¿Qué es poesía?
Manual de análisis de textos poéticos en español

Rocío Saucedo Dimas y Gabriela Villanueva Noriega
(Coordinadoras)

FFL
UNAM

¿Qué es poesía?
Manual de análisis de textos poéticos en español

Rocío Saucedo Dimas y Gabriela Villanueva Noriega
(Coordinadoras)

Textos de Saber: Letras Modernas
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
2021

¿Qué es poesía? Manual de análisis de textos poéticos en español fue elaborado en el marco del proyecto UNAM-DGAPA-PAPIME PE406719: "Manual de análisis de textos literarios en español: Para leer poesía (Colección Textos de Saber de la FFL)".

Primera edición:
Octubre de 2021

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-5141-5

Todas las propuestas para publicación, presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y siguiendo el método de "doble ciego" conforme las disposiciones de su Comité Editorial.

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin autorización escrita del titular
de los derechos patrimoniales.

Editado y producido en México

Contenido Interactivo

AGRADECIMIENTOS

PRÓLOGO

LA LÍRICA: ESE ANIMAL DIFÍCIL DE ASIR
Gabriela Villanueva Noriega

¿QUIÉN HABLA EN EL POEMA?:
REFLEXIONES EN TORNO AL YO LÍRICO, VOZ POÉTICA Y AUTORÍA
Rocío Saucedo Dimas

LA METÁFORA: UN SALTO ECUESTRE DE LA IMAGINACIÓN
Gabriela Villanueva Noriega

"B. METAFÍSICO ESTÁIS. R. ES QUE NO COMO": LA IRONÍA EN EL POEMA
Rocío Saucedo Dimas

SONIDO Y SENTIDO EN LA POESÍA
Alejandro Pacheco García

LA FORMA POÉTICA
Eva Castañeda Barrera

PRESENTACIÓN
Contenido audiovisual
click en el cuadro QR
Enlace óptico vía QR
https://www.youtube.com/watch?v=N72lc4v_BJw

Acceso a la discusión abierta
haz click en el enlace
https://rededitorialffl.blogspot.com/2022/12/que-es-poesia.html

o puedes acceder vía QR

PARA ESCRIBIR SOBRE POESÍA EN UN CONTEXTO ACADÉMICO
Julieta Flores Jurado

EJEMPLOS DE COMENTARIOS ESCRITOS POR ESTUDIANTES

LA NOCIÓN DE LA CAÍDA EN "AMENAZA" DE EFRAÍN HUERTA
Ana Bitrán

LA DISRUPCIÓN DE LAS CONVENCIONES DEL SONETO EN "VOY A DORMIR" DE ALFONSINA STORNI
Karen Marian García Ramírez

LA TRANSFORMACIÓN DEL CUERPO EN "ENTRADA A LA MADERA" DE PABLO NERUDA
Gabriela Montiel Suárez

LA SUBVERSIÓN DE LA NOCIÓN ROMÁNTICA DE LA SOLEDAD EN "MONÓLOGO EN LA CELDA" DE ROSARIO CASTELLANOS
Angélica Rodríguez Arellano

EL TONO DE RESIGNACIÓN EN "LO INEFABLE" DE DELMIRA AGUSTINI
Francelia Molina Salazar

FUENTES

INDICE INTERACTIVO

Agradecimientos

Agradecemos primeramente a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) por apoyar la elaboración de este manual a través del Programa de Apoyo a Proyectos para Innovar y Mejorar la Educación (PAPIME), así como a la Coordinación de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras por toda la ayuda y orientación brindadas.

Gracias también al profesor Francisco Cerón y a la profesora Berenice Ortega Villela del área de Tronco Común del Colegio de Letras Modernas, quienes leyeron versiones iniciales de estos capítulos y los enriquecieron a través de sus comentarios y sugerencias.

Vaya nuestro profundo agradecimiento asimismo al equipo de becari(o)as del proyecto, Ana Bitrán Gurovich, Mayra Nakamura Díaz, Angélica Rodríguez Arellano y Raúl R. Velasco González, y a las estudiantes Gabriela Montiel Suárez, Karen Marian García Ramírez y Francelia Molina Salazar, cuyas contribuciones ayudaron a complementar el anexo de ejemplos de comentarios críticos.

A todas las generaciones de estudiantes de la Licenciatura en Letras Modernas que nos han enseñado tanto (o más) que los libros.

Prólogo

XXI

"¿Qué es poesía?" dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul.
"¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía… eres tú."
Gustavo Adolfo Bécquer

Poesía no eres tú

Porque si tú existieras
tendría que existir yo también.
Y eso es mentira.

Rosario Castellanos

Tal vez contestar a la pregunta de qué es poesía sería mucho más fácil si con el mismo desenfado con el que Bécquer transforma una pregunta metafísica o al menos de gran complejidad teórica en una estrofa memorable (aunque quizá actualmente no tan buen piropo) dijéramos: Poesía eres tú, quien quiera que esté del otro lado de la pantalla. Pero este manual no puede salirse por esa tangente y tal vez, incluso si pudiera, tampoco lo haría porque la poesía es muchas cosas que dependen de quien escribe, de quien lee, y de las comunidades lectoras que surgen alrededor de ello. "Poesía no eres tú" titula Rosario Castellanos un poema que primero se ocupa de decir lo que la poesía no es, para después sugerir el origen de ésta: "Con el otro / la humanidad, el diálogo, la poesía, comienzan" (1972: 311). Quede, de momento, esta alusión como una invitación a leer el poema completo (y el análisis que se ofrece del mismo más adelante). Por ahora baste este diálogo entre Bécquer y Castellanos para plantear la imposibilidad de dar una respuesta definitiva a la pregunta ¿qué es poesía?, reconocer que es inevitable hacerla y proponer que, mientras seguimos dialogando una respuesta, hay aspectos del fenómeno poético que pueden ser expuestos y comentados con el fin de propiciar un acercamiento menos despistado que aquel poema de Bécquer parece atribuirle a su interlocutora. Así pues, este manual parte de la interrogante que le da título y, sin pretender de ninguna manera dar una respuesta absoluta ni exhaustiva, busca proporcionar una serie de coordenadas que faciliten la comprensión, análisis y disfrute de la poesía en su densidad histórica y en su intensidad como experiencia artística.

Este manual es producto de la experiencia de profesoras y profesores del Colegio de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM quienes han enseñado el análisis de textos en las aulas y quienes, en estas páginas, han tratado de recoger y sistematizar los conceptos y la metodología básicos para un público lector que es, a su vez, el alumnado del Colegio y de otras licenciaturas, pero que también puede ser simplemente quien busque acercarse a la poesía con el propósito de entenderla y analizarla con más profundidad. Así pues, si bien este texto está pensado como un manual de análisis para quienes cursan carreras de letras a nivel superior, no por tanto está dirigido únicamente a un público en el proceso de formarse académicamente; por el contrario, pretende ser una invitación a acercarse a la poesía desde un conocimiento inicial (e incluso desde un desconocimiento absoluto) de la misma.

El objetivo es, por tanto, ofrecer a lectores y lectoras una serie de capítulos explicativos que constituyan una primera aproximación teórica a algunos de los principales elementos a considerar en la lectura de poesía. Estas explicaciones se llevan a la práctica a partir de ejemplos concretos de análisis, entendido como el proceso de discernir de qué manera funcionan los componentes más relevantes y significativos de un texto dado. Junto con el análisis de algún aspecto del poema se presentan posibles lecturas del mismo, pues consideramos que la labor analítica (cómo funciona el texto) y la interpretativa (qué dice el texto) son complementarias entre sí. La lectura interpretativa consiste en identificar y conectar ideas más allá de lo que aparece a primera vista, aunque siempre sustentadas en el texto, y responder a las posibilidades expresivas de la poesía en toda su magnitud. En ese sentido, debe entenderse que las lecturas que aquí se exponen no buscan reducir el potencial expresivo de los textos poéticos sino, por el contrario, mostrar el rango de posibilidades que se abren cuando se pone atención a sus múltiples dimensiones y dinámicas de significación.

El manual está organizado en núcleos temáticos y conceptuales que aportan herramientas que consideramos fundamentales para el análisis de la poesía. De este modo, el primer capítulo se ocupa de definir la poesía lírica como género literario, lo cual constituye una primera ruta de acceso sumamente provechosa para adentrarse al entendimiento del fenómeno poético. Ya en este capítulo inicial surge uno de los conceptos ineludibles del análisis poético, es decir, la voz del poema o yo lírico, cuestión que es abordada con mayor detenimiento en el segundo capítulo. A continuación, se presentan dos capítulos, uno sobre metáfora y el otro sobre ironía, que son dos de los tropos que consideramos indispensables, no sólo por su vasta y compleja presencia en la tradición poética, sino porque en conjunto exponen los mecanismos mediante los cuales funcionan otros tropos en la poesía. En este punto nos parece importante retomar una de las cuestiones que también se establecen desde el primer capítulo, pero que ameritan una reflexión aparte: la dualidad conformada por el sonido y el sentido en el discurso poético. El capítulo siguiente se aden-

tra en el concepto de la forma poética que, de no ser explicado y ejemplificado en su posible aplicación más allá de sus rasgos elementales, corre el riesgo de volverse un punto ciego en el análisis.

Finalmente, el manual cierra con un capítulo práctico que plantea paso a paso un método para elaborar comentarios analíticos sobre poesía. Éste recupera de algún modo u otro los temas y conceptos discutidos en capítulos previos, y si bien cada uno de éstos incluye ejemplos de cómo se analiza un poema, este capítulo final no sólo busca ejemplificar la aplicación de términos a manera de herramientas de análisis, sino que también explica cómo redactar un comentario, especialmente con un objetivo académico. De igual manera, el manual incluye un anexo que reúne comentarios escritos por integrantes del estudiantado de Letras Modernas sobre poemas pertenecientes a la tradición hispanoamericana. El propósito de estos comentarios es que sirvan como posibles modelos de cómo escribir sobre poesía en el contexto académico, pero que, asimismo, hagan evidentes, en su variedad, las muchas posibilidades de un formato de escritura que a veces se piensa restrictivo. Si bien el presente libro está pensado para ser leído de manera secuencial, también se contempló la posibilidad de que cada capítulo se pueda leer como una unidad independiente. Ninguno de los capítulos pretende ser exhaustivo, sino que éstos funcionan como una introducción general a los temas y conceptos en cuestión, que a su vez, invitan a continuar indagando al respecto a partir de la bibliografía proporcionada en el apartado de fuentes consultadas. El soporte digital del manual aspira a una distribución amplia y de fácil acceso para quien quiera consultarlo dentro y fuera de la Universidad con base en la idea de que la UNAM tiene la tarea y el compromiso de producir y compartir el conocimiento que se discute, formula y reformula colectivamente dentro de sus aulas.

La escritura del manual se dio de manera colegiada entre parte del profesorado que imparte materias de análisis de textos y quienes en su quehacer pedagógico representan puntos de vista muchas veces compartidos pero también diversos sobre las formas de entender y enseñar el análisis literario. Además del diálogo entre colegas, el intercambio constante e insustituible con distintas generaciones de estudiantes de las cinco orientaciones de la Licenciatura en Letras Modernas (Letras Alemanas, Francesas, Inglesas, Italianas y Portuguesas) ha sido esencial para la realización de este libro.

Por su parte, la selección de poemas que aquí se analiza responde a los intereses de lectura e investigación de quienes redactamos cada capítulo, aunque también trata de incluir textos ya clásicos y algunos otros menos conocidos y más actuales en los que se manifiesta de manera particular alguno de los aspectos teóricos de los que pretende dar cuenta el manual. La premisa principal de la que partimos fue la de trabajar con textos escritos originalmente en español, de diversos periodos y procedencias, en los que se pudieran explicar las posibilidades de lectura que se abren cuando se palpan los materiales y las fibras que componen cada poema.

LA LÍRICA: ESE ANIMAL DIFÍCIL DE ASIR

Gabriela Villanueva Noriega

Se puede decir que en buena medida la poética particular de cualquier escritor o escritora (es decir, el conjunto de prácticas y preocupaciones que informan su creación artística) están configuradas a partir de la forma en que se responde a la pregunta: ¿qué es poesía? "Creo que la poesía, es algo tan íntimo, algo tan esencial, que no puede ser definido sin diluirse. Sería como tratar de definir el color amarillo, el amor, la caída de las hojas del otoño" (Alifano, 1986: 133) explica Borges y podemos advertir que esta concepción de la poesía como palabra esencial permea buena parte de su obra. El mexicano José Gorostiza define poesía como "una investigación de ciertas esencias —el amor, la vida, la muerte, Dios— que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de estas esencias" (1964: 10-11). Y en este sentido se podría decir que su largo poema *Muerte sin fin* no es sino esta suerte de microscopio de palabras, imágenes y canciones en el que Gorostiza logra asomarse a las entrañas de la muerte. La poeta argentina María Negroni por su parte define la poesía como "el lugar en donde el lenguaje tiene una conciencia mayor de sí mismo" (2017) y esta concepción configura una obra en la que la palabra no sólo se dice sino que se piensa, se desarma, se cuestiona dos veces antes de fijarla. Para mostrar la variedad de formas de definir la poesía basta recordar uno de esos largos párrafos de *El arco y la lira* de Octavio Paz en el que la poesía se desdobla en un mar de definiciones, muchas veces contradictorias, que dan cuenta de la inminente

derrota que experimenta quien intenta encerrar en una jaula remachada a este animal escurridizo:

> La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración, respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. Exorcismo, conjuro, magia (1956: 13).

La poesía es todo eso, su contrario y un largo etcétera que, por falta de espacio, no puedo incluir. Cada poeta parece tener una respuesta provisional a la pregunta por el ser de la poesía. Es el caso de la visión que ofrece Rosario Castellanos en "Poesía no eres tú" y siendo un poco menos dura con el propio Gustavo Adolfo Bécquer en su Rima XXI, que citamos en el prólogo de este manual, podemos ver que, más allá de lo apolillada que nos pueda resultar su rima hoy en día, ese poema es la respuesta que él da a esta pregunta por medio de la creación. Cabe reconocer, sin embargo, que estas definiciones provienen de personas con un alto grado de familiaridad con la materia en cuestión y que pueden resultar un tanto oscuras para quien tiene un acercamiento más bien escaso, cuando no nulo, al tema. Pese a esto, quienes se familiaricen crecientemente con la poesía harán bien en volver a estas definiciones y entenderlas a la luz del quehacer poético de quien las enuncia.

Vale aclarar que si bien esta introducción hablará de los grandes géneros clásicos de la poesía, el género poético que más nos ocupará a lo largo de esta introducción y este manual es el de la lírica, que hoy en día se puede entender casi como un sinónimo de la poesía entendida en un sentido moderno.

La poesía y los clásicos

En su *Poética*, ese texto fragmentario que se cuenta entre los primeros estudios críticos sobre literatura en la historia de Occidente, Aristóteles establece una serie de conceptos que han sido retomados a lo largo de la historia para entender las formas específicas en las que la poesía, entendida en un sentido amplio, opera. El término "poesía" proviene del vocablo griego *poiesis* que significa hacer, producir o crear, lo cual remite a la noción de que la poesía es creación, aunque también, según quién la entienda, se puede asociar a la fabricación, la mentira y la ficción.

Y es como ficción que la entiende Aristóteles cuando establece una suerte de equivalencia entre la imitación (mímesis) y la poesía, la cual, explica, se origina en el afán imitativo característico de los seres humanos. En Aristóteles, *poesía* funciona casi como sinónimo de lo que hoy, de una manera muy general, llamaríamos literatura de ficción. En su *Poética*, por lo tanto, Aristóteles cubre de manera parcial algunos de los grandes géneros de la literatura

Para explorar más:

Lee *Muerte sin fin* de José Gorostiza, editado por Héctor Valdés en Material de Lectura de la UNAM. Explora otros materiales de acceso libre y gratuito en el sitio: http://www.materialdelectura.unam.mx/

También puedes escuchar el podcast completo *En voz de María Negroni* en el sitio Descarga cultura, en donde podrás encontrar muchos otros podcasts interesantes sobre poesía: https://descargacultura.unam.mx/

> *Conceptos clave:*
>
> El registro se refiere al tipo de selección léxica y de estructuras sintácticas que se emplean en relación con un tema y que configuran, en buena medida, su tratamiento. Es decir, la epopeya por lo regular relata hechos heroicos y de trascendencia incluso mítica, a lo cual corresponde un registro elevado, que contribuye a enaltecer lo relatado. También puede haber discordancia entre el tema y el registro, como cuando se emplea un registro coloquial para abordar temas serios o viceversa, lo cual frecuentemente produce un efecto cómico. Es muy útil, en general, tratar de establecer el registro o clave léxica de un poema, pues contribuye a identificar un tono, cómo está tratado el tema y, hasta cierto punto, la intención del texto.

y así habla de manera más o menos sistemática sobre la poesía dramática (en particular sobre la tragedia); menciona elementos relevantes para entender la poesía épica; y omite casi del todo las referencias a la poesía lírica. Esta ausencia en los albores de la crítica literaria puede explicar en parte la dificultad a la que se enfrenta la teoría al tratar de definir la lírica como género literario.

A pesar del gran vacío teórico que se hereda de la tradición clásica, el texto de Aristóteles sirvió como base para establecer la distinción entre las grandes categorías en las que se suele dividir la literatura. La división tripartita de poesía en épica, dramática y lírica es un punto de partida para entender, a grandes rasgos, los elementos que distinguen a cada uno de los tres grandes géneros "clásicos".

Poesía épica, dramática y lírica

La epopeya se puede definir como un poema largo y narrativo, de registro elevado, que cuenta las hazañas heroicas que a menudo representan los valores más aceptados de una comunidad. Se cuenta entre las manifestaciones más antiguas de la literatura y a menudo cifra, a través del relato, parte de la identidad cultural de un pueblo. Para entender las particularidades del género épico en relación con la poesía lírica, haríamos bien en centrarnos en su capacidad para narrar. El registro épico tiende a organizar sucesos hilados a través del tiempo por medio de la narración.

Desde esta perspectiva, el género moderno que hereda las principales características de la poesía épica es la narrativa y en particular la novela. A partir de la modernidad, este tipo de relatos de largo aliento comienzan a dejar de lado el verso (así como el registro elevado) para abrir paso a la novela moderna, la reina de la narrativa en la actualidad. Pese a esto hay una larga historia de poemas épicos en verso que son textos fundacionales para las literaturas de diferentes lenguas, desde el poema épico de *Gilgamesh*, la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero o la *Eneida* de Virgilio, hasta la *Divina comedia* de Dante Alighieri o el *Cantar de mío Cid* por mencionar algunos ejemplos. Incluso el *Canto general* de Pablo Neruda podría considerarse una reelaboración reciente de dicha forma poética.

La poesía dramática, a su vez, se remonta a los inicios de la literatura en Occidente y se configura como una pieza pensada para la representación en un escenario en donde se imitan las acciones de los seres humanos, por lo regular en un periodo y espacio delimitados. Los ejemplos más emblemáticos de este género poético son la tragedia y la comedia. La poesía dramática, es decir el teatro en verso, de autores como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz comparten muchos de los rasgos que hoy en día se asocian con la poesía lírica (musicalidad de la palabra, lenguaje figurado, ritmo) y que se filtran al quehacer del teatro de otros tiempos de manera tangible hasta el punto en que podemos llamar a algunas de las plumas

que escribieron los dramas más prominentes de otras épocas simplemente poetas (baste pensar en ejemplos como Lope de Vega, Shakespeare o Sor Juana). Pese a que buena parte del teatro actual no se escribe en verso, mucha de la fuerza que adquieren las palabras enunciadas en una obra de teatro radica en recursos compartidos con la lírica.

El término *lírica* nos remonta a la antigüedad griega en donde este tipo de poesía era entendida como una creación verbal destinada al canto y que tradicionalmente se acompañaba con la música de una *lira*. En la mitología griega Apolo y Orfeo aparecen asociados a este instrumento musical que se vuelve símbolo tanto de la inspiración poética (verbal) cuanto musical y, hasta entrado el Renacimiento, la lírica se relaciona casi exclusivamente con la poesía cantada. Vale la pena precisar que si bien la música está en los orígenes del género, y que este elemento se integra plenamente al quehacer poético de muchos escritores y escritoras hasta la actualidad, una porción importante de la poesía moderna declara una autonomía, en ocasiones rotunda, frente a la musicalidad. En otras palabras, se puede decir que aunque un gran número de poemas tiene un marcado impulso musical o cuando menos rítmico, la musicalidad no es una característica que defina por completo al género, pese a la etimología de la palabra "lírica".

Durante el siglo XX el crítico literario canadiense Northrop Frye aventuró un sistema de explicación para entender cómo operaba la poesía lírica con relación a los demás géneros y esta distinción ha influido en la manera en que se entiende y discute la poesía hoy en día en la teoría literaria occidental. A grandes rasgos, Frye establece una categorización de los textos literarios a partir de la relación que la entidad enunciante dentro de la obra establece con su interlocutor. Así, Frye explica que, en la épica, la voz se configura a partir de un narrador que habla como si estuviera encarando a su interlocutor. En el teatro, en cambio, pareciera que los enunciantes, es decir, los personajes de la obra, hablan entre ellos, sin hacer mucho caso al espectador. Por su parte, para entender cómo opera la poesía, Frye explica que en ésta, quien habla lo hace como dando la espalda al interlocutor; es decir que quien habla en el poema parece hacerlo para sus adentros o para alguien más que no está ahí: la naturaleza, el ser amado, alguien que murió (2014: 31-32). La teoría de Frye es la continuación de las ideas del crítico decimonónico John Stuart Mill, quien aventuró la influyente idea de que la poesía lírica es una voz que se escucha como por casualidad ("an utterance overheard"). Así, Frye explica que una de las particularidades de la lírica es esta forma en que la voz que enuncia las palabras del poema (a veces llamada voz lírica, sujeto lírico o simplemente yo lírico, como se verá con mayor detenimiento en el siguiente capítulo) lo hace como si diera la espalda a sus interlocutores al momento de expresarlas.

La explicación de Frye es útil para enten-

der los modos de enunciación de una fracción importante de la poesía, aunque esta visión tiende a dejar al margen formas menos convencionales, pero también importantes, como la interpelación directa o el monólogo dramático. Por otra parte, críticos como Jonathan Culler (2015) centran su atención en el hecho de que, más allá de la forma de enunciación que presupone el poema, la lírica opera mediante una suerte de actualización que se lleva a cabo al momento de activar el mecanismo del poema a través de la lectura que, de esta manera, da voz a las palabras que lo conforman (37).

Antes de entrar de lleno a la poesía lírica como género, cabe agregar que si bien el esquema de los tres géneros literarios (épico, dramático, lírico) permite aislar rasgos característicos de cada uno y sus manifestaciones modernas, es importante advertir que ninguno de éstos aparece separado tajantemente del resto en los textos literarios. Basta pensar en los momentos líricos que permean buena parte de una novela como *Paradiso* de José Lezama Lima o recordar las célebres décimas que recita Segismundo en su prisión en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca para ver que en la literatura los géneros tienden a mezclarse.

Podemos pensar en formas poéticas asociadas a la lírica como el romance en el que coexisten rasgos de los distintos géneros poéticos como en el "Romance de la luna, luna" (2006: 103-4) de Federico García Lorca, donde se cuenta que

> La luna vino a la fragua
> con su polisón de nardos.
> El niño la mira, mira.
> El niño la está mirando. (1-4)

En este fragmento hay una sucesión de hechos que ocurren de manera hilada y que, por tanto, narran una historia: la luna llega y el niño la mira. La cadena de sucesos construye una suerte de narración; sin embargo, desde el inicio del poema aparece un contrapunto entre la narración y el impulso lírico, representado por la innecesaria repetición de la palabra "mira" que no aporta nada en términos narrativos pero que dota de rasgos líricos (entendidos como musicalidad en este momento, aunque más adelante ahondaremos en algunos otros rasgos) al romance. Pese a esta suerte de detención provocada por la repetición, la historia prosigue:

> En el aire conmovido
> mueve la luna sus brazos
> y enseña, lúbrica y pura,
> sus senos de duro estaño.
> Huye luna, luna, luna.
> Si vinieran los gitanos,
> harían con tu corazón
> collares y anillos blancos.
> Niño déjame que baile.
> Cuando vengan los gitanos,
> te encontrarán sobre el yunque
> con los ojillos cerrados.

Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.
Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado. (5-20)

Una vez más, hay una sucesión de hechos: la luna seduce al niño (enseña sus senos) y el romance sufre un lapso dramático en el que los personajes comienzan a sostener un diálogo entre ellos. Aparece así una representación directa de una conversación entre la luna y el niño que nos remite a la poesía dramática y en la que, a la vez, las palabras de ambos quedan imbuidas de la musicalidad característica de la lírica ("huye luna, luna, luna"). La continuidad musical del poema borra las distinciones entre narración, diálogo y lirismo.

En su "Conferencia-recital del *Romancero gitano*", García Lorca explica la importancia del eco narrativo en el romance ya que, según él, "era lo narrativo lo que daba encanto a su fisonomía, porque cuando se hacía lírico, sin eco de anécdota, se convertía en canción" (2006: 93). García Lorca trata de dar cuenta de algunos de los efectos que buscó en su poemario: "Yo quise fundir el romance narrativo con el lírico sin que perdieran ninguna calidad…" (2006: 93). La unión del registro narrativo, dramático y lírico se advierte en el "Romance de la luna, luna".

Si bien este poema difícilmente podría categorizarse de otra manera que no fuera poesía lírica debido a algunos de sus rasgos específicos (brevedad, subjetividad de quien enuncia, musicalidad, etc.), el texto muestra que los registros genéricos en la literatura, y en particular en la lírica, se van fundiendo para traer al frente momentos de tensión entre las diferentes posibilidades creativas de la palabra. La tensión entre el impulso narrativo y el lírico será uno de los puntos nodales para entender la forma en la que operan categorías poéticas como el poema en prosa, el romance y la balada.

Algunas coordenadas para entender la lírica

A partir de esta distinción de los géneros poéticos podemos aproximarnos a los rasgos que caracterizan a la poesía lírica. Vale la pena establecer algunas de las observaciones más obvias que se pueden desprender del "Romance de la luna, luna". Podríamos detenernos en las palabras de García Lorca, cuando establece que un romance que pierde su estilo narrativo se vuelve solamente canción. Es decir que la sucesión de eventos a través del tiempo (la narración) de alguna manera juega y se contrapone al canto que, por lo general, tiende a la detención.

Pensemos en el ejemplo más evidente de detención en el texto, cuando se dice: "El niño la mira, mira. / El niño la está mirando" (3-4). En términos de lo que pasa en la narración, la repetición y la insistencia en la mirada del niño no aportan nada. La repetición de sonidos es puro juego y placer que se resiste a avanzar, que se niega a seguir con el *cuento* para seguir siendo *canto*. El ritmo y el juego que se generan a través de la repetición de sonidos, vocales

Conceptos clave:

La musicalidad en poesía se refiere a los efectos armónicos generados por la manera en que el poema está construido sonoramente. En términos generales, dichos efectos se producen a través de la combinación de regularidad, variedad y contraste en el manejo de sonidos, acentos y pausas. El metro, el ritmo y la rima son los recursos sonoros más distintivos de la poesía, pero no son los únicos. Algunos otros recursos o figuras, como la aliteración —que es la repetición concentrada de un fonema en particular—, pueden ser comunes.

y palabras se complementan con el énfasis en la imagen que a su vez también tiende a una suerte de suspensión del tiempo de la cual hablaremos más adelante.

De acuerdo con Roman Jakobson, es más bien la atención que el mensaje atrae hacia sí mismo (su autorreferencialidad) lo que caracteriza la particularidad de la función poética (1988: 37-38). Es decir que en todo texto poético hay un interés intrínseco en la construcción particular de las palabras y, aunque la teoría de las funciones lingüísticas de Jakobson ha sido matizada y puesta a prueba por la crítica literaria, en particular en cuanto a la lírica se refiere, podemos decir que una de las particularidades de la escritura poética es que pone especial atención a la organización de las palabras en la hoja de papel (o en el aire si se trata de un género oral). La poesía echa mano de todas las posibilidades expresivas de las palabras, con las cuales está hecha. Así, en la poesía se ponen en juego los aspectos sonoros del lenguaje (musicalidad, ritmo y rima), así como un amplio espectro de recursos como la sintaxis, la dicción, el registro, etc. En algunos casos, se pueden privilegiar las posibilidades visuales de un poema, como, por ejemplo, en "Tláloc" de Efraín Huerta (2014: 368):

Sucede
Que me canso
De ser dios
Sucede
Que me canso
De llover
Sobre mojado
Sucede
Que aquí
Nada sucede
Sino la lluvia
lluvia
lluvia
lluvia

En este caso el poeta juega con las posibilidades expresivas de la parte visual de la palabra. El trazo descendente de los caracteres sobre el papel imita la caída de la lluvia pero, a la vez, remite a la idea de repetición y hastío que está en el trasfondo del poema. En éste se alude a esa constancia de la lluvia que no cesa y que orilla a la voz a declarar: "Sucede / Que me canso / De llover". El texto muestra que en poesía casi todos los elementos contribuyen a cargar las palabras de significados y resonancias más allá de su referencialidad, lo cual constituye el sentido figurado, que es también considerado un rasgo definitorio de la lírica. En este caso, se cede la voz a un dios, Tláloc, quien declara estar cansado de ser dios. Accedemos a la subjetividad de una voz divina por medio del poema. Al enunciar las palabras de este dios cansado de serlo, Efraín Huerta parece estar haciendo un comentario sobre la condición de un mundo hastiado de ser él mismo; una lluvia teñida de subjetividad humana que también está cansa-

da de su propia existencia, de no poder ser más que lo que le tocó ser y que el efecto visual del poema no hace más que enfatizar.

En la forma particular de enunciación que tiene la lírica también hay una atención particular a la experiencia de la subjetividad, algo que, a menudo, nos conduce al lugar común de pensar que la poesía habla exclusivamente de sentimientos. Y si bien cabe decir que este prejuicio no es del todo infundado, sí podemos acotar un poco más y advertir que, más que hablar de sentimientos, buena parte de la poesía lírica remite a la forma en la que experimentamos el mundo de una manera interiorizada y subjetiva.

Pensemos en el poema de Alejandra Pizarnik "Vértigo o contemplación de algo que termina" (2017: 214):

> Esta lila se deshoja.
> Desde sí misma cae
> y oculta su antigua sombra.
> He de morir de cosas así.

En términos de musicalidad, el poema no ofrece mucho. Es lacónico en la tradición del haikú japonés que, de suyo, tiende a resistirse a la musicalidad hasta el punto en que su versión más estricta prohíbe el uso de la rima sin por ello dejar de ser una forma lírica; una que se ha practicado mucho a lo largo del siglo XX. Para acercarnos a este poema podemos partir de la pregunta básica ¿quién habla en este poema y a quién?

Cuando Pizarnik dice "Esta lila se deshoja" no parece querer informarnos algo. Podemos pensar en un contexto, como en una florería o algo así, donde esta información claramente podría tener una función. Podríamos imaginarnos diciendo algo como: "Esta lila se deshoja, quiero un reembolso". Sin embargo, como explica Jakobson, el lenguaje poético se aleja de su función referencial para privilegiar la atención al mensaje en sí mismo, al poema y a la distribución particular y significativa que tienen las palabras sobre el papel.

Lejos de ser palabras dichas en un diálogo con alguien más, el poema parece estar dirigido hacia la propia interioridad, es decir, que es uno de esos poemas en donde quien enuncia parece hablar como de espaldas al interlocutor. El título y su referencia tanto al vértigo como a la contemplación nos remiten al proceso de interiorización de una experiencia. Quien ve la lila deshojarse no parece querer informarnos sobre el asunto sino más bien procesarlo internamente e indagar en la forma en que la lila lo hace, cayendo "de sí misma" y ocultando su "antigua sombra". Al enfocar nuestra atención en un suceso aparentemente trivial, el poema nos obliga a mirar y adivinar implicaciones más complejas de esto que se nos está mostrando. Quizás, si el poema fuera un poco más extenso, este efecto de compresión de significado no sería tan marcado, pero al aislarlo en esta

Conceptos clave:

¿Qué es el sentido figurado? Además de su sentido literal, las palabras —dentro y fuera de la literatura, pero con mayor intensidad en ésta y, especialmente, en la poesía— pueden poseer un sentido figurado. Éste se produce a partir de figuras, es decir, de formas de emplear el lenguaje que rompen con alguna de sus normas y que pueden llegar a producir efectos sonoros, sintácticos o de pensamiento altamente sugerentes, es decir, cargados de implicaciones o resonancias. Por ejemplo, la frase "polisón de nardos" en "El Romance de la luna, luna" puede sugerir la forma (redonda como un polisón) y color (blanco como los nardos) de la luna. El polisón, además, contribuye a caracterizar a la luna como una figura femenina, lo cual se reitera en los versos siguientes.

breve forma se da una sensación de suspensión en el tiempo que permite cargar de significado algo que de otra manera pasaría desapercibido. Este acontecimiento que el poema aísla y que nos hace mirar en el encuadre que se le da nos indica que hay una suerte de revelación al interior de quien lo experimenta: "He de morir de cosas así". La contraposición entre la caída, en apariencia sin importancia de la lila y la afirmación categórica y ominosa de la propia muerte nos orilla a llenar los huecos entre una y otra: ¿Qué de la caída de la lila se relaciona con morir?

Mediante esta contraposición de eventos aparentemente inconexos se juega una revelación: la imagen de la lila que cae de sí misma se carga de otras implicaciones: la lila cae por su propio peso ¿al igual que nosotros como seres humanos vamos cayendo arrastrados por el nuestro?, ¿hacia la sombra que nosotros mismos habíamos creado?, ¿caemos por una suerte de magnetismo hacia nuestra propia sombra, hacia la parte oscura de nosotros mismos?, ¿hacia la muerte?

El último enunciado del poema nos llena de más preguntas que respuestas: quien habla ¿ha de morir por ver este tipo de cosas?, ¿ha de morir por ser sensible a la caída de las lilas?, ¿ha de morir al caer de sí misma atraída hacia la sombra como la lila? Pese a que el poema no nos da una respuesta certera, sí nos acerca a la experiencia que la voz parece haber experimentado, una experiencia relacionada con la revelación de la transitoriedad de la vida. En buena medida, somos testigos de un proceso interno que se da en quien habla pero que se actualiza mediante el acto de lectura: se nos hace partícipes de esta revelación que quizás no entendemos del todo pero que experimentamos a través del poema.

¿Qué particularidades de la lírica permiten este efecto? En primer lugar estaría la sensación de interioridad o de subjetividad a la que nos orilla la enunciación en primera persona. Esta forma de enunciación varía según el interlocutor al que se está interpelando. En este caso, la voz poética parece hablar hacia adentro, hacia sí misma y en este sentido somos testigos, aparentemente accidentales, de un proceso interno; sin embargo, al leer, enunciar, experimentar el poema, no sólo somos testigos de un suceso sino que nos tornamos en vehículo de la voz de alguien más y, en esa medida, más que la imitación de un suceso, el poema se vuelve un acontecimiento en sí mismo.

Esta aspiración de la poesía lírica a ser acontecimiento es clave para entender la manera en la que opera un buen número de poemas, según señala Culler (2015: 37). Es decir que, más que imitar el momento de revelación que se vivió en un pasado del cual no somos partícipes, el poema trata de revivir, de ser otra vez, ese momento. Este aspecto es también lo que Culler denomina la dimensión "ritualística" de la poesía entendida en un sentido amplio como esta actualización de la experiencia cristali-

zada en el poema a través de la vocalización (125). Tanto cuando repetimos "He de morir de cosas así" como cuando cantamos "Huye luna, luna, luna" participamos de la actualización de las palabras que no son narración en tiempo pasado sino acontecimiento en el momento presente.

La brevedad del poema es asimismo un recurso importante de la poesía lírica. Es decir, el poema es un marco mediante el cual la poeta nos dice: "Mira esto a través de mis ojos". Pero en ese marco se puede jugar con la disparidad entre lo señalado y la importancia que se le está dando. En este caso tenemos un suceso en apariencia intrascendente (el deshojamiento de una lila), frente a su carácter casi epifánico ("He de morir de cosas así"). La tendencia a la brevedad en la poesía lírica no siempre se explota de la manera en que lo hace Pizarnik o la tradición de poesía breve como el haikú; sin embargo, es válido decir que esta yuxtaposición entre la brevedad del poema y su magnitud simbólica enfatiza por contraste lo que Culler denomina la cualidad "hiperbólica" de la poesía lírica (2015: 37). Lo más trivial, la palabra más nimia e insignificante se convierte en algo grande y significativo cuando se le enmarca a través de la poesía. Es decir, al encuadrar la lila deshojándose, Pizarnik no habla sólo de la lila. Al recrear esta experiencia, la poeta parece decirnos algo mucho más urgente: algo tal vez como "la fragilidad y belleza con la que las cosas se acaban en este mundo me va a matar" o tal vez "así con esa facilidad y, con suerte, con esa belleza, hemos de morir". Estas paráfrasis finalmente son aproximaciones parciales al poema, ya que la revelación sólo la puede experimentar quien lo lee. Más aún, el objetivo de los ejemplos de análisis e interpretación que ofrecemos aquí no pretenden cerrar la posibilidad de otras lecturas, sino abrir puertas hacia el interior de los poemas y mostrar que un poema siempre está diciendo algo más de lo que aparece a primera vista. En palabras de Michael Riffaterre, "el poema dice una cosa pero significa otra" (2014: 249, mi traducción).

Y ésta es la última característica que es importante tener en cuenta para entender la forma en la que funciona la lírica. Pese a su tendencia subjetiva, en la poesía lírica se advierte una aspiración a trascender la subjetividad para extrapolarla hacia una experiencia general y compartida del mundo. Lo que se afirma en el poema parece ser una revelación compartida y válida para alguien más que para la voz que la enuncia. Es una verdad compartida o un enunciado que aspira a tener validez universal. Y claro que no la tendrá, porque la universalidad es un ideal inalcanzable y el universo es amplio e inabarcable en un solo punto de vista. Pese a esto, la poesía expresa formas diversas de ser en el mundo que se pueden compartir o no, pero en las que podemos reconocer una aspiración a comunicarse con otro que entienda y comparta esa experiencia. Al tornar una

experiencia subjetiva en poema, la poeta no parece decir "a mí, Alejandra Pizarnik, me pasó esto y tuve esta revelación", sino más bien "a nosotros los seres humanos nos llegan estas revelaciones a través de estos sucesos aparentemente sin importancia". Y esto que Edward Hirsch llama el mensaje en la botella (1999: 4), ese acto de comunicación y reciprocidad que trata de llegar a alguien que está ausente y del otro lado del poema, es otro elemento fundamental para entender cómo opera la lírica. A lo largo de este manual se pondrá atención a la forma en que los materiales con los que se crea la poesía juegan entre ellos dentro del poema (los sonidos, las imágenes, las construcciones verbales, las estructuras preestablecidas, etc.), sin embargo, se puede decir que todos estos materiales contribuyen a la generación de ese mensaje en la botella del cual nos quiere hacer partícipes el poema.

Para explorar más:

Escucha algunos otros poemas de Concha Urquiza en: https://descargacultura.unam.mx/poemas-concha-urquiza-7100276

✍ *Actividades:*

A grandes rasgos, las características de la poesía lírica, como fenómeno literario moderno, son la musicalidad (la posible predominancia de la construcción sonora sobre otros aspectos), la proyección de una subjetividad (que, no obstante, el poema busca trascender), la brevedad o intensidad del potencial de significación, el sentido figurado (la idea de que "el poema dice una cosa pero significa otra") y su aspiración a ser acontecimiento (y no el registro de un acontecimiento). No todas estas características aparecerán siempre o en igual grado en un poema y en otro.

Te proponemos buscar el poema "Caminos" de Concha Urquiza y determinar cuáles de las características arriba mencionadas destacan por sobre otras. ¿Qué implicaciones tiene lo anterior en tu interpretación del poema?

¿QUIÉN HABLA EN EL POEMA?: REFLEXIONES EN TORNO AL YO LÍRICO, VOZ POÉTICA Y AUTORÍA

Rocío Saucedo Dimas

La respuesta más obvia y no necesariamente incorrecta es que quien habla en el poema es el o la poeta. De hecho, especialmente a partir del movimiento romántico en Europa, la generalidad del público lector de poesía en el contexto occidental suele identificar el yo del poema con su autor o autora. Es decir, la poesía se suele leer en clave lírica, según la cual, como se vio en el capítulo anterior, se enfatiza la experiencia subjetiva y hay quienes incluso consideran que el texto expresa "los sentimientos del poeta, su estado de ánimo, su punto de vista subjetivo acerca del mundo" (Beristáin, "Poema"). A comienzos del siglo xx, surgieron varias manifestaciones que buscaban romper la unidad identitaria entre el yo del poeta y el yo del poema, como se aprecia en la teoría impersonal de la poesía propuesta por T. S. Eliot en el ensayo traducido como "Tradición y talento individual" de 1919, y según la cual "mientras más perfecto el artista más completamente separados estarán dentro de él el hombre que sufre y la mente que crea" (73). Además de Eliot, Oren Izenberg identifica a Valéry, Yeats y Pessoa, es decir, poetas sumamente influyentes, como parte de esta búsqueda "impersonal" en la expresión poética (2012: 1025). No obstante, la tendencia aún ahora es asumir que, a través de un yo lírico o un aparato discursivo en efecto impersonal, es Eliot o Pessoa quien se expresa en sus poemas. Reconocer a la o el poeta y su visión del mundo en su obra es el paradigma de

lectura con el que como colectividad nos acercamos a la escritura poética y es importante no perderlo de vista porque la poesía, en efecto, puede ser entendida como un acto comunicativo entre, al menos, dos seres humanos, quien escribe y quien lee.

Sin embargo, cuando se pretende llevar a cabo el análisis textual de un poema, según los criterios académicos actuales más comunes, se aconseja comenzar por entender el texto como una construcción verbal compleja con fines estéticos y no preponderantemente informativos (aunque este aspecto puede llegar a estudiarse dentro de lo que se llama la pragmática de la poesía, enfoque que considera el poema como un acto comunicativo en contextos históricos y socioculturales determinados). Desde la perspectiva estructuralista de Roman Jakobson, en el texto literario predomina la función poética del lenguaje, pues el mensaje llama la atención sobre sí mismo, a diferencia de la función referencial, en la que el mensaje dirige la atención hacia el contexto, y la emotiva, que la dirige hacia el hablante (su circunstancia, su estado anímico, sus opiniones, entre otros) (1988: 32-37). O, en palabras de Terry Eagleton, en las expresiones no poéticas se suele dejar de lado el "sabor" y la "textura" de las palabras (2007: 89) y se privilegia la eficiencia del mensaje, incluso cuando este mensaje posee una función emotiva. En otras palabras, aunque la función emotiva esté por lo general presente en la poesía, la función poética es la que predomina. Leemos poesía porque nos interesan "los sentimientos del poeta, su estado de ánimo, su punto de vista subjetivo acerca del mundo", pero sobre todo porque nos interesa cómo éstos son expresados. Dado que la materia prima del arte literario es el lenguaje e incluso, en ocasiones, el lenguaje que se emplea cotidianamente (como se verá más adelante), es posible perder de vista que el poema, como otras composiciones artísticas, se sirve de recursos técnicos y estilísticos (en su caso, metro, rima, figuras retóricas, etcétera) y convenciones genéricas (rasgos que permiten diferenciar, por ejemplo, entre un texto narrativo y uno lírico o uno ensayístico, o bien, entre distintos tipos de expresiones poéticas).

Borde paradójico: yo lírico y figura autoral

Una vez que se concibe el poema lírico como un artificio o un objeto artístico cuya elaboración contempla determinados procedimientos compositivos, conviene separar la "voz" del poema, que puede entenderse como un efecto producido por dichos procedimientos, del autor o de la autora como sujetos de carne y hueso, es decir, encarnados y situados en un contexto histórico específico. Lo anterior permite llevar a cabo procesos analíticos sin tener como limitación o eje rector los datos duros de la biografía de los y las poetas. Por esta razón, en la tradición hispanista se suele emplear el término "yo lírico" o "sujeto lírico" —la frase yo lírico proviene del alemán *lyrische ich* (Scarano, 2014: 25)— para atribuirle un origen a la voz del poema dentro

del texto mismo. Por otra parte, la figura autoral puede entenderse como un artefacto cultural (Pérez y Torras, 2015: 7), es decir, como una formación que una comunidad cultural reconoce y en la que proyecta una serie de significados (piénsese, por ejemplo, en las ideas que la mención de una autora como Sor Juana moviliza en ciertos contextos). La figura autoral se constituye tanto dentro como fuera del texto y, si bien es pertinente tomarla en cuenta en reflexiones sobre el fenómeno literario en sentido amplio, no necesariamente lo es a la hora de hacer el análisis textual de un poema.

Unos versos de "Sueño invernal" (2008: 274), del libro *Bajo el oro pequeño de los trigos*, publicado en 1997 por Enriqueta Ochoa, dicen: "Te aguardaba en lo más recóndito de mí. / Había aprendido a vivir / entre las bestias puras de la soledad" (11-13). Estos versos podrían leerse como el registro de la experiencia de la autora y tendrían, en ese sentido, valor sentimental, biográfico o histórico. No obstante, como se planteó en el capítulo anterior, la poesía invita a una lectura que va más allá de lo anecdótico y que se convierte en una experiencia o en un acontecimiento en sí misma. Tener conocimiento de la biografía de Ochoa difícilmente enriquecería el análisis de este poema. Sin embargo, la presencia de un yo se puede establecer con relativa facilidad (un yo que "aguarda" en un sitio específico y "aprende" una tarea igual de específica); más aún, el poema habla de experiencias marcadamente íntimas, como la espera o la soledad, y es clara la intención del aparato discursivo del poema por mostrar una subjetividad que se expresa de forma directa y emotiva.

Ahora bien, podría decirse que en otros poemas los datos biográficos de la autora o del autor sí pueden contribuir a su análisis. Sería un tanto absurdo descartar tajantemente esa posibilidad en aras de implementar una normativa de lectura y análisis. Con todo, vale la pena ver un ejemplo y dimensionar hasta qué punto lo biográfico puede arrojar claridad en el proceso analítico. El poeta César Vallejo ha pasado a la historia como una figura enigmática y, en particular, su libro *Trilce* (1922) se distingue por una poética oscura e innovadora, representativa del movimiento de vanguardia literaria latinoamericana. La primera estrofa del poema VI (1989: 175) de dicha colección dice:

> El traje que vestí mañana
> no lo ha lavado mi lavandera:
> lo lavaba en sus venas otilinas;
> en el chorro de su corazón, y hoy no he
> de preguntarme si yo dejaba
> el traje turbio de injusticia. (1-6)

En términos de procedimientos compositivos, destaca el uso de la paradoja en el tiempo verbal y el adverbio del primer verso: "vestí mañana", el cual crea un expectativa de complejidad en el lenguaje que de algún modo contrasta con las referencias cotidianas y la casi

Conceptos clave:

El yo lírico o voz poética es un efecto del "aparato enunciativo" (Culler, 2015: 34) del poema y, como elemento compositivo, es distinguible de la voz del autor o de la autora como sujetos históricos o encarnados.

cacofonía del segundo verso. Este contraste, representativo de la transgresión de convenciones poéticas en la obra de Vallejo, contribuye a la sensación de dificultad del poema, la cual se irá incrementando en los versos siguientes, en particular el tercero: "lo lavaba en sus venas otilinas". Además de la construcción metafórica en la que participan de modo impredecible "lavar" y "venas", el adjetivo "otilinas" es un neologismo, es decir, una palabra inventada por el poeta. Así, ya en el tercer verso el poema se muestra deliberadamente intrincado y, si bien la poesía en general se resiste a una interpretación inequívoca, dicha resistencia es un componente particular de la estética de este texto.

Por la singularidad de la palabra, el poema invita a prestar atención a "otilinas" y a atribuirle, si no un significado, sí un sentido aunque sea ambiguo. El cuarto verso sugiere que la figura de la "lavandera" corresponde a la amada; no sólo el yo lírico recuerda el cuidado que la mujer (de acuerdo con los códigos de género de la época) le procuraba, sino que la frase "en el chorro de su corazón" evoca amor e incluso sacrificio. Se sugiere que es tras reflexionar sobre el alcance de este amor y este sacrificio que el yo lírico se plantea la posibilidad de no haber correspondido con justeza a esos sentimientos y acciones y "dejaba / el traje turbio de injusticia". En la siguiente estrofa, el yo lírico medita en su soledad sobre las cosas que ha perdido o que no tiene más consigo: "todas no están mías / a mi lado" (11-12) y agrega que "[q]uedaron de [la] propiedad" (13) de la amada, "selladas con su trigueña bondad" (14). En la tercera estrofa se expresa el deseo de volver a verla: "mi aquella / lavandera del alma" (17-18), y el poema cierra sin abandonar el campo semántico del lavado de la ropa, asociado, como ya se vio, al amor y al cuidado, y en los últimos versos, también a la idea de salvación:

> Y si supiera si ha de volver;
> y si supiera qué mañana entrará
> […]
> dichosa
> de probar que sí sabe, que sí puede
> […]
> azular y planchar todos los caos. (15-22)

Pese a la complejidad discursiva del poema, es clara la visión de la amada que el yo lírico busca proyectar. En ese sentido, es posible —aunque no indispensable— regresar al adjetivo "otilinas" y establecer, entre otras, una relación entre el neologismo y la santa medieval Otilia de Alsacia: el adjetivo podría entonces entenderse como una alusión al torrente de santidad entregada que corre por las venas de la amada. No obstante, el editor de la *Obra poética* de Vallejo de la prestigiada Colección Archivos, apunta en una nota que "venas otilinas" significa "venas de Otilia", que el poeta mantuvo una relación amorosa con dos mujeres llamadas Otilia, "la serrana" y "la limeña", y que la "mayor parte de los poemas de amor de

Trilce parecen en efecto dedicados" a la segunda (Ferrari, 1989: 264). Por los alcances a los que aspira la Colección Archivos, la información podría considerarse pertinente, y su intención no es llevar a cabo un análisis de los textos. Tomar en cuenta este dato biográfico en un análisis del poema podría, en cambio, contribuir a normalizar el texto, a frenar el potencial sugerente del lenguaje poético. No es gratuito que el poema emplee un neologismo; se trata de un adjetivo que busca "hacer ruido", causar extrañamiento, y no es necesario saber el nombre de las mujeres con las que César Vallejo tuvo una relación sentimental para entender los sentidos en que el yo lírico se expresa sobre la amada en el poema. En otras palabras, tener conocimiento del dato biográfico contribuye a generar una certidumbre contraria quizá a la intención del poema.

A manera de contraejemplo, pero en el que, sin embargo, se sigue constatando la utilidad del yo lírico como herramienta de análisis, es ilustrativo el poema de Gloria Fuertes titulado, significativamente, "Nota biográfica" (2011: 975) y que comienza con una imitación del discurso en tercera persona de la biografía: "Gloria Fuertes nació en Madrid / a los dos años de edad" (1-2). Sobresale antes que nada el revés lúdico del segundo verso ante la formalidad del registro biográfico del primero (para una definición de registro véase el capítulo anterior). A partir de este punto, el poema prosigue en primera persona: "pues fue muy laborioso el parto de mi madre / que si se descuida muere por vivirme" (3-4), y más adelante: "A los nueve años me pilló un carro / y a los catorce me pilló la guerra" (9-10). Poco importa, para el análisis del texto, si la autora Gloria Fuertes tuvo en efecto un accidente vial a los nueve años. Las convenciones de la biografía son empleadas aquí como un recurso estilístico que de forma irónica sugiere la incapacidad del dato biográfico para explicar las complejidades de la identidad. El yo lírico reitera este tono irónico al expresar la irrupción de la guerra en su juventud mediante el uso de la misma construcción sintáctica e incluso el mismo verbo en los versos nueve y diez para referirse a dos eventos de muy diferentes dimensiones: "me pilló un carro" y "me pilló la guerra".

Con el término autoficción —proveniente de la narrativa— la crítica reciente se ha ocupado de las ambigüedades del discurso que introduce, a la vez, elementos autobiográficos y procedimientos ficcionales, lo que produce una indeterminación en cuanto a la conformación de lo verídico ante el inevitable efecto de artificiosidad que lo textual conlleva. Laura Scarano recupera la frase *dilema del borde* para referirse a los discursos autobiográficos "porque se trata de textos que trabajan sobre una virtual relación de semejanza entre discurso y vida, sujeto histórico y sujeto textual. No podemos separar radicalmente vida y obra, pero tampoco podemos explicar directamente una por medio de la otra, sino que tenemos que transitar

Conceptos clave:

La ironía es uno de los tropos principales de la poesía. De acuerdo con una de sus definiciones básicas, se trata de una expresión "en la que generalmente se dice justo lo contrario de lo que se piensa, para hacer más notoria una observación" (*DEM*). En el capítulo IV se explica con más detalle algunas de las formas en las que opera.

por ese vaivén o borde paradójico" (2007: 87). Sabemos que detrás del poema hubo o hay un ser humano que lo escribió, y es muy común sentir interés por esa persona, sus experiencias de vida, su contexto social y cultural, etcétera. No es necesario, como algunas corrientes críticas han propuesto —por ejemplo, la llamada Nueva Crítica de mediados del siglo XX o el planteamiento de Barthes que se verá a continuación—, eliminar a la persona encarnada de una reflexión literaria crítica. Es conveniente, no obstante, resistir la tentación de explicar la obra a través de la vida (como se vio arriba en el ejemplo de Vallejo) o viceversa en la medida en que la explicación biográfica tiende a allanar las posibilidades del significado del poema. En otras palabras, tratar al poema como texto informativo sobre la vida de quien lo escribe va en contra de la pretensión característica de la lírica de que el poema se convierta en un acontecimiento verbal que cifre una experiencia particular y específica en el lenguaje pero cuya aspiración última es generar un significado que tenga validez para alguien más allá de quien la enuncia. Más aún, incluso en poemas que se presumen autobiográficos, la certidumbre del dato duro puede tener más relevancia como efecto retórico que en su veracidad, y el yo lírico o la voz poética puede verse como el recurso compositivo cuya flexibilidad permite ésta y otras posibilidades.

Un concepto que ayuda a transitar por el *borde paradójico* que menciona Scarano es el de figura autoral. Éste no coincide plenamente con el sujeto encarnado que escribió el texto, quien, aunque presente en su obra, no es reducible a ella ni a sus datos biográficos, y que en toda su complejidad existencial nos es, en gran medida, inaccesible como público lector. Pero vayamos por partes. El famoso texto "La muerte del autor" de Roland Barthes:

> representó un verdadero parteaguas en la reflexión teórica [...], pues se opuso a la idea [...] de considerar al autor como causa y explicación del texto literario [...]. El resultado de todo ello es un nuevo paradigma hermenéutico que marca el tránsito de un régimen interpretativo cerrado, dependiente de la intención del autor, a un orden abierto en que la presencia del lector hace posible el despliegue plural del texto (De Teresa, 2019: 15).

Empero, si bien se reconocen las virtudes de la propuesta de Barthes, ésta también ha sido objeto de críticas. Sin perder de vista las ventajas de este nuevo paradigma de lectura —como dejar de asumir que la intención autoral es el principio explicativo del texto—, se ha llevado a cabo una recuperación y replanteamiento de la figura autoral posterior a la muerte que Barthes le decretara al autor. Nattie Golubov, por ejemplo, presenta una de las razones detrás de este proceso al plantear que la "pregunta acerca de la autoría es central para el proyecto feminista en general, y es el núcleo de la crítica feminista en particular, porque se centra en problematizar la relación entre la subjetividad y el

lenguaje, entre el sujeto del enunciado y el acto de enunciación, entre el cuerpo, la experiencia y el proceso creador" (2015: 79).

No sólo para la crítica literaria feminista, sino también para aquella interesada en expresiones literarias producidas por grupos no hegemónicos (es decir, por grupos diversos en cuanto a su identidad de género, orientación sexual, raza, etnia y clase, entre otros), la recuperación de la figura autoral y su circunstancia ha sido muy valiosa. Así, la figura autoral —que no la persona encarnada— como artefacto cultural se entiende como conformada por múltiples perspectivas: cómo es leída, interpretada y valorada su obra, cómo se representa la persona autora a sí misma, cómo es representada por terceros en medios escritos o visuales, por mencionar las más destacadas. Dichas perspectivas "implican la representación del autor/a como ser encarnado" (Pérez y Torras, 2015: 8). Esto es, el concepto de figura autoral distingue, por una parte, entre el sujeto de carne y hueso y situado de formas únicas en el mundo y, por otra parte, las representaciones de dicho sujeto en torno a su autoría de una obra. Son estas representaciones las que constituyen la figura autoral entendida como artefacto cultural. Sin embargo, especialmente cuando se trata del análisis de poesía, es necesario enfatizar la posibilidad además de la utilidad de no sólo distinguir entre la persona autora y su figura autoral, sino también entre ésta y el yo lírico o voz poética como una construcción propia del poema, e interrogarnos más por la intención del texto que por la intención de la autora o del autor.

Todo lo anterior no quiere decir que la noción de yo lírico no tenga limitaciones. Jonathan Culler (2015) rechaza el modelo que ha dominado por décadas los estudios literarios en el ámbito anglófono y que se basa en el paradigma del personaje narrativo o dramático. De acuerdo con este modelo, el "yo" del poema se entiende como un personaje y el texto como una representación ficcional de un acto de habla (2). En efecto, la noción de *speaker* (hablante) —y que en varios sentidos es equivalente al yo lírico— en los estudios sobre poesía en lengua inglesa puede resultar muy útil, aunque también puede ser llevada a extremos como al que Culler se refiere cuando habla de la "novelización" de la lírica en la que el sujeto lírico se reduce a un personaje ficticio (2015: 2). Cabe matizar que no es lo mismo establecer una separación entre el autor o la autora como seres encarnados, su figura autoral como producto del sistema literario (Pérez y Torras, 2015: 2) y la dimensión textual del sujeto poético que darle a dicho sujeto poético los atributos de un personaje ficticio narrativo o dramático. Dicha práctica sólo es realmente posible cuando se trata del monólogo dramático, género poético en el que la entidad enunciante corresponde a un personaje con frecuencia señalado explícitamente, como sucede en el poema "Lamentación de Dido" de Rosario Castellanos, en el que

Conceptos clave:

La noción de figura autoral permite reconocer que la identidad particular del sujeto que escribe es también una construcción textual y por tanto una representación que se edifica a partir de muchas coordenadas: lo que la persona cuenta y omite sobre sí misma, la forma en que se lee, interpreta y valora la obra de alguien; las representaciones escritas o visuales que se hacen de estas figuras, etcétera (Pérez y Torras, 2015: 2).

✍ *Actividades:*

Para indagar en este tema, te invitamos a explorar las transformaciones de una figura autoral como la de Elena Garro a través del tiempo. ¿Cómo se representó a sí misma? ¿Cómo la representaron los demás? ¿Cómo se han ido alterando estas representaciones? ¿Cómo se distingue esta figura autoral del yo lírico que se construye en un poema como "El llano de huizaches"?

> *Conceptos clave:*
>
> El tono de un poema es en gran parte establecido por la voz poética o el yo lírico y se refiere a la actitud o respuestas emocionales (deseo, indiferencia, arrepentimiento, gozo, burla, etc.) que éstos expresan en relación con lo que dicen, es decir, el tema o el objeto de la enunciación.

dicho personaje mitológico habla en primera persona. En conclusión, conviene pensar el yo lírico no como un equivalente inmediato del o de la poeta, por una parte, y no como un personaje ficcional (a menos que el poema así lo indique), por la otra. Es más acertado, aunque tal vez más complejo, permanecer en el borde paradójico del que habla Scarano donde quien lee transita entre la vida y la obra, en este caso, a través de dos constructos útiles para la lectura crítica de poesía: la figura autoral y la voz que habla a través del artefacto verbal (el poema).

Subjetividad(es) más allá del yo: la voz poética

Por otro lado, no siempre es posible identificar un "yo" en la poesía. Piénsese en la última sección del poema "Comparaciones" de Idea Vilariño (2012: 24):

V

Como un disco acabado
que gira y gira y gira
ya sin música
empecinado y mudo
y olvidado.
Bueno
así.

Más que hablar de yo lírico, en casos como éste quizá convenga hablar de voz poética. Pese a la ausencia de un yo, esta voz poética sugiere una perspectiva, una visión de lo que presenta, en particular, a través de los adjetivos empleados: "Empecinado y mudo / y olvidado". Además, remata el poema con un lacónico "Bueno / así", que expresa un tono de resignación, desgaste, incluso derrota. Para Shira Wolosky (2001), el término voz poética (*poetic voice*) es especialmente pertinente cuando dentro de un poema se expresa más de un punto de vista (106) y no se identifica una subjetividad relativamente unificada (como sí es posible encontrar en los ejemplos de Vallejo y Fuertes más arriba). Más aún, en ocasiones, incluso si el poema emplea la primera persona es difícil hablar de un yo lírico o un solo hablante. Un ejemplo notorio es el "Romance sonámbulo" (del libro *Romancero gitano*, 1928) de Federico García Lorca. Este poema comienza con una de las expresiones líricas emblemáticas en la historia de la poesía en español (2006: 108-11): "Verde que te quiero verde. / Verde viento. Verdes ramas" (1-2). En estos primeros versos habla un yo, el cual articula un deseo que ha sido objeto de varias interpretaciones, pero que prevalece en su ambigüedad poética. Si bien estas primeras frases poseen un gran potencial sugerente en relación con otros elementos del poema, su sentido poético radica sobre todo en su musicalidad, en su ritmo trocaico (la aparición de una sílaba acentuada seguida de una no acentuada: vér-de, vién-to), su aliteración (repetición del sonido /v/) y su asonancia (repetición del sonido /e/).

En este punto del poema quizá podría hablarse de un yo lírico, no obstante, pronto en

las siguientes estrofas se va haciendo presente una voz que describe y narra en tercera persona y que evoca los romances tradicionales (que es uno de los principales propósitos del libro de Lorca): "Bajo la luna gitana, / las cosas la están mirando / y ella no puede mirarlas" (10-12). Más aún, en la tercera estrofa, sin ningún signo diacrítico que lo indique, habla uno de los personajes pertenecientes a la historia narrada por el texto y que puede identificarse como un hombre joven errabundo, quien expresa anhelo e incluso urgencia ante un otro que no es quien lee sino otro personaje con quien parece conversar:

> Compadre, quiero cambiar
> mi caballo por su casa,
> mi montura por su espejo,
> mi cuchillo por su manta.
> Compadre, vengo sangrando
> desde los puertos de Cabra.
> Si yo pudiera, mocito,
> este trato se cerraba.
> Pero yo ya no soy yo.
> Ni mi casa es ya mi casa. (25-34)

En los últimos cuatro versos citados responde, con tono de impotencia y abatimiento, el "Compadre", el hombre mayor que habita en la casa. El trágico relato continúa y poco a poco se develan algunos indicios de la historia que aconteció sin que ésta se acabe de esclarecer: se sugiere la relación y destino de la mujer mencionada en la primera estrofa y estos dos hombres, sin embargo es difícil establecer nítidamente qué pasó en el poema. Hay varias voces y perspectivas presentes. Podría pensarse en una voz poética que se mantiene a lo largo del texto pero que está compuesta por o va asumiendo otras voces: la del yo lírico de vocación vanguardista (semejante al del poema de Vallejo ya visto), la voz en clave narrativa reminiscente del romance de la tradición oral española y la voz de los personajes (un recurso también habitual en esta forma poética). Debido a que voz poética y yo lírico son herramientas de análisis, la elección de qué término se ajusta mejor dependerá del propósito de dicho análisis y de la interpretación dada al texto.

A Culler (2015) en particular le interesa dilucidar qué es propio de la enunciación lírica que, aunque guarde similitudes con la enunciación en una novela o una obra de teatro, debe poder distinguirse de estos dos géneros. Para ello, enfatiza la presencia en el poema de figuras discursivas que crean lo que podría traducirse como efectos de vocalización (*effects of voicing*) (35), o bien, la ilusión de una voz. Así, Culler plantea que el poema posee un aparato enunciativo (34) y que a través de ese aparato la poesía lírica dice algo sobre el mundo (36). De hecho, su oposición a la idea del hablante ficcional en el poema lírico, que con frecuencia se da por sentada, se basa en su entendimiento de la poesía como un acto de habla en sí y no como la *representación* de un acto de habla (22), es decir, como un acontecimiento y no como la *representación* de un acontecimiento, y en esto

radicaría la diferencia entre la enunciación dentro del fenómeno de la lírica y aquella que es parte del fenómeno novelístico o dramático.

Por su parte, Wolosky postula que la noción de voz puede ser entendida de manera metafórica con fines teóricos y que más que remitir a la expresión de alguien en particular puede entenderse como la manera en que un poema incorpora diferentes puntos de vista, posturas, posiciones en el mundo, etcétera (2001: 111), como queda ejemplificado en el "Romance sonámbulo" de Lorca comentado arriba. Wolosky, por ejemplo, destaca que a lo largo del siglo XX la perspectiva femenina se ha hecho cada vez más presente en la poesía, y que las voces poéticas femeninas han contribuido a que las experiencias, muchas veces suprimidas, de las mujeres ingresen al discurso poético (129-130). En general, Wolosky plantea que los límites entre el yo lírico y otras voces representadas en el poema son en realidad sumamente flexibles (116). Esta visión de voz poética da lugar a que también la voz del o de la poeta sea identificable en el texto como la figuración de un sujeto que habla desde una situación particular, de manera que repara un exceso evidente de aquellas corrientes críticas ya mencionadas que llevaron a un extremo la separación entre texto y contexto y, por consiguiente, entre sujeto lírico y sujeto histórico. Similarmente, para Scarano, con base en las reflexiones de Dominique Combe, más que mantener una separación radical entre un sujeto y otro, conviene pensar en la "doble agencialidad" (2014: 25) del yo que se expresa en el poema, planteamiento que guarda correspondencia con el de borde paradójico.

Así pues, y para concluir, es necesario insistir en que hay evidencia en los poemas aquí comentados y en muchos otros de que la materia prima de la poesía, es decir, la palabra, casi de modo inevitable produce el efecto de una enunciación. Éste se crea a partir de las relaciones prosódicas (cualidades sonoras) y sinergias de sentido que las palabras posibilitan. El aparato enunciativo del poema puede estar explícitamente asociado a un yo lírico y tener cohesión a lo largo del texto, o bien, puede no tener un yo como origen aparente y presentarse de forma deliberadamente fragmentaria, como si varias voces se hicieran escuchar en el poema. Más aún, Culler entiende la enunciación poética como un evento que tiene lugar en el mundo y no como la representación de un evento (2015: 35), lo cual constituye el carácter performativo del texto (130). Es decir, si bien es artefacto verbal, el poema conduce a la puesta en acción del hecho poético al momento de ser leído.

Cuando decimos "Verde que te quiero verde", en voz alta o para nuestros adentros, no nos limitamos a reproducir lo escrito por Lorca, sino que damos vida a esas palabras; las actualizamos en el sentido de que las hacemos *acto*, un suceso en nuestra realidad. De forma paralela a la "doble agencialidad" del yo implícito o explícito del poema, la enunciación lírica tiene lugar a la vez en

una dimensión pragmática amplia y en una dimensión propia de la experiencia poética. Esta enunciación no es ficcional en el sentido en que la enunciación narrativa o dramática puede serlo, pero tampoco coincide con el plano discursivo de la comunicación cotidiana (imagínese que tocamos la puerta de la casa vecina y decimos a quien nos abre "verde que te quiero verde"), la cual se rige por los principios de veracidad, lógica, economía y claridad más que por consideraciones estéticas. Las nociones de yo lírico o voz poética son herramientas de análisis que ayudan a no perder de vista la dimensión enunciativa del texto poético como constructo y contribuyen a visibilizar procedimientos compositivos de potencial relevancia, a la vez que constituyen una vía de acceso a la discusión teórica de en qué consiste el fenómeno lírico, cuáles son sus especificidades en relación con otras manifestaciones literarias, cómo puede caracterizarse en términos de artificialidad o ficcionalidad, entre otros.

✍ *Actividades:*

Busca y lee con atención el poema "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz. ¿Cuántas voces son identificables en el poema?, ¿cómo interactúan unas con otras?, ¿con qué tono expresan lo que dicen?, ¿qué implicaciones tienen las marcas de género femenino y masculino en este caso?

LA METÁFORA: UN SALTO ECUESTRE DE LA IMAGINACIÓN

Gabriela Villanueva Noriega

Conceptos clave:

Los diversos recursos estilísticos que es posible identificar en la poesía suelen ser llamados *figuras retóricas*. Reciben este nombre porque fueron primeramente estudiadas y catalogadas —con base en su mecanismo o el efecto producido, entre otros— dentro del arte de la retórica antigua, es decir, el arte de componer y pronunciar ante un público discursos persuasivos. También por esta razón es que muchas de ellas tienen nombres que derivan directamente del griego antiguo. La definición de las figuras retóricas dentro del ámbito poético se ha ido modificando a lo largo de los siglos en relación con la especificidad de la poesía y según contextos históricos y culturales determinados.

Al hablar de la forma particular de comunicación que entraña la poesía se había señalado que un poema siempre está diciendo algo más de lo que aparece a primera vista, algo más allá de lo que podríamos llamar el sentido *literal* de las palabras. Es a partir de esta noción que el poeta estadounidense Robert Frost explica que si bien se pueden decir muchas cosas sobre la poesía, en última instancia todo se podría reducir a la noción de que la poesía es esencialmente metáfora: decir una cosa para implicar otra (Hirsch, 2014: 373).

El término metáfora proviene del griego y significa etimológicamente "llevar más allá", lo que remite a la idea de que la metáfora transporta o lleva un concepto a un lugar distinto al que naturalmente le corresponde. La forma más directa de entender cómo funciona la metáfora es a través de ejemplos en donde se establece una relación de identidad entre cosas disímiles (por ejemplo, decir que alguien "es una bestia para las relaciones sociales"). Más adelante, veremos ejemplos más puntuales de metáfora en instancias particulares de poesía. La metáfora se suele considerar una figura retórica. En términos generales, las figuras retóricas son patrones de organización de lenguaje diferentes a los empleados en la comunicación cotidiana y que con frecuencia generan sentidos figurados o efectos estéticos. Existen diferentes formas de clasificar las figuras retóricas y una de ellas consiste en distinguir entre fi-

guras de dicción y figuras de pensamiento. Las figuras de pensamiento operan al nivel de significado de las palabras y las más representativas, aunque no las únicas, son la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la paradoja, el oxímoron, la antítesis y la ironía. En cambio, las figuras de dicción funcionan al nivel de la morfosintaxis y entre las más frecuentes podemos nombrar la anáfora, el hipérbaton, la elipsis, el retruécano o la rima.

Aunque a veces se habla de figuras retóricas de manera indistinta, separar las figuras de pensamiento de las de dicción puede ayudar a sensibilizarnos a fenómenos específicos que ocurren al interior de los poemas. No obstante, es indispensable nunca perder de vista que sonido y sentido en la poesía siempre operan de manera conjunta. Así pues, una figura de dicción tendrá un efecto predominante en la dimensión sonora o en el plano de construcción de una frase, pero siempre afectará también el sentido de lo dicho; a su vez, una palabra asociada a una figura de pensamiento generará un efecto de sentido, pero no dejará de funcionar también como materia sonora dentro del poema. Cabe señalar que entre las figuras de pensamiento, la retórica tradicional en ocasiones distingue a algunas como tropos. La metáfora suele estar dentro de este grupo junto con la metonimia, la ironía y la sinécdoque. La definición específica de tropo puede variar de una fuente a otra, pero casi todas parten de la idea de que un tropo implica una transformación o sustitución del significado habitual de una palabra o el significado literal de una frase. Es decir que los tropos, en su sentido etimológico de "giro", siempre dan un vuelco deliberado al sentido literal del lenguaje en pos de otro sentido figurado. En este capítulo me ocuparé principalmente de cómo opera la metáfora, y dedicaré también un espacio a la metonimia. Haré alusión a la forma en la que algunos poemas emplean figuras retóricas pero no me detendré a dar una lista exhaustiva de ellas.

De momento me centraré en la metáfora y su estrecha relación con la imaginación poética en virtud de su capacidad de llevar las palabras más allá de su sentido literal. Ahora bien, vale la pena precisar que la noción de "sentido literal" resulta un tanto problemática desde la perspectiva de la lengua, pues como críticos, lingüistas y filósofos han señalado, la metáfora está en los orígenes del lenguaje. Baste pensar en expresiones con un trasfondo metafórico como "cuello de botella" (para hablar del tráfico), "tejido social" (para hablar de una comunidad), o en términos científicos como "célula" (que originalmente viene de celda) o "información" genética (en vez de cadena de proteínas) para ver cómo la metáfora está en la base del lenguaje y el pensamiento. Uno de los placeres de estudiar otras lenguas es tener la oportunidad de cobrar conciencia de cómo la lengua configura nuestra manera particular de habitar la realidad. Por ejemplo, cuando nos sorprendemos de que en inglés y en francés uno

Para explorar más:

Si te interesa conocer más figuras retóricas, te recomendamos consultar una fuente como el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin o algún glosario de términos literarios, como el incluido en el tomo de Literatura de la *Enciclopedia de conocimientos fundamentales* de la UNAM: http://conocimientosfundamentales.rua.unam.mx/literatura/Text/99_glosario.html Otro recurso en línea confiable es el *Diccionario español de términos literarios internacionales* http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Tropos%20%28Ret%C3%B3rica%29.pdf editado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España, o el glosario de figuras retóricas https://leo.uniandes.edu.co/figuras-y-estrategias-retoricas/ elaborado por el centro de español de la Universidad de los Andes en Colombia.

✍ *Actividades:*

Crea tu propio glosario con las figuras retóricas que más te llamen la atención y elabora un catálogo de los ejemplos más llamativos en poemas de tu elección. ¿Qué efecto tienen en cada caso? ¿Cómo se relaciona el significado del poema con el uso particular de una figura?

cae en el amor o cuando quien aprende español se da cuenta de que, en esta lengua, *ser* en el mundo no es lo mismo que *estar* en él. A través del lenguaje y de sus metáforas constitutivas construimos la jaula lingüística desde la cual nos asomamos a la realidad. Desde esta misma perspectiva, se podría decir que la poesía, a menudo, busca sacudir esta jaula para hacernos cobrar conciencia de la misma y de todo lo que queda más allá de ella.

Ahora bien, para volver a definiciones más tangibles y quizás útiles para un primer acercamiento a la poesía, vale la pena retomar la idea de que la metáfora establece una relación de semejanza entre cosas disímiles. La metáfora tiene relación con la comparación o el símil y parecería que las separa una diferencia muy sutil: en la metáfora se dice "esto *es* aquello" (por ejemplo, tus dientes son perlas) y en el símil se dice "esto es *como* aquello" (tus dientes son como perlas). A primera vista, esta distinción puede parecer algo trivial, sin embargo, hay diferencias importantes entre una y otra, empezando por el hecho de que la metáfora es inadmisible en un sentido lógico (¿cómo pueden unos dientes ser perlas?). La metáfora rompe con lo que la lógica denomina el principio de identidad: la metáfora nos dice que A no es A y esta ruptura hace que la poesía participe de una forma de pensamiento muy distinta de la racionalidad tradicional. Por su parte, una comparación puede resultarnos osada, sin embargo, no incurre en ninguna contradicción lógica.

Chantal Maillard explica que "la metáfora y la comparación son esencialmente distintas; pues, si bien ambas procuran aparentemente una aproximación entre dos nociones, la comparación, al aproximarse, reafirma la distancia que las separa, mientras que la metáfora es elemento de fusión" (1992: 99). El poeta francés Stephane Mallarmé establece que la metáfora es un acto de condensación y compresión, mientras que el símil opera a través de la divagación y la digresión (Hirsch, 2014: 374). Así, podemos ver que el símil implica una forma distinta de aproximación a la realidad frente a la metáfora.

Quien se aproxime a la obra de Pablo Neruda (en particular a *Residencia en la tierra*) podrá ver la importancia que tiene el símil para llevar a cabo una suerte de tanteo imaginario frente a la materialidad del mundo. En "Ritual de mis piernas", el poeta contempla con extrañeza sus propias piernas y trata de describirlas diciendo (2010: 113):

> Como tallos o femeninas, adorables cosas,
> desde las rodillas suben, cilíndricas y espesas,
> con turbado y compacto material de existencia;
> como brutales, gruesos brazos de diosa,
> como árboles monstruosamente vestidos de
> [seres humanos,
> como fatales, inmensos labios sedientos y tranquilos,
> son allí la mejor parte de mi cuerpo:
> lo enteramente sustancial, sin complicado contenido
> de sentidos o tráqueas o intestinos o ganglios:

nada, sino lo puro, lo dulce y espeso de mi propia vida,
guardando la vida, sin embargo, de una
[manera completa. (14-25)

Aquí vemos cómo la figura retórica de la anáfora (la repetición de una o varias palabras al comienzo de distintos versos, en este caso, de la construcción sintáctica "como…", que es además una de las marcas textuales de la comparación) ayuda a evocar esta sensación de extrañeza y de sondeo que permite el símil. En el poema se usa la comparación como admitiendo la imposibilidad de llegar a una visión estática y definitiva de las piernas. Frente a esto, la metáfora parece ser mucho más radical en su identificación de una cosa con otra. La metáfora vincula de forma definitiva la identidad de un objeto a partir de otro aunque ésta siempre quede a medio camino entre ambos.

Para sistematizar el estudio de la metáfora, I. A. Richards (1936) propuso un esquema que divide la operación metafórica en dos partes: el vehículo y el tenor. El vehículo de la metáfora corresponde a la forma en que se representa la idea referida: en el ejemplo "tus dientes son perlas", *perlas* es el vehículo. Por su parte, el tenor corresponde al objeto o a la idea referida, que, en este mismo ejemplo, serían los dientes. Las dos partes de la metáfora están unidas por la relación que se puede establecer entre ambas a la que denomina fundamento: el punto de semejanza (en este ejemplo, la forma, el color y la dureza). Es importante tener en cuenta que la metáfora funciona por una suerte de irradiación o contagio de un término sobre otro, del vehículo sobre el tenor. Si bien hay un punto de semejanza entre perlas y dientes, también hay una serie de valores que irradian o se extienden a los dientes por cómo son representados: es decir que se contagian imaginativamente del valor, la belleza y el brillo de las perlas. Si sustituimos esta metáfora por la de "tus dientes son granos de elote", en donde el fundamento es prácticamente el mismo (color, forma) vemos cómo los valores "irradiados" cambian radicalmente (poco valor, poco brillo, quizás fealdad).

El esquema de Richards puede ser una herramienta útil para desmontar metáforas más complejas en las que el fundamento se vuelve difícil de dilucidar. Por ejemplo, en el "Poema de la siguiriya gitana" (2006: 46-51) de Federico García Lorca se habla de una guitarra que "Llora flecha sin blanco" ("La guitarra", 21). En esta construcción vemos que el uso de la metáfora es complejo: el sonido de la guitarra se vuelve llanto en virtud de que suena y que este sonido resulta triste y doloroso. Al equiparar el sonido del instrumento musical con el llanto, se transfieren atributos humanos a un objeto inanimado y es así como se lleva a cabo una forma particular de metáfora denominada personificación. La personificación aparece a lo largo del poema y se lleva al extremo de transformar la "siguiriya" (una forma musical andaluza) en "una muchacha morena / junto a

una blanca serpiente / de niebla" ("El paso de la siguiriya", 2-4). Tanto la metáfora de la "blanca serpiente de niebla" como la de la "flecha sin blanco" se explican con más facilidad si se tiene el referente del sonido particular que tiene la "siguiriya" ya que es un estilo musical un tanto fragmentario y que parece avanzar sin una dirección clara. Esta referencia apunta a la importancia que tienen las y los lectores al responder a la poesía. La metáfora a menudo remite a una experiencia real y tangible de las cosas en el mundo y muchas veces quien ha compartido la experiencia (en este caso la de escuchar una siguiriya) podrá tener cierta ventaja sobre quien no al desentrañar la metáfora; sin embargo, quien sólo conoce esta música a partir del poema de García Lorca podrá construir una imagen de la misma a partir de él y, en ese sentido, la poesía también se vuelve una forma de comunicar experiencias desconocidas.

A decir de García Lorca, "La metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre de la imaginación", definición que reformula con la del "cinematográfico y antipoético poeta Jean Epstein" quien dice que "es un teorema en el que se salta sin intermediario desde la hipótesis a la conclusión" (1994: 243). Y sí, en la poesía, se juega con la distancia que tiene que recorrer este caballo imaginario entre los objetos que trata de unir. Si volvemos al ejemplo de los dientes/ perlas, vemos que los puntos de contacto entre vehículo y tenor son varios y que, en este sentido, la imagen no provoca ningún sobresalto. Se trata de una metáfora convencional que, hasta cierto punto, ha perdido su fuerza poética por pura normalización. Si en cambio se piensa en una metáfora como la del famoso "Romance sonámbulo" en la que opera la misma premisa de la equiparación de una parte del rostro con un objeto inanimado, veremos que el efecto cambia:

> Con la sombra en la cintura,
> ella sueña en su baranda,
> verde carne, pelo verde,
> con ojos de fría plata. (9-12)

La "fría plata" de los ojos de la gitana nos orilla a detenernos un momento a pensar en qué sentido unos ojos pueden ser de plata. Si los ojos fueran de azabache no tendríamos que hacer esta detención pues el fundamento (el color oscuro) casi de inmediato nos haría establecer la relación entre una cosa y otra. Sin embargo, la plata no parece compartir ningún atributo con las posibles tonalidades de los ojos en circunstancias normales. La imaginación es orillada a recorrer ese camino por su cuenta y dar el salto: sólo unos ojos en blanco, como dos cucharas de plata, podrían concebirse de esta manera. La muchacha quizás es sonámbula o ciega o quizás está muerta: la frialdad de la plata y el verde mortecino de su piel abonarían a esta idea. No hay forma de saberlo de manera definitiva, sin embargo, la fuerza de la imagen depende en buena medida del extra-

ñamiento que experimentamos al encontrarla. Para algunos poetas modernos (al igual que para los conceptistas españoles o metafísicos ingleses del siglo XVII), el placer estético de la metáfora reside en su capacidad de descubrir una verdad oculta mediante la unión de ideas disímiles. La estética de ciertas corrientes literarias ha privilegiado formas violentas de unión de contrarios hasta llegar a figuras como la paradoja o el oxímoron en donde se establece una contradicción aparente (una suerte de corto circuito imaginario) que revela una verdad oculta. Por ejemplo, cuando los poetas barrocos como Francisco de Quevedo dicen que el amor "Es hielo abrasador, es fuego helado", nos obligan a hacer el esfuerzo intelectual de descubrir en qué sentido el hielo del amor puede quemar: el fuego de la pasión es helado porque el rechazo (la frialdad) no hace más que avivar la llama del amor. Claro que al igual que otras metáforas muy sobadas, con el paso del tiempo ésta fue perdiendo su capacidad de asombrar a los lectores habituados a la lírica amorosa; aunque quien se enfrenta y reflexiona sobre ella por primera vez puede volver a sentir esa sorpresa que provoca el hallazgo poético.

Maillard explica que, en la metáfora creativa, se debe renunciar a la semejanza obvia entre tenor y vehículo si se quiere proporcionar alguna "tensión-energía" (1992: 99). Así, buena parte de la poesía (sobre todo en la vanguardia) usará la osadía de la relación entre cosas dispares para producir esta energía. Por ejemplo, el poema de Luis Cernuda "Estoy cansado" (2000: 54-55) abre con la extraña afirmación:

> Estar cansado tiene plumas,
> tiene plumas graciosas como un loro,
> plumas que desde luego nunca vuelan,
> mas balbucean igual que loro. (1-4)

¿En qué sentido estar cansado puede tener plumas? La relación de inmediato obliga a hacer una pausa. Las plumas de este cansancio son como las de un loro: nunca vuelan, balbucean. Así, en la metáfora el cansancio es un loro: ¿qué atributo comparten? En el cansancio hay repetición, hastío, ausencia de libertad, ausencia de vuelo. Cernuda busca su propia ave poética; John Keats buscó al ruiseñor; Charles Baudelaire, al albatros. Cernuda hace del loro un ave poética que dice una y otra vez: "Estoy cansado de las casas / […] Estoy cansado de las cosas / […] estoy cansado del estar cansado" (5, 7, 11). El poema mismo se vuelve una suerte de loro imaginario que repite hasta la eternidad su anhelo e imposibilidad de comunicar su propio cansancio. Claro que el sentido que cobra el poema hacia el final depende en buena medida de poder desentrañar la peregrina idea de por qué "el cansancio tiene plumas".

Además de la metáfora, críticos literarios como Roman Jakobson y Kenneth Burke (1941) han traído al frente la metonimia como una de las figuras de pensamiento primordiales para entender la forma en la que funciona el discur-

so poético (Culler, 1997: 71-72). La metonimia significa literalmente "cambio de nombre" y lo que se efectúa en ella es la sustitución de un concepto por otro relacionado a éste (Hirsch, 2014: 381). Ejemplos de metonimia que usamos cotidianamente son expresiones como la "corona" (para hablar de la monarquía), "fuga de cerebros" (para hablar del exilio voluntario de una comunidad intelectual) o "mano de obra" (para hablar de trabajadores manuales). Si la metáfora establece un principio de semejanza, la metonimia entabla una relación de contigüidad. La metonimia está estrechamente relacionada con la sinécdoque (hasta el punto en que se confunden o se usan como términos intercambiables). De acuerdo con Culler y Hirsch, la sinécdoque es una forma particular de metonimia en la que se sustituye el todo por la parte (por ejemplo, la expresión "ganarse el pan" al hablar de ganar dinero para obtener comida) o la parte por el todo (como cuando se dice "el amor tocó a la puerta" para sustituir al "ser amado" por el concepto abstracto "amor"). En lo que resta del capítulo nos referiremos sobre todo a la metonimia, en la que los atributos de algo sirven para nombrarlo, es decir que veremos ejemplos de sustitución de la parte por el todo.

La metonimia a menudo echa mano de objetos tangibles y concretos para dar corporalidad a conceptos abstractos e intangibles. En poesía, la metonimia tiene un efecto de concreción aunque a veces opere por vía del extrañamiento inicial y el posterior reconocimiento. Por ejemplo, en el poema de César Vallejo "Hoy me gusta la vida mucho menos" (2008: 435-436) se afirma:

> Hoy me gusta la vida mucho menos,
> pero siempre me gusta vivir; ya lo decía.
> Casi toqué la parte de mi todo y me contuve
> con un tiro de lengua detrás de mi palabra.
>
> Hoy me palpo el mentón en retirada
> y en estos momentáneos pantalones yo me digo:
>
> ¡Tanta vida y jamás!
> ¡Tantos años y siempre mis semanas!...
> Mis padres enterrados con su piedra
> y su triste estirón que no ha acabado;
> de cuerpo entero hermanos, mis hermanos,
> y, en fin, mi ser parado y en chaleco. (1-12)

A lo largo del poema, Vallejo insiste en una afirmación sintácticamente incomprensible ("¡Tanta vida y jamás!") que configura un tono que raya en la euforia y que parece expresar la incapacidad de las palabras para contener la sensación de gusto por la vida a pesar de todas las circunstancias terribles que ésta conlleva. Vallejo sustituye conceptos abstractos por objetos mundanos que aterrizan la experiencia del ser humano a través de las cosas cotidianas que la acompañan. La metonimia "estos momentáneos pantalones" se usa para hacer tangible la idea abstracta de lo circunstancial, lo fugaz y lo

trivial. La experiencia pasajera se transforma en unos intrascendentes y terrenales pantalones que representan una estancia en el mundo igual de terrenal. Dicha estancia quizá nunca supere la trivialidad, pero es a la vez motivo de asombro y fascinación. Esta combinación de asombro y trivialidad ocasionada por el hecho en apariencia simple, pero siempre inexplicable, de la vida se expresa nuevamente en la frase: "en fin, mi ser parado y en chaleco".

Mediante una estrategia similar, la muerte y la tumba de sus padres se convierten metonímicamente en "piedra" y "triste estirón que no ha acabado"; es decir que la conclusión de la vida se reduce metonímicamente a un vestigio sin importancia (la piedra) y a un gesto que raya en lo cómico (la muerte como estirón eterno). Así como la metonimia en ocasiones supone la sustitución del todo por la parte o de elementos contiguos, también a veces consiste en la sustitución de la causa por el efecto o viceversa. En este caso, el "estirón eterno", que podría entenderse como el *rigor mortis* (el efecto), se refiere a la muerte (la causa). En varios de sus "Poemas humanos" y en general en su poesía, Vallejo advierte un interés profundo en hablar de los seres humanos a partir de las nimiedades que los constituyen y, en este sentido, la metonimia —aludida juguetonamente mediante la oración "[c]asi toqué la parte de mi todo" en este poema— será un tropo importante para él en la medida en que permite hacer tangible la experiencia en apariencia intrascendente del ser humano en el mundo moderno.

De acuerdo con Kenneth Burke (1941: 423) y Hayden White (Culler, 1997: 72) los cuatro tropos mencionados arriba (metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía) están en la base de todo discurso humano. Si bien reducir todo el discurso humano a un número tan limitado se puede antojar un tanto arbitrario, esta postura y otras que tratan de examinar el lenguaje mediante un catálogo reducido de figuras retóricas delatan la estrecha relación que existe entre la poesía y las formas en las que se articula el pensamiento humano. En otras palabras, lejos de ser recursos exclusivos del arte de la poesía, las figuras retóricas están en la base de toda comunicación de manera que cobrar conciencia de ellas permite, no sólo advertir la forma en que la poesía logra su forma particular de expresión, sino también comprender la manera en la que se configuran muchos de los discursos de los que participamos en el día a día.

✍ *Actividades:*

Busca y lee con cuidado el poema "La musa" de Delmira Agustini. A continuación, identifica palabras que podrían funcionar como metáfora o como metonimia. En el caso de las metáforas, determina el vehículo, el tenor y el fundamento. En el caso de las metonimias, determina qué idea o elemento está siendo sustituido y que relación guarda con la metonimia que la sustituye: la parte por el todo, el todo por la parte, la causa por el efecto, el efecto por la causa, o si existe una relación de contigüidad física o conceptual.

“B. METAFÍSICO ESTÁIS. R. ES QUE NO COMO”: LA IRONÍA EN EL POEMA

Rocío Saucedo Dimas

Conceptos clave:

La ironía se define como una forma de expresión que da a entender lo contrario o algo distinto de lo que se dice literalmente. Existen varios tipos de ironía según el tipo de matiz mediante el cual se da a entender ese otro significado. Entre las más comunes están la antífrasis, la dilogía, el sarcasmo, la litote y la hipérbole.

La ironía, como se acaba de señalar en el capítulo anterior, es parte de la experiencia y la comunicación humanas en sentido amplio. De acuerdo con una de sus definiciones básicas en español, se trata de una expresión “en la que generalmente se dice justo lo contrario de lo que se piensa, para hacer más notoria una observación” (DEM), la cual coincide con las proporcionadas por diccionarios de uso corriente en otras lenguas modernas. Así pues, si se dice sobre algo “qué agradable / bonito / interesante” cuando se piensa y se busca dar a entender lo opuesto o algo muy distinto (muchas veces con ayuda de la entonación): “qué fastidioso / feo / aburrido”, estamos ante un caso de ironía en su forma más elemental. Otro ejemplo muy común ocurre cuando se dice: “Para variar, llegó tarde”, pues se sobreentiende que la persona de la que se habla generalmente llega tarde y que en eso no varía.

La definición especializada de ironía en la tradición retórica occidental parte de la misma idea. Ya en el siglo I, Quintiliano (c.35-c.95), estudioso y practicante de la retórica en la antigua Roma, sostuvo que en la ironía “se ha de entender lo contrario de lo que suenan [dicen] las palabras” (2004: s/n). Con base en esto, se han ido sumando reflexiones, algunas de las cuales recoge Helena Beristáin (1997) quien distingue distintos tipos de ironía según ciertos matices en su construcción y los efectos que produce, así como su proximidad a otras figu-

ras. De éstas cabe destacar la antífrasis: "frase que significa lo contrario de lo que expresa"; la dilogía, que sucede cuando una expresión tiene "simultáneamente dos acepciones"; el sarcasmo, cuando la ironía "llega a ser cruel" e "insultante"; la litote, "que tiende a producir la impresión de que algo es más reducido o menos importante de como es en realidad", o la hipérbole, que supone una exageración, entre otras ("Ironía"). Estos tipos de ironía o figuras emparentadas con ella pueden ocurrir como fenómenos lingüísticos cotidianos o emplearse como recursos retóricos dentro de un discurso deliberadamente estructurado con cierto propósito (recordemos que la retórica es definida como la práctica de crear discursos persuasivos, que muevan a sus receptores en cierta dirección).

Asimismo, todos estos efectos pueden ser identificados en obras poéticas, como en el famoso soneto "Diálogo entre Babieca y Rocinante" (1997), que es parte de los "Versos preliminares" a la primera parte del *Quijote* y que comienza con esta pregunta por parte de Babieca: "¿Cómo estáis, Rocinante, tan delgado?" Éste procede a culpar a su amo, al que llama "asno", lo cual implica el uso del sarcasmo, para sugerir que el Quijote posee poco entendimiento. Como evidencia de lo anterior, Rocinante dice: "¿Queréislo ver? Miradlo enamorado" (8), y con esto concluye el segundo cuarteto. A continuación, los dos caballos tienen el siguiente intercambio: "B. ¿Es necedad amar? R. No es gran prudencia / B. Metafísico estáis. R. Es que no como" (9-10). Cuando el caballo de don Quijote dice mediante una litote que amar "no es gran prudencia" en realidad quiere decir que amar es una gran imprudencia; pareciera así que atenúa lo que busca comunicar, pero en realidad lo enfatiza. A la observación del caballo del Cid Campeador de que su interlocutor se encuentra "metafísico", es decir, reflexionando en torno a temas de complejidad filosófica como el amor, la explicación de Rocinante, "es que no como", supone una ironización de las palabras de Babieca pues transforma el sentido de éstas: Rocinante da una significación literal a "metafísico", más allá de lo físico o lo natural, para referirse a su propia delgadez. Al tener de forma simultánea dos significados posibles en este contexto, la palabra "metafísico" produce una dilogía, la cual, además, genera un efecto cómico debido a la fusión irreverente de lo trascendental con lo mundano. Otra posible lectura es que Rocinante sugiere que se encuentra reflexivo porque desvaría a causa del hambre, lo cual de cualquier modo supone una ironía en la que el caballo flaco distorsiona la seriedad implicada por Babieca.

Así, se puede identificar una relación entre ironía y humor, aunque es importante tener en mente que no siempre la ironía en la poesía tiene un efecto humorístico. Asimismo, la ironía en este soneto no se limita a su léxico; de hecho, ocurre en varios otros niveles. En las siguientes páginas exploraré las posibilidades expresivas de la ironía más allá de la dimen-

sión estilística y en relación con el fenómeno poético. Sin embargo, para lo anterior, y con el fin de delimitar el fenómeno dentro de la poesía, considero necesario antes mencionar casos en los que la ironía ocurre fuera del ámbito propiamente retórico o lingüístico.

Otras ironías: situacional, dramática, trágica, filosófica

No todas las formas de ironía se circunscriben al plano lingüístico. Claire Colebrook (2012), por ejemplo, hace referencia a la ironía cósmica, que ocurre cuando las expectativas de la gente se ven frustradas por alguna causa ajena o como si se tratase de una burla del cosmos; esta idea de contrariedad cósmica coincide con uno de los usos populares del término en la actualidad (733), como cuando la gente califica de irónico que haya llovido justo el día en que olvidó el paraguas. Joana Garmendia (2018), por su parte, relaciona ésta con la ironía situacional, también conocida como "ironía del destino", y señala que su característica principal es la falta de intencionalidad (la ironía ocurre sin que nadie la propicie de manera deliberada) (3). Como ejemplo, recupera lo sucedido en una marcha por los derechos LGTB+ que tuvo lugar en Estambul en 2015. La manifestación fue reprimida violentamente por la policía turca empleando, entre otros, chorros de agua, los cuales, a su vez, propiciaron la formación de un arcoíris, que, como se sabe, es uno de los símbolos de la comunidad LGTB+. Alguien tomó una fotografía y la compartió en internet con el comentario: "La policía reacciona con chorros de agua. El karma reacciona con arcoíris" (2018: 1, mi traducción). Más allá del análisis que pueda hacerse sobre el comentario en sí mismo, el suceso fue percibido como irónico.

En el caso de la ironía dramática, el público posee un mayor conocimiento sobre la circunstancia de los personajes que éstos (Garmendia, 2018: 6) y, por ello, puede apreciar la naturaleza contradictoria o desatinada de lo que un personaje expresa o hace en relación con su situación específica (Colebrook, 2012: 732), como sucede de forma distintiva en la comedia de enredos, aunque Colebrook también pone como ejemplo la forma en la que ésta se da en formas poéticas como el monólogo dramático. De acuerdo con esta misma autora, la ironía trágica se suscita cuando el público observa cómo se produce una serie de eventos pese o, en ocasiones, debido a los esfuerzos de los personajes por evitarlos y por tener control de su porvenir (733). Un ejemplo clásico de este tipo de ironía ocurre en *Romeo y Julieta* cuando Julieta finge su muerte para poder reunirse más adelante con Romeo, pero éste no alcanza a ser notificado y, creyendo que Julieta está realmente muerta, se quita la vida. Lo que diferencia a la ironía dramática de la trágica es que en este último tipo los personajes generalmente buscan impedir o evadir, en vano, una calamidad (e incluso se jactan de haberlo logrado). De cualquier manera, es importante destacar la fuerte relación

Para explorar más:

Para un comentario filológico más profundo de la oración "metafísico estáis" en este soneto, véanse las notas proporcionadas por el Centro Virtual Cervantes https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/versos_preliminares/dialogo_bavieca_rocinante/default.htm

que existe entre el fenómeno de la ironía y el arte dramático, pues dentro de los estudios sobre la ironía (por ejemplo, Garmendia, 2018: 6) es frecuente que se ubique el origen del término en el *eiron* (el que disimula o finge), un tipo de personaje de la comedia griega antigua que se oponía al arrogante *alazon* y se hacía pasar por un fracasado sin mayores expectativas para después revelarse como alguien astuto y más capaz que su contrincante.

Dentro de la tradición filosófica, por otra parte, el lugar de la ironía ha sido central en ciertos periodos. En los diálogos de Platón, Sócrates emplea la *eironeia* y simula constantemente saber menos que su interlocutor, no obstante, a diferencia del personaje dramático *eiron* descrito en el párrafo anterior, Sócrates otorga a la ironía una finalidad ética y la constituye como una forma de conocimiento (Colebrook, 2004: 21). Los románticos alemanes, a su vez, recuperaron y resignificaron la ironía socrática como una forma de pensamiento y quizá, más aún, como rasgo importante de un *ethos* —temperamento o actitud— romántico que habría de ser muy influyente en la mentalidad occidental desde comienzos del siglo XIX a la fecha. De acuerdo con Anne K. Mellor (1980), el atractivo de la ironía socrática para Friederich Schlegel y otros escritores románticos del Círculo de Jena radica en la posibilidad de dar sentido a la contradicción, de empatar dos ideas opuestas sin necesidad de descartar una para llegar a la comprensión de algo (12-13). Lo anterior queda condensado en la frase atribuida a Sócrates en su *Apología*: "Yo sólo sé que no sé nada". Con estas palabras el filósofo afirma a la vez que niega saber, pues en términos relativos *sabe* que en términos absolutos *no sabe* y reconoce implícitamente las limitaciones de su capacidad de conocer a diferencia de sus detractores (Mellor, 1980: 12), quienes, pese a su propia ignorancia o a causa de ella, lo condenan a muerte. Éste es el fundamento de lo que se conoce como ironía romántica y que consiste no en el equilibrio armonioso de términos o puntos de vista contrarios en función de una "verdad", sino en la multiplicidad irresoluble de dos o más "verdades" (por ejemplo, saber y no saber). En otras palabras, la ironía es la "conciencia de que toda interpretación de la realidad es incompleta" (Ballart, 1994: 377).

Fue con base en este tipo de ideas que Schlegel sostuvo que "la ironía es una parábasis permanente" (*apud* Firchow, 1971: 29; Colebrook, 2012: 733; Newark, 2012: 18, mi traducción), definición que ha sido recuperada en varios estudios y ha sido empleada para referirse al concepto incluso más allá del ámbito romántico. El término parábasis proviene (al igual que *eiron*) de la antigua comedia griega y designa un elemento formal dentro de la obra que consistía en una interrupción de la acción dramática. Dicha interrupción era llevada a cabo por los miembros del coro y suponía una ruptura de la ilusión teatral pues éstos se retiraban las máscaras y se dirigían directamente al público

(Jusdanis, 2012: 995). La palabra proviene del verbo griego *parabaino*, que significaba traspasar o transgredir. Lo que Schlegel sugiere con esto es que la ironía interconecta dos niveles de realidad, el de la experiencia artísticamente mediada y el de la experiencia inmediata, que normalmente se mantendrían separados, o bien, que la ironía revela la existencia de más de un nivel de sentido.

Otras formas de ironía en el poema: de la paradoja a lo metapoético

Pero, ¿qué tiene que ver esto con la poesía y, más aún, con el poema? Según Colebrook, la definición de ironía que deriva de la parábasis permite establecer un punto de vista externo al del marco textual, de modo que el público lector es invitado a observar el texto como una realidad autocontenida y a la vez como *texto* (2012: 733), es decir, como una construcción. Esta visión de la ironía posibilita pensar en los efectos irónicos que se producen no sólo al interior del poema (localizados en una palabra o sostenidos a lo largo del texto), sino también en aquellos que se producen en la interacción del poema con otras obras literarias (relaciones intertextuales) o con la realidad extratextual (es decir, fuera del texto). Una noción de ironía que contempla la interconexión de dos niveles de sentido que normalmente se mantendrían separados, pero que no sólo entran en contacto, sino que establecen una tensión semántica altamente sugerente permite pensar en fenómenos como la autorreferencialidad poética o lo metapoético. Sin embargo, antes de profundizar en estos conceptos, veamos cómo funcionan algunas otras figuras relacionadas con la ironía y que se basan también en la puesta en tensión de dos niveles de sentido.

De regreso a los "Versos preliminares" del *Quijote*, Adrienne L. Martin (s/f) apunta que en ellos Cervantes

> parodia [...] la costumbre contemporánea (criticada en el prólogo a la novela) de incluir exagerados versos encomiásticos entre los preliminares de los libros publicados. […] En este aspecto, el diálogo entre Babieca […] y Rocinante es la composición más irónica entre todas. Al convertir a los autores en equinos (que en la literatura burlesca y en la tradición popular denotan estupidez, obstinación y carnalidad), satiriza la mayor vanidad ostentada por sus semejantes: el autoengrandecimiento (s/n),

en especial aquel que se expresaba en dedicatorias y elogios que, en ocasiones, algunos autores escribían sobre sí mismos. Cuando Martin dice que el "Diálogo entre Babieca y Rocinante" es el más irónico de los poemas reunidos en esta sección del *Quijote*, no sólo se refiere a las expresiones irónicas de Rocinante vistas páginas atrás, sino a, entre otras, que frustra la expectativa de solemnidad y alabanza en los textos introductorios a las publicaciones de la época mediante un soneto abiertamente humorístico y caricaturesco. Este soneto pone en evidencia la existencia de dicha convención a

través de la parodia —imitación subversiva— de la misma. La parodia, por tanto, puede entenderse como una figura irónica que visibiliza dos niveles de sentido: el de la expectativa y el de su subversión (en este caso burlesca). Estos niveles de sentido no sólo coexisten, sino que establecen una tensión significativa (la interrupción o parábasis de la que hablaba Schlegel). Esta tensión es análoga a la que es posible reconocer en la definición básica de ironía: dar a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, pues lo que no se dice debe de algún modo manifestarse o infiltrarse en lo que sí se dice. La contrariedad y la diferencia sugieren la relación entre elementos dispares e incluso opuestos, y aquí vale la pena recordar que, para Linda Hutcheon, uno de los rasgos distintivos de la ironía, en particular en relación con la parodia, es su "filo" o dimensión crítica, pues pone de relieve lo diferente en el corazón de lo similar (1994: 3).

Así como la parodia, existen otras figuras de pensamiento relacionadas con la ironía y en las que es posible reconocer una tensión entre dos niveles de sentido. La paradoja, por ejemplo, "aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra […] pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado" (Beristáin, "Paradoja"). Así, en un poema de Juan Ramón Jiménez se lee: "Yo no soy yo. / Soy este / que va a mi lado sin yo verlo" (1-3). "Yo *no* soy yo" constituye una paradoja porque la oración pretende negar su propia condición de posibilidad: debo ser yo para decir que yo no soy yo. El poema puede interpretarse, aunque nunca de forma exclusiva, como el reconocimiento de que aunque individuos, no necesariamente nos percibimos como una unidad todo el tiempo, además de que nunca terminamos de conocernos, pero para que la paradoja funcione y se conforme el posible sentido figurado es indispensable el efecto de lo absurdo producido por la frase en sentido literal. Aquí resulta pertinente recordar cómo para los románticos alemanes la ironía permitía encontrar sentido en la contradicción, empatar ideas opuestas para alcanzar otra (Mellor, 1980: 12-13). El oxímoron, similarmente, "consiste en la unión sintáctica de dos elementos que semánticamente son incompatibles e incluso opuestos. El ejemplo clásico es la 'música callada' de San Juan de la Cruz" (Luján, 2000: 129-130). Un ejemplo más lo encontramos en "alguna vez tal vez / me *iré* sin *quedarme*" (2-3, mi énfasis) de un poema de Alejandra Pizarnik.

La antítesis, por su parte, "consiste en contraponer unas ideas a otras (cualidades, objetos, afectos, situaciones), con mucha frecuencia a través de términos abstractos que ofrecen un elemento en común" (Beristáin, "Antítesis"), como por ejemplo en el "Prólogo al lector" de Sor Juana (2012: 38):

Esos versos, lector mío,
que a tu deleite consagro,
y sólo tienen de buenos
conocer yo que son malos… (1-4)

En este caso la poeta juega con la contraposición de "buenos" (en un sentido moral) y "malos" (en sentido de mérito), además de que nos brinda un ejemplo de litote o atenuación al tratar de disimular la calidad de su poesía. A diferencia de lo que ocurre en la paradoja y en el oxímoron, en la antítesis hay contraposición, pero sin contradicción. Para Luján Atienza, a su vez, la antítesis es particularmente llamativa cuando además del contraste en el significado hay paralelismo en la construcción sintáctica (2000: 179). Un buen ejemplo de ello lo encontramos en otro poema de Sor Juana, popularmente conocido como "Hombres necios que acusáis" (2012: 297):

Con el favor y el desdén
tenéis condición igual,
quejándoos, si os tratan mal,
burlándoos, si os quieren bien. (25-28)

En este poema —uno de los pocos dentro de la tradición poética hispánica que con el vocabulario de nuestro propio tiempo podríamos llamar de inclinación feminista— la autora exhibe la doble moral patriarcal. En esta estrofa se visibilizan los valores que se le atribuyen respectivamente al favor y el desdén de las mujeres, valores que no obedecen a un criterio moral consistente. De ahí que la moral sea doble o, en palabras de la propia Sor Juana, inconsecuente, como se aprecia en el título del poema: "Arguye de inconsecuentes el gusto y la censura de los hombres que en las mujeres acusan lo que causan". En los versos arriba citados, "Si os tratan mal" y "si os quieren bien" se presentan como proposiciones antitéticas, es decir, de significado contrapuesto. La reacción que corresponde a la primera es "quejándoos", una de cuyas posibles y más obvias antítesis sería alegrarse. No obstante, el poema sorprende (o no, desafortunadamente) con "burlándoos" como reacción a la segunda proposición, la cual, en efecto, contrasta con "quejándoos", pero no responde a la misma lógica —ésta aún consecuente— que hace de "si os tratan mal" y "si os quieren bien" ideas opuestas. Así pues, "quejándoos" y "burlándoos" son sólo opuestos desde la perspectiva de una doble moral. Sor Juana enfatiza poéticamente esta falta de coherencia insertando los términos antitéticos en construcciones sintácticas paralelas. La ironía en este caso consiste en, nuevamente, la construcción de dos niveles de sentido: en uno "burlándoos" no es inconsecuente; en el otro sí lo es.

Como puede verse, existe una estrecha relación entre la ironía y la noción de tono en la poesía. En el último poema de *Matar a Platón* de Chantal Maillard (2015: 58), la voz poética dice:

Bien pensado, es posible que Platón
no sea responsable de la historia:
delegamos con gusto, por miedo o por pereza,
lo que más nos importa. (14-17)

De acuerdo con M. H. Abrams, el tono en el texto literario —y con base en las ideas de Mijail Bajtin— se entiende como la actitud que se expresa, por una parte, hacia el tema abordado o el objeto de la enunciación y, por la otra, hacia el receptor implícito (2009: 258). En la estrofa recién citada es reconocible un tono intencionadamente cínico cuando se nos dice que "delegamos con gusto […] / lo que más nos importa". Hay, pues, un grado de descaro al admitir poca fortaleza ("por miedo") y poca responsabilidad ("por pereza") en nuestras acciones como especie humana (posible receptor implícito). También resalta el tono irónico. Por hiperbólica, la idea de que Platón sea "responsable de la historia" es ya irónica. "Bien pensado", en este caso, es un giro que busca matizar una idea dada por hecho y "es posible que..." aporta un tono especulativo que contribuye al intento de moderación de la frase anterior. Así, el tono irónico proviene de la atenuación ("Bien pensado, es posible que...") con la que se busca corregir una presunción desproporcionada ("...Platón / no sea responsable de la historia"). De este modo, Maillard enuncia una crítica mordaz a la forma en que los sujetos pueden deslindarse de su sentido de la responsabilidad mediante la figura de la autoridad.

Otra figura en la que es posible identificar ironía es la preterición, que consiste en afirmar o al menos sugerir que no se está diciendo lo que en realidad se está diciendo. En el poema VI de *Trilce* (1989: 175), citado previamente en otro capítulo, el yo lírico dice: "y hoy no he / de preguntarme si yo dejaba / el traje turbio de injusticia" (4-6). Pese a que el yo lírico en este poema de Vallejo sostiene que no habrá de preguntarse algo, en realidad lo hace, y lo hace precisamente al negarlo. La preterición puede manifestarse de diversas formas en la poesía. En "Planteo del poema" de José Watanabe (2013: 72), el yo lírico comienza diciendo: "Yo quería escribir un poema, / un estudio del canguro hembra que termina de procrear su cangurito" (1-2), y a continuación el poema hace referencia al embarazo de una mujer y el nacimiento de una niña. Es decir, el poema puede entenderse como, precisamente, el estudio mencionado en el segundo verso. Pese a ello, el último verso dice: "Yo debí escribir ese poema. Espero hacerlo algún día" (20). Como puede apreciarse, ésta es también una forma de preterición, pues se insinúa lúdicamente que aún no se ha escrito el poema que recién acaba de leerse, que éste es tan sólo el "planteo del poema", y esta autorreferencialidad nos acerca ya al tema de lo metapoético.

El concepto de ironía es también clave para analizar el fenómeno de lo metapoético y que es muy relevante dentro de la poesía. Este término califica cualquier expresión dentro del poema que haga referencia al texto mismo en su calidad de poema. Un ejemplo clásico es el

Conceptos clave:

La parodia, la paradoja y el oxímoron son figuras de pensamiento asociadas con la ironía en las que se advierte una tensión entre dos niveles de sentido que generan una aparente contradicción. Por otro lado, la antítesis se genera a partir de la contraposición de conceptos contrarios sin generar contradicción.

famoso "Un soneto me manda hacer Violante" de Lope de Vega, en el que se genera un efecto humorístico a partir del hecho de que este soneto no es sino la descripción de su propio proceso de escritura; el discurso metapoético se mantiene de principio a fin y en el primer terceto se lee: "Por el primer terceto voy entrando, / y parece que entré con pie derecho, / pues fin con este verso le voy dando" (9-11). Destaca en cada verso el alto grado de autorreferencialidad en términos de la propia estructura del soneto. De ahí que pueda plantearse que este tipo de poema es "autoconsciente" (se reconoce a sí mismo como poema) y que se genere un nivel de sentido en segundo grado, el metapoético. Una posible lectura es que, al señalar su propio artificio, el soneto de Lope de Vega efectúa una suerte de comentario sobre la futilidad de cierta labor poética: es decir que el poema es una parodia del arte de escribir sonetos en la que se pone de manifiesto que versificar no es lo mismo que escribir poesía. El fenómeno metapoético, hay que añadir, puede tener otro tipo de manifestaciones. El poema puede referirse a sí mismo como poema, o bien, puede hacer alusión a la poesía como género o tradición.

Esto sucede en "Poesía no eres tú" de Rosario Castellanos (1972: 311) que funciona como una respuesta a la rima XXI de Gustavo Adolfo Bécquer:

> ¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
> en mi pupila tu pupila azul.
> ¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?
> Poesía… eres tú.

El yo lírico del poema de Castellanos niega desde el título la afirmación hecha en este otro poema y agrega: "Porque si tú existieras / tendría que existir yo también" (1-2). Hay, como siempre, varias maneras de interpretar estos versos, pero un punto de partida es la ironía casi elemental contenida en la paradoja del yo que niega que existe (como se vio en el ejemplo de Jiménez). Así pues, podría plantearse que el yo lírico de Castellanos no sólo cuestiona la existencia del tú al que se dirige, sino también del tú que se presupone en el poema de Bécquer, el cual corresponde claramente a la "amada". El poema de Castellanos critica lo que puede entenderse como la reducción del ser amado, del otro, a un reflejo del sí mismo:

> Nada hay más que nosotros […]
> pero no contemplándose
> (para no convertir a nadie en un espejo)
> sino mirando frente a sí, hacia el otro. (3-7)

En efecto, el poema de Bécquer juega con la idea de los reflejos, tanto el de una pupila en la otra, como el de la amada en la poesía, así como el de las simetrías en la construcción del poema (la repetición de "qué es poesía" en los versos primero y tercero, por ejemplo, o de la palabra "tú" en el tercero y cuarto). La amada parece no saber qué es la poesía o siquiera que

ella misma *es* poesía, según pretende revelarle el yo lírico.

Ante esta dinámica, claramente marcada por un desbalance en las condiciones históricas que han determinado que los hombres tengan mayor acceso a la publicación de sus obras literarias y al canon, el yo lírico de Castellanos no sólo pone en evidencia las desigualdades de género dentro de la institución literaria —lo cual se aprecia desde que la voz femenina asume el lugar del yo, tradicionalmente masculino, y abandona el del tú, de la amada y de la musa—, sino que lleva a cabo una reflexión de implicaciones éticas y políticas. En relación con aquella amada que habla a *través* del yo lírico de Bécquer, el poema de Castellanos dice: "El otro, la mudez que pide voz / al que tiene la voz / y reclama el oído del que escucha" (11-13). Quizá por eso "Poesía no eres tú" comienza negando la existencia del tú de ambos poemas: del de Bécquer porque en sentido estricto podría no ser más que un recurso poético y una convención del poema amoroso, y el de la propia Castellanos porque una vez invertidos los papeles del poema amoroso tradicional, el poeta y su musa, la poeta no encuentra un nicho donde fijar o reducir al otro ni tampoco uno para sí misma: "Porque si tú existieras / tendría que existir yo también. Y eso es mentira" (1-2). El poema de Castellanos es reiteradamente metapoético en su última estrofa, donde se sugiere la dimensión ética y función social que la poesía debería tener: "El otro. Con el otro / la humanidad, el diálogo, la poesía, comienzan" (14-15). Podría pensarse que "Poesía no eres tú" simplemente niega la validez del poema de Bécquer en cuanto a lo que éste sugiere, en su aparente simpleza, sobre la poesía en general. No obstante, el poema de Castellanos establece el diálogo del que habla en su último verso con el de su antecesor desde una posición no prefigurada en éste.

La ironía en "Poesía no eres tú" funciona en varios niveles: en el nivel localizado de palabras y frases (como cuando el yo lírico niega su propia existencia); en el gesto paródico del poema en su totalidad que imita de manera crítica un poema canónico previo; y en el establecimiento de un nivel metapoético o de un segundo nivel de sentido en el que el poema no sólo sabe y dice (como lo hacen muchos poemas), sino que sabe que *sabe* y dice sobre sí mismo. Todo lo anterior posibilita al poema situarse con respecto a una tradición y cuestionar parte de sus implicaciones éticas (como diría Hutcheon, a través de la maniobra irónica se introduce la diferencia en el corazón de lo similar). Todos estos niveles pueden ser objeto de análisis a partir de la noción aquí expuesta de ironía, aunque, desde luego, no exclusivamente a partir de ella.

Conceptos clave:

El discurso metapoético se produce cuando la poesía habla sobre sí misma, es decir, cuando el poema hace referencia a sí mismo, a otros poemas o al arte de la poesía en general.

Actividades:

Busca y lee con cuidado el poema popularmente conocido como "Vivo sin vivir en mí" de Santa Teresa de Jesús. Identifica posibles casos de antífrasis, dilogía, etcétera, además de paradoja, oxímoron o antítesis. Después, busca y lee con cuidado el poema "De la poesía" de José Watanabe: ¿Se trata de un texto metapoético?, ¿qué sugiere el poema sobre la poesía a través de la anécdota y las imágenes empleadas?

SONIDO Y SENTIDO EN LA POESÍA

Alejandro Pacheco García

Al hablar de poesía en un contexto cotidiano suele venir a la mente, casi de manera automática, la imagen de un libro impreso o de unas líneas distribuidas de manera oblonga en una página. Quienes sean proclives a la imaginación histórica quizás visualicen la figura de un pergamino, un cálamo hecho con la pluma de un ave y un tintero. Alguien que tenga presente los orígenes musicales de la poesía tal vez evoque una lira de Apolo (dios griego asociado con ambas artes), una forminge homérica, un salterio o la vihuela de un trovador. Una sencilla búsqueda de la palabra "poesía" en el navegador confirmará que nuestras concepciones sobre el arte poético están tan arraigadas en la cultura de lo escrito (una cultura relativamente reciente en la historia de la humanidad) que nos hacen soslayar el hecho de que, desde sus inicios y durante largos siglos, la poesía fue un fenómeno eminentemente musical.

Los estudios antropológicos y musicológicos (Schneider, 1998) han demostrado la importancia que tuvo el sonido, ya sea en forma de percusiones hipnóticas (ritmos), cantos o instrumentaciones rudimentarias (tonos), encantamientos verbales dirigidos a las deidades naturales o ensalmos contra los enemigos (palabras), en la conformación de la estructura social de las primeras civilizaciones. El enorme poder vinculante de las palabras podría explicarse, como lo ha hecho Walter Ong en su libro *Oralidad y escritura: la tecnología de la*

palabra, debido a que "a causa de su constitución física como sonido, la palabra hablada procede de un interior humano y hace manifiestos a los seres humanos entre sí como interiores conscientes, como personas, la palabra hablada transforma a los seres humanos, acabando con su aislamiento" (Ong, 1990: 74, mi traducción). Incluso a nivel biológico, hasta donde sabemos, las primeras impresiones de la vida intrauterina son de carácter sonoro. El alba de nuestra conciencia comienza al percibir el ritmo yámbico de sístole y diástole del corazón de nuestras madres y al advertir los sonidos que emanan de las voces del mundo.

Por estas razones, el sonido y la experiencia auditiva constituyeron, desde los orígenes de la civilización, una fuente de conocimiento y de interacción con el mundo tan inmediata que no tardaron en adquirir un aura de sacralidad y en convertirse en la parte medular de ceremonias colectivas en las que el sentido del oído y el habla, valores complementarios, se establecieron como las vías predilectas de transmisión de saberes, de historias memorables y de sentimientos prominentes. Es factible que, del refinamiento de esta transmisión, ya sea en forma de cantares épicos, refranes populares, canciones para acompañar el trabajo, canciones de cuna, conjuros y oraciones, surgieran las primeras manifestaciones poéticas. De hecho, una de las cosmovisiones más sugerentes a este respecto es la contenida en la *Chandogya Upanishad* hinduista, poema religioso con una fuerte estructura musical, en el que se afirma que "El miedo a la muerte 'hizo entrar a los dioses en el sonido' —de ahí la inmortalidad—, y se declara que la esencia del hombre [ser humano] es la palabra, como la palabra lo es del himno, y del himno lo es el canto" (Andrés, 2008: 18). Resulta interesante la progresión semántica que se da en esta cita, que parte desde el concepto de sonido y culmina en el de canto como si este último representara la suma de la experiencia auditiva, pues en él están hermanadas las formas más sofisticadas del sonido como producción humana: la palabra y la música.

Ahora bien, es conveniente, antes de seguir adelante, reparar en el hecho de que al hablar de la dimensión sonora de la poesía no se debe perder de vista la naturaleza *performativa* de la misma, es decir, su capacidad de ser ejecutada de modo similar a un parlamento teatral o una partitura. Según Paul Zumthor, en este contexto, la palabra *performance* designa la "acción vocal" por medio de la cual se transmite el texto poético: "La transmisión de boca en boca opera literalmente el texto: lo efectúa. La *performance* transforma una comunicación oral en un objeto poético, confiriéndole la identidad social en virtud de la cual es percibido y reconocido como tal" (Zumthor, 2006: 40).

Cuando un poema es leído en voz alta el "mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido [en el] aquí y ahora" (Zumthor, 2006: 33). Contrario a lo que ocurre cuando leemos en un libro (un proceso que implica la interna-

> *Para explorar más:*
>
> Los versos de las *Upanishad*, llamados *slokas*, son vocalizados y su sonido sirve para predisponer la mente a alcanzar estados de meditación profunda. Un ejemplo está disponible en la siguiente liga: https://www.youtube.com/watch?v=pZRodQom2kE

lización silenciosa de un texto), al escuchar un poema asistimos a su representación *in situ* y "su modo de existencia [es el de un] objeto de percepción sensorial" (Zumthor, 2006: 12), es decir, un objeto audible. Aunque parezca una obviedad, no está de más recordar (sobre todo en una cultura como la nuestra, tan acostumbrada a los aspectos visuales y tipográficos de la poesía) que, al hablar de sonoridad en un poema, la consideración más importante es la de su performatividad; es decir, la del tránsito del poema por la voz.

De esta manera, es fácil comprender la razón por la que el verso con el que arranca toda la poesía de occidente y en el que Homero exhorta a Calíope, la musa tutelar del canto y la poesía, tiene como verbo articulador la palabra αειδε (canta): "Canta del pélida Aquiles, oh Musa, la ira funesta". Pero ¿pueden estos excelsos orígenes ofrecernos algún indicio de la performatividad a la que he aludido anteriormente? La respuesta es que esto es posible sólo parcialmente. Aunque se han hecho muchos intentos para interpretar cómo es que habrían sido las melodías con que se musicalizaron los textos homéricos, la verdad es que todas las versiones existentes son sólo conjeturales. En algún momento de los largos siglos que nos separan de la Grecia arcaica los cantos homéricos perdieron su melodía. No obstante, existen otros indicios sonoros que sí es posible analizar con mayor certeza y que por el alcance de la "retórica de sus efectos", por usar la frase de R. P. Blackmur, no sólo permanecieron, sino que nutrieron otras tradiciones literarias. Empecemos con el que es, acaso, el más esencial de los elementos sonoros de la poesía, el ritmo.

Prácticamente cualquier registro del habla, ya sea la jerga cotidiana, la prosa, una porra, un insulto o alguna otra forma de expresión articulada en un idioma determinado comporta un ritmo. Éste puede definirse como "la sensación perceptiva" producida por la manifestación de "ciertos elementos, acentos, sílabas, etc., a intervalos regulares de tiempo" (Gil, 2007: 324), es decir que el ritmo se genera a partir de los patrones que se establecen mediante el juego de sílabas acentuadas y no acentuadas en el lenguaje. Estos patrones pueden ser más o menos palpables según la frecuencia con la que aparecen. Hay poetas como Octavio Paz que explican cómo el ritmo trasciende este aspecto mensurable del lenguaje para convertirse en "algo más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelar [...] El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga 'algo'" (Paz, 1956: 57). Lo que Paz sugiere es que el ritmo captura nuestra atención; nos conduce a reconocer y esperar un pulso, basado tanto en la regularidad como en la variación, que, cuando se cumple, permite consumar un proceso estético de significación. Bajo esta pre-

misa podríamos decir que el ritmo es un componente central en la conformación de significados lingüísticos y poéticos e incluso quizá capaz de producir sentido por sí mismo.

Cada idioma tiene características particulares que lo hacen adaptarse a ciertos patrones rítmicos y no a otros; la mayor recurrencia monosilábica de las lenguas germánicas es proclive a ciertos patrones rítmicos que podrían sonar forzados en las lenguas romances, por mencionar un ejemplo. En términos de una analogía musical, es como si cada lengua tuviera un compás que le es propio. Sin embargo, dado que el ritmo es consustancial a la expresión hablada, no toda expresión rítmica puede considerarse poesía. Cuando el lenguaje obedece reglas más consistentes que las del habla cotidiana, el ritmo se sostiene y comienza a operar un principio de organización que es musical. Esa consistencia a menudo se apoya en otro fenómeno al que llamamos métrica, y es uno de los principales marcos en los que se da la poesía.

No es lo mismo decir: "Yo romperé las cadenas de la humanidad errante, le daré paz y libertad y le mostraré un nuevo sendero", que decir:

> Yo romperé las cadenas,
> daré paz y libertad,
> y abriré un nuevo sendero
> a la errante humanidad. (Espronceda, 2001: vv. 577-580)

La ostensible musicalidad del segundo ejemplo emana de la regularidad métrica de los versos octosílabos con que está compuesto y resulta de lo más proporcionada y armoniosa ya que este tipo de versos se corresponde con el grupo fónico mínimo de la lengua española. Cada lengua tiene uno o varios tipos de versos que le ajustan como anillo al dedo debido a que la estructura morfológica de la lengua y las costumbres prosódicas de sus hablantes se adecuan a determinadas disposiciones rítmicas. El octosílabo y el endecasílabo español, el endecasílabo italiano, el pentámetro yámbico inglés son ejemplos de este fenómeno.

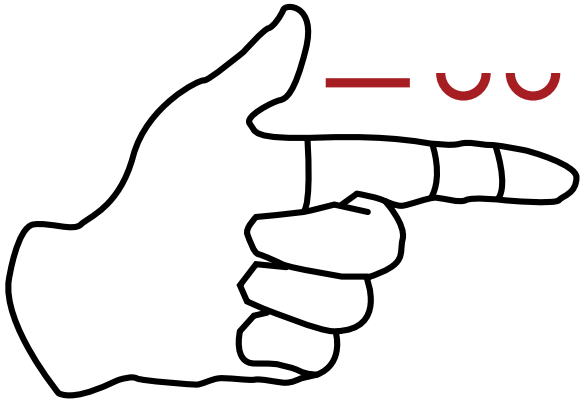
Pero existe también una maleabilidad en los ritmos (a la que recurren los traductores de poesía que consideran como criterio de traducción la métrica de los poemas) que los hace adaptarse a otras tradiciones, y con ello permean las fronteras lingüísticas y generan una historicidad. Es sabido, por ejemplo, que los poemas homéricos están escritos en hexámetros dactílicos. Esto es una combinación de seis pies en donde cada pie es un dáctilo, es decir, tiene una sílaba larga (—) y dos cortas (⏑⏑):

1 2 3 4 5 6

—⏑⏑ | —⏑⏑ | —⏑⏑ | —⏑⏑ | —⏑⏑ | —⏑⏑ |

La palabra dáctilo proviene del griego Δάκτυλος= dactilos que quiere decir dedos y designa a este pie por la semejanza de éste con la

forma anatómica de los dedos de la mano que, con frecuencia, se agrupan en una falange larga seguida de dos cortas:



CC0 1.0

Como es natural, un poema extenso escrito con una regularidad implacable terminaría siendo una acumulación de ripios y en el mejor de los casos sería tremendamente monótono; ello se debe a que buena parte de la fluidez, cadencia, sentido de sorpresa e incluso significación en un poema radica en la versatilidad con la que los y las poetas son capaces de manejar los ritmos. Es decir, si bien la descripción dada arriba corresponde a la estructura básica del hexámetro dactílico, este tipo de verso, como muchos otros, presentan en la práctica variaciones que le confieren dinamismo a la composición poética. Así pues, en lugar de ceñirse estrictamente a la repetición de los seis pies dactílicos, el poeta introduce en el primer verso de la *Ilíada* un espondeo (sucesión de dos sílabas largas: — —) en el tercer pie y un cataléctico (unidad a la que se le reduce una sílaba) en el sexto, como se puede apreciar en el siguiente esquema:

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος

1	2	3	4	5	6
Μῆνιν ἄ	ειδε θε	ὰ Πηλ	ηϊά	δεω Ἀχιλ	ῆος
Mé-nin-a	éi-de-Te	á-pel	e-i-a	deo-A-xil	e-os
— ◡ ◡	— ◡ ◡	— —	– ◡ ◡	— ◡ ◡	— ◡

La versificación en lengua griega distingue entre sílabas largas y cortas y por ello se le considera cuantitativa, mientras que la versificación en lengua española se considera silábico-acentual pues distingue entre sílabas tónicas (que se acentúan en la pronunciación) y átonas (que no se acentúan en la pronunciación). Debido al lugar central que los poemas homéricos ocupan en la tradición poética europea, se ha buscado reproducir el hexámetro dactílico en diferentes lenguas modernas occidentales, incluido el español. Con esto en mente podemos apreciar la traducción del primer verso de la *Ilíada*, ya citada anteriormente, en la que el traductor Sinibaldo de Mas (1832: 5), preserva el ritmo del hexámetro dactílico:

1	2	3	4	5	6
Can-ta del	**pé**-li-da A	**qui**-les, oh	**Mu**-sa, la	**i**-ra fu	**nes**-ta
— ◡ ◡	— ◡ ◡	— ◡ ◡	— ◡ ◡	– ◡ ◡	— ◡

A pesar de lo que parece una idiosincrásica distribución de los pies en la versión española (y que, en realidad, se asemeja bastante a la distribución de pies en el original en tanto que éstos tampoco se ciñen a la unidad conformada por cada palabra o frase), el ritmo se mantiene porque a nivel sonoro los mecanismos que operan en ambos textos corresponden al ritmo del hexámetro dactílico.

Una pregunta que está más allá de mis capacidades responder pero que no por ello deja de ser interesante es la de si existe alguna correspondencia verificable entre el tema y el ritmo en la poesía. ¿Prefiguran, de alguna manera, la cólera de Aquiles, los hexámetros dactílicos que utiliza Homero para vehicularla? Aunque yo no pueda formular una respuesta satisfactoria al respecto, lo cierto es que el sonido de los hexámetros homéricos, con su evocación de redoblar de tambores y su solemne y calibrada extensión, parecen de lo más adecuado para *significar* a un ejército que marcha a la guerra. Existen testimonios según los cuales Alejandro Magno hacía recitar los versos de la *Ilíada* ante las falanges macedónicas para enardecer los corazones que se encaminaban a la batalla. Muchos siglos más tarde y en otras latitudes, la historia se repite, los soldados normandos que se desplazan en sus intrépidos corceles entonan la *Chanson de Roland* mientras avanzan a la batalla de Hastings.

Independientemente de las traducciones de la poesía griega, el dáctilo se manifiesta tempranamente en lengua española, por ejemplo en la obra *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena en el siglo XV. No obstante, aquí encontramos el ritmo dactílico en una distribución más propia del español; pues en el lugar en donde estaba la cesura (una pequeña pausa al interior del verso que lo divide en dos partes o hemistiquios) en los versos épicos, después del tercer pie, se introduce una pausa versal que produce versos endecasílabos: "Tales palabras el Conde decía /que obedecieron el su mandamiento". Al resaltar con negritas las sílabas tónicas e indicar con una raya vertical la separación entre un pie y otro, podremos apreciar la predominancia de pies dactílicos:

Ta-les-pa | **la**-bras-el | **Con**-de-de | **cí**-a

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡

Que_o-be-de | **cie**-ron-el | **su**-man-da | **mien**-to

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡

Es motivo para una investigación más exhaustiva tratar de rastrear la influencia que tuvo el hexámetro griego en la constitución del endecasílabo español que llegó a su forma más acabada por vía de la influencia italiana. Baste por ahora mencionar que entre las variedades rítmicas del verso endecasílabo que existen en la versificación española, son detectables reminiscencias de los pies del hexámetro, siendo la más notable de ellas la del endecasílabo

> *Conceptos clave:*
>
> La prosodia estudia los rasgos fónicos que afectan a la métrica, como los acentos, su distribución y los patrones que forman. La métrica española hereda distintos patrones de ritmo como el troqueo, el dáctilo, el yambo y el anapesto de la tradición griega aunque se distingue de ésta en que estos patrones se forman a través del juego entre sílabas tónicas y sílabas átonas y no entre sílabas largas y cortas.

de "gaita gallega" (como vemos en los versos arriba citados de Juan de Mena) con acentos en 1ra, 4ta, 7ma y 10ma sílabas, acentos que se corresponden rítmicamente con los del hexámetro griego. Un ejemplo más reciente de ello es el verso "corre y recorre el sendero sin nadie" de Mario Benedetti:

Co-rre y-re | **co**-rre el-sen | **de**-ro-sin | **na**-die

Ya en pleno siglo XX, Rubén Darío, quizás buscando dotar de la solemnidad de la épica a su poema sobre la unión de las distintas naciones iberoamericanas, adopta el ritmo de los hexámetros dactílicos para la introducción de "Salutación del optimista" (2007: 344-346):

Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda

Ín-cli-tas | **ra**-zas-U | **bé**-rri-mas, | **san**-gre-de His | **pa**-nia-fe | **cun**-da

Si bien en la métrica española, como ya hemos dicho, la unidad métrica mínima es la sílaba y no el pie como en la griega que distingue entre sílabas largas y breves, es posible replicar el ritmo del dáctilo y otro tipo de pies en español, al sustituir las sílabas largas por sílabas tónicas y las sílabas breves por sílabas átonas. De esta manera, haciendo gala de un gran virtuosismo, Darío consigue reproducir el ritmo del hexámetro homérico gracias al efecto de *ritardando* que logra con la precisa disposición de las palabras esdrújulas al principio del verso. Sin embargo, precisamente por la cercanía de las palabras esdrújulas y por el hecho de que un verso de diecisiete sílabas resulta demasiado largo en lengua española, a nivel auditivo, este verso resulta un tanto mecánico.

Como he tratado de demostrar, el ritmo, con sus infinitas variedades, constituye lo que es quizás el sentido más primordial en un poema y como sucede en la anatomía de un camaleón, su esencia permanece, aunque en la superficie se vaya revistiendo de los múltiples colores de los distintos idiomas. Veamos de qué otras maneras, en otras latitudes e idiomas, el ritmo ha logrado generar poesía.

Un recurso sonoro y semántico muy común y accesible es el del paralelismo. Este rasgo, basado en la repetición, es distintivo de la poesía más antigua, pues aparece ya en las tablillas cuneiformes, y es un elemento típico de la poesía acadia y la bíblica. En su forma más simple, el paralelismo consiste en emparejar dos versos de similar o idéntica textura fónica como, por ejemplo, éstos tomados del poema babilónico sobre la creación, *Enuma elish*:

Ina quereb Apsi // ibbani Marduk
Ina quereb elli Apsi ibbani Marduk
En el interior del Apsu, fue creado Marduk;
en el interior del sagrado Apsu, fue creado Marduk

Con toda su simplicidad, este recurso es tan efectivo para establecer un patrón rítmico que ha sido utilizado con asiduidad por diversos poetas y, como es natural, con el paso del tiempo y en las manos de incontables maestros ha adquirido un grado de perfección y variedad formal como el que podemos atestiguar en los versos de Sor Juana en su soneto "Detente, sombra de mi bien esquivo": "bella ilusión por quien alegre muero, / dulce ficción por quien penosa vivo" (3-4).

Otro fenómeno basado en la repetición es el de la reduplicación de los fonemas al interior del verso. A este tipo de repetición se le llama aliteración y busca dotar de expresividad y énfasis al verso a través de la reiteración consecutiva de un mismo fonema o de fonemas similares. En su forma más rudimentaria, las aliteraciones suelen repetir grupos consonánticos en el mismo orden o estableciendo una inversión entre ellos, como en el siguiente ejemplo del *Enuma elish*:

Nahlapta / apluhti // pulhati / halipma
Vestido con una túnica, una armadura pavorosa

El esquema aliterativo de este verso puede expresarse de la siguiente manera: h – l – p / p – l – h // p – l – h / h – l - p/. Este recurso de aliteración se encuentra en la base de poemas bíblicos tan emblemáticos como el *Cantar de los cantares*, pero las cotas de perfección que pueden lograrse en sus manifestaciones más depuradas rayan en el virtuosismo musical. El ejemplo más radical en este sentido lo constituye la poesía tradicional galesa conocida como *cynghanedd*, que literalmente significa armonía. En este género de poesía es tal la variedad de combinaciones posibles que tratar de explicarlas detalladamente requeriría como mínimo un capítulo por sí mismo; baste decir que el principio básico de la *cynghanedd* consiste en "armonizar" las aliteraciones en el interior del verso obedeciendo patrones específicos en los que se toma en consideración el metro y los acentos. Este tipo de organización sonora, por la morfología de las lenguas, es mucho más sencilla de conseguir en lenguas germánicas que en lenguas romances. Un caso paradigmático en este sentido es el de la épica anglosajona. Buena parte de la poesía escrita en esa lengua, la que también se llama inglés antiguo (*Old English*), se basa en el verso aliterativo anglosajón en el que cada línea se divide en dos mitades o hemistiquios; al primero de ellos se le denomina verso A y al segundo verso B. Generalmente cada una de estas partes tiene dos sílabas acentuadas o "cargadas" (*lift*). La forma más común de aliteración en el verso aliterativo anglosajón se da cuando una de las sílabas cargadas del verso B alitera con las dos sílabas acentuadas de la primera parte, y se consigue con ello el efecto de repique (*chiming*). En el siguiente ejemplo del *Beowulf* y en su traducción al inglés moderno se puede observar la forma en que opera el verso aliterativo:

Wod under **wol**cnum // to þæs þe he **wi**nreced,
Goldsele **g**umena // **g**earwost wisse

Under clouded heavens he held his way
Till there rose before him the high-roofed howe

Mucho se ha debatido sobre el hecho de si los poetas anglosajones utilizaban la aliteración expresamente para tratar de emular los sonidos implicados en el contenido de sus relatos. Según esto, la metáfora de la "tormenta de lanzas" articulada en el sonido de la aliteración "regns geira" (*storm of spears*) o la del "camino de la ballena", "hwæl-weg" (*whale's way*), que, desde luego, se refiere al mar, serían representaciones sonoras deliberadas del sonido que hacen las lanzas al chocar en el fragor del combate y de las olas del mar respectivamente. Más allá de la veracidad o falsedad de este argumento, pues se ha demostrado que la forma en la que percibimos los sonidos es distinta en cada idioma, lo que sí es evidente es que la aliteración puede tener un alto grado de autorreferencialidad cuando se complementa con la onomatopeya, como se aprecia en el "zumbido de las abejas" que se produce en el siguiente verso de la "Égloga III" de Garcilaso de la Vega: "en el silencio solo se 'scuchaba / un susurro de abejas que sonaba". O en el celebérrimo pasaje de la estrofa séptima del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz (2011: 310-320), en donde el alma busca de forma vehemente a la divinidad como una amada a su amado y pregunta por él a quienes se encuentra en su camino:

> Y todos quantos vagan
> de ti me van mil gracias refiriendo,
> y todos más me llagan,
> y déxame muriendo
> un no sé **qué que que**dan balbuziendo.
> (31-35)

Ante la imposibilidad de hablar con certeza del amado (la divinidad), más allá de referir "mil gracias", es decir, de evocar su carácter glorioso y benévolo, quienes son interrogados ven reducidas sus palabras a balbuceos, de los cuales da cuenta sonoramente el verso a través de la repetición de la sílaba "que": "un no sé qué que quedan balbuziendo".

En su forma más rudimentaria, las aliteraciones suelen repetir grupos consonánticos en el mismo orden o estableciendo una inversión entre ellos. Así pues, aunque de nuevo se trate de un recurso de alguna manera simple, las manifestaciones más depuradas de la aliteración pueden, como hemos dicho, rayar en el virtuosismo musical. Veamos un ejemplo tomado del poema "Eterna sombra" de Miguel Hernández (1999: 257), en donde resaltamos las consonantes cuyos fonemas producen el efecto de aliteración en cada verso:

Yo **q**ue **cr**eí **q**ue **l**a **l**uz e**r**a mía
pre**ci**pitado en la **s**o**mbr**a **m**e veo.
Ascua **s**o**l**ar, **s**ider**a**l **a**legría
ígnea **d**e e**s**puma, **d**e **l**u**z**, **d**e **d**eseo.

En estos versos podemos observar cómo operan conjuntamente la aliteración y el ritmo dactílico que hemos explicado anteriormente. El esquema rítmico es:

Yo-que-cre | **í**-que-la | **luz**-e-ra | **mí**-a
– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡

En el primer verso se da la repetición consecutiva del fonema /k/ en "**q**ue **c**reí **q**ue" (recordemos que no siempre la grafía, como "q" o "c", corresponde visualmente con la representación del fonema, en este caso /k/), del fonema /ɾ/ en "creí" y "era" y del fonema /l/ en "la luz". Tanto por el hecho de que es una sílaba aliterada y, además, tónica, la palabra —junto con la imagen y la idea misma— "luz" adquiere una relevancia particular dentro del verso. En el siguiente, encontramos aliteración con los fonemas /p/, /ɾ/, /s/ ("**pr**e**ci**pitado" y "**s**ombra") y /m/. En todos los casos, se puede también considerar la aliteración de fonemas vocálicos, lo cual vale especialmente la pena en el tercer verso con el fonema /a/: "**a**scu**a** sol**a**r, sider**a**l **a**legr**ía**"; asimismo, de los cuatro acentos prosódicos (nótese de nuevo el ritmo dactílico), tres son de sílabas que contienen /a/: "**as**cua sol**ar**, sider**al** alegría". El fonema /a/ con el que inicia y termina el verso, así como también inician y terminan la primera y última palabra del mismo, "ascua" y "alegría", se considera un sonido abierto por su pronunciación y, de algún modo, se puede decir que este verso "brilla" en sus pequeños resplandores. El sonido /a/ no actúa desde luego solo; también /i/ y /e/ presentan aliteración, así como /s/ en "**a**s**c**ua **s**olar, **s**ideral".

En las páginas precedentes he intentado demostrar la consustancialidad que existe desde sus inicios entre música y poesía, pero este intento sólo tiene sentido en una cultura en donde se ha producido una dramática separación entre ellas. Para las culturas anteriores al siglo XIX la relación era tan natural que sus lenguajes eran prácticamente intercambiables; al hablar de un poema se utilizaban términos como canto, cadencia, armonía, ritmo, etc. *Sonet* es la palabra en lengua provenzal que designaba a una cancioncilla. En las culturas en donde la oralidad primaba, se utilizaban recursos sonoros como los ritmos, las melodías, la salmodia y la vocalización, que además de embellecer los textos, servían como elementos mnemotécnicos. En el siglo XIX, gracias a la democratización del alfabetismo, comenzó un vertiginoso declive de la oralidad en Occidente y, por ende, la memoria cedió su lugar a la escritura como principal medio para registrar, almacenar y transmitir saberes, historias y sentimientos. Con todo, los recursos sonoros están lejos de haber desaparecido y aún en la poesía contemporánea están sumamente presentes.

✍ *Actividades:*

Busca y lee con atención el poema "Nocturno III" de José Asunción Silva. Identifica todas las sílabas tónicas: ¿detectas algún patrón?, ¿qué sucede si, como sugiere Idea Vilariño (2016: 91), marcas una división cada cuatro sílabas: Una **no**che | toda **lle**na, etcétera?, ¿es posible identificar también aliteraciones a lo largo del poema?, ¿qué fonemas tienen prominencia?, ¿cómo interactúan las aliteraciones y el ritmo del poema con las ideas expresadas en él?

LA FORMA POÉTICA

Eva Castañeda Barrera

Conceptos clave:

Si bien la forma del poema se construye a partir de factores como la rima, el metro y el ritmo, éstos, a su vez, remiten a un contexto sociocultural, a una serie de códigos literarios, y a un diálogo que se establece con una tradición anterior. Todos estos elementos en su conjunto constituyen la forma específica mediante la cual el poema significa de la manera particular en la que lo hace.

a) La forma como un fenómeno integral

La forma en poesía ha sido entendida y explicada a partir de recursos rítmicos como la rima, el metro y el ritmo, sin embargo, ésta comprende también aspectos como el contexto sociocultural del autor o la autora, sus afinidades literarias, estilo, además del diálogo que establece con la tradición que la antecede y acompaña. Por ello, acercarnos al tema nos invita a tomar en consideración estos factores. Al respecto Terry Eagleton en su libro *Cómo leer un poema*, señala lo siguiente:

> si se menciona la cuestión de la forma a estudiantes de literatura, algunos de ellos piensan que nos estamos refiriendo simplemente a la métrica. 'Prestar atención a la forma', a sus ojos significa decir si un poema está escrito en pentámetros yámbicos o si rima o no. La forma literaria, por supuesto, incluye esos elementos, pero decir lo que un poema significa, y luego añadir a eso un par de oraciones sobre la métrica o la rima no es precisamente estar atentos a las cuestiones formales (2010: 10).

De lo anterior colegimos que la importancia de la forma en un poema trasciende el mero conteo de sílabas o el análisis de la rima, para después definir si éste corresponde a un soneto, una lira, un villancico u otra forma medida. Por supuesto, resulta importante saber reconocer estos recursos rítmicos, pero además de identificar cuántas metáforas o figuras retóricas hay en un poema, el propósito final del aná-

lisis formal reside en comprender el funcionamiento de cada una de las metáforas y demás tropos dentro del texto literario.

Por otra parte, la forma es también la ruta de acceso que nos vincula y comunica con una época determinada, de igual modo, representa la manera en la que la autora o el autor dialogan con su momento histórico y con la tradición que les antecede. En este sentido, analizar un poema de manera integral permitirá comprenderlo más ampliamente, desde cada uno de los recursos formales que lo conforman hasta el lugar que ocupa en la tradición literaria a la que pertenece. Dicho lo anterior, es importante destacar que no podemos analizar todos los poemas del mismo modo, pues cada texto responde a una lógica particular, es decir, cada uno es su propia forma. Al respecto Alberto Paredes señala:

> Por ello debemos acordar de antemano cuando queremos leer poesía desde códigos intelectuales establecidos, que esa operación es limitada; que es un recurso para acercarnos al poema, para propiciar su comprensión; no un sistema interpretativo absoluto. Analizar la poesía es una operación tantálica: como en el mito griego nos acercamos al festín, echamos mano de todos nuestros recursos; terminada la operación analítica recordamos lo que siempre hemos sabido: que la posesión del poema es imposible; que sólo se descifran hasta la pulverización los poemas fallidos. Es un festín de símbolos (2004: 37).

La elección del poeta no sólo se relaciona con el léxico, uso de signos de puntuación, y si elige escribir en verso o en prosa, por señalar algunos recursos; dicha elección está permeada por las vivencias personales del autor o la autora y por una serie de influencias que abarcan desde escritores que pertenecen a la tradición hegemónica hasta aquellos que no han sido considerados formalmente dentro del canon. Respecto de este último punto, Alberto Vital señaló en su libro *El canon intangible* que toda práctica canónica se enfrenta a una grave contradicción, misma que no se hace visible, por ejemplo, en *El canon occidental* de Harold Bloom. El crítico mexicano afirma que la cultura es esencialmente incluyente, abarcadora, abierta, múltiple y generosa, mientras que el canon y sus prácticas son esencialmente excluyentes, cerradas, uniformadoras, rígidas y avaras (2008: 21). Por ello, en muchas ocasiones un poema es también el espacio de diálogo entre diversos textos y épocas, dado que en él conviven además de recursos y estrategias literarias, modos de entender el quehacer poético. En virtud de ello, el poema da cuenta del modo en el que la autora o el autor a partir de sus elecciones conscientes o inconscientes genera una serie de tensiones al interior del texto y dentro del sistema literario en el que se inserta.

Para ilustrar todo lo arriba apuntado, revisaremos un fragmento del poema “Epístola al Pátzcuaro”, del escritor mexicano Ramón Méndez.

Epístola al Pátzcuaro

Y no decir: mañana,
porque ya basta con ser flojo ahora.
Julio Cortázar

Gustavo:
acuérdate que Pepe decía
"mañana, Llorona, haré un poema sumamente
[prolongado
pero mañana, Llorona, porque horita me estoy cayendo
[de sueño";
la abuela seguía diciendo que no se dejara para mañana
[lo que se debía de hacer hoy,
a su manera de ver podía más el "deber" que el "poder",
y ahí nos tenía a todos procurando no dejar nada para
[mañana,
pero ya se nos venían acumulando cositas desde muchos
[años atrás;
acuérdate de lo fácil que pretendíamos todo:
mucho te costaría abandonarlo si decidieras venirte,
acá los acontecimientos suceden con más frecuencia
pero también pertenecen a una misma rutina, a una
[misma ruina…

a veces me da la loca de evocar las tardes caferianas
cuando salías ya casi sin tiempo
para violetiar lo último que te sobraba del día:
así te curabas de la joda de una ciudad tan pequeñita;
sólo tenías dos cosas por hacer:
ir al café (ir limpiamente, tú y yo no andábamos haciendo
[la revolución
desde allí), ir a violetiar más tarde,
si no ¿cómo ibas a contrarrestar el mundito comemierda
[en el que nos
hundíamos como las piedras en el río café que pasa por
[la orilla del pueblo?

[…]

seguramente pensarás que me eché a perder por
[completo,
ahora ni siquiera te puedo mandar un corazón con olor a
[pasto diciéndote: "es un poema";
ya no escribo poemas desde la última vez que me
[criticaron en el taller,
me dijeron que seguía siendo muy mal poeta,
que no sabía llegar al final de nada y que mucho menos
[podía sostener mis posiciones,
bueno, que ni siquiera posiciones tenía.

te venía diciendo el trabajo que te costaría desprenderte
[de aquello,
a mí me ha costado tanto que si te platicara
dirías: "éste va de mal en peor",
como era habitual que dijeras cuando te enseñaba mis
[poemas enfermos de neruditis aguda…
sí, así dirías…
y a ti también te costaría trabajo olvidar, aprender,
tendrías que brincarte por encima de los generalísimos
[los principales los eximios,
brincarte por encima del acartonamiento de toda una
[forma de vivir

de creer
de estar aquí y
no donde se quedaron Julio López y Zapata entre la
[siembra y los balazos;

[…]

trabajo te costaría deshacerte del café y de Violeta
[—aquella muchacha
morena que siempre sonreía aunque se estuviera
[muriendo
y cuéntame qué pasó con aquella otra muchacha —Silvia—
[que anduvo
embarazada muchos meses por las mañanas del bosque…
y si salió Salvador o si lo mataron —lo iban a matar según
[supe entonces,
y si te vas a venir o no,
pero ya te digo cómo se pone acá la cuestión:
se tiene que fajar uno para tener muy poco de todo,
de ser el mejor poeta del mundo
pasa uno a galería y a veces hasta te quedas fuera de la
[primera función,
y te vas por allí a inventar tu propio western,
a inventar utopías con palabras cepilladas y acomodadas
porque acá ya está mucho más cabrón ser vocero de algo,
te vas llenando de ti mismo como si no hubiera más cosas
y uno mismo es tan pobre
que acabas por desesperarte y pensar que es mejor,
y acabas por escribir una carta ni más ni menos como
[ahorita:
sin ser capaz de denunciar nada de nadie,
sin hablar de uno mismo con los calzones en la mano y la
[lengua rasurada:
acá si no los tienes te los ponen para que tus palabras
[suenen
ensordecidas, acojinadas y bonitas/
prohibido hablar de política y de sexo —y a ti tanto que te
[gustaba hablar de
Violeta y de la revolución que fermentaba en todos lados,
["va a ver vainas"
decía la gente, y nosotros la secundábamos en el café
[haciendo poemas becquerianos—,
prohibido escribir palabras altisonantes
y así más o menos (más más que menos) están por acá las
[vainas,
si te decides avísame
me saludas a Violeta, al Mendoza y a otras personas que
[se acuerdan de mí,
estudia para que no te quedes de pericoperro como decía
[la abuela,
como yo…

Ramón

(2019: 15)

Partamos de una pregunta: ¿cuál es en este caso la relación entre el título y el poema? "Epístola al Pátzcuaro" nos obliga a revisar algunos aspectos del género epistolar, que en su uso literario la RAE define como una composición poética en que el autor se dirige o finge dirigirse a una persona real o imaginaria, y cuyo fin suele ser moralizar, instruir o satirizar. Entre los documentos más destacados de este género se encuentra la *Epístola a los Pisones*, también conocida como la *Ars poética* de Horacio. Este

texto ensalza los modelos griegos y proporciona consejos técnicos a los poetas noveles. Los antecedentes apuntados nos permiten reconocer en el poema aquí analizado que Ramón Méndez se pliega a una tradición para reconfigurarla en el tratamiento particular que hará de ella; utiliza la epístola como una forma poética que le permite hablar a otro y, de alguna manera, proporcionar una serie de recomendaciones a quien está dirigiendo el escrito. Sobra decir que no estamos ante una carta común, dado que el poeta se vale de una serie de recursos poéticos para trastocar las características de este género. En relación con lo anterior, Jean Cohen describe un proceso similar respecto al uso del léxico poético:

> El poeta no puede decir simplemente "la luna", porque esta palabra suscita en nosotros espontáneamente la modalidad "neutra" de la conciencia. Tal es la razón de que la poesía sea arte. Para suscitar la imagen de la luna, el poeta ha de recurrir a la figura, ha de violar el código, ha de decir: *esa hoz de oro en el campo de las estrellas*, precisamente porque de acuerdo con el código usual, estas palabras no se pueden asociar de esta manera (Cohen, 1977: 220).

En "Epístola al Pátzcuaro", Ramón Méndez acude a unos versos del poema "La patria", de Julio Cortázar, y los coloca a manera de epígrafe: "y no decir mañana,/ porque ya basta con ser flojo ahora". Estos versos se corresponden con la idea expresada en los versos inaugurales de "Epístola…": "pero mañana, Llorona, porque ahorita me estoy cayendo de sueño;/ la abuela decía que no se dejara para mañana lo que se debía de hacer hoy,/ y ahí nos tenía a todos procurando no dejar nada para mañana". El rasgo en común entre el epígrafe y el inicio de "Epístola…" es la alusión al futuro expresado a través del adverbio de tiempo *mañana*; esta idea de futuro pone en evidencia un presente que ofrece pocas posibilidades. Se enfatiza el carácter desolador y la imposibilidad de la acción en un tiempo presente, ya que antes hay que atender a una serie de tareas que se han ido acumulando con los años, es decir, cosas que se han dejado para más tarde.

El punto de contacto entre ambos poemas es el desaliento desde el que habla la voz lírica para describir cada país. En principio, los títulos son puntuales, pues aluden a lugares determinados, la "patria" es Argentina y Pátzcuaro es México. Transcribo un fragmento del poema "La patria":

> Te quiero, país desnudo que sueña con smoking,
> vicecampeón del mundo en cualquier cosa,
> [en lo que salga,
> tercera posición, energía nuclear,
> [justicialismo, vacas,
> tango, coraje, puños, viveza y elegancia.
> Tan triste en lo más hondo del grito, tan golpeado
> en lo mejor de la garufa, tan grifo a la hora
> [de la autopsia.

[…]
ser argentino es estar triste,
ser argentino es estar lejos.
[…]
Te quiero, país, pañuelo sucio, con tus calles
cubiertas de carteles peronistas, te quiero
sin esperanza y sin perdón, sin vuelta y sin derecho,
nada más que de lejos y amargado y de noche.

(Cortázar, 2005: 473-475)

Lo primero a destacar es la ironía con la que la voz lírica se refiere a su patria, pues la descripción pone en evidencia a un país "de segunda", pobre en su sistema económico y político: "vicecampeón del mundo en cualquier cosa, en lo que salga". No obstante lo anterior, la voz lírica también expresa su amor por Argentina, que es descrita desde el desaliento y la resignación. Esto se ejemplifica con los versos: "Te quiero, país, pañuelo sucio, con tus calles/ cubiertas de carteles peronistas, te quiero/ sin esperanza y sin perdón, sin vuelta y sin derecho". El tono de crítica y desaliento continúa a lo largo del texto: "pobre sombra de país, lleno de vientos,/ de monumentos y espamentos,/ de orgullo sin objeto, sujeto para asaltos,/ escupido curdela inofensivo puteando y sacudiendo banderitas". Lo que enfatiza el desencanto y la ironía es la asociación entre conceptos que de suyo no tienen ninguna relación: "país tirado a la vereda, caja de fósforos vacía", "Te quiero, país, pañuelo sucio", "Te quiero, país tirado más abajo del mar, pez panza arriba". Recordemos que una de las características principales del discurso poético es su capacidad de vincular dos términos extraños entre sí, pues, entre otros factores, es ahí donde reside la sorpresa y la apuesta por el lenguaje lírico. Al respecto, el escritor inglés Don Paterson señala:

> El objeto de un poema es colocar una nueva unidad en el lenguaje que resulta de una relación amorosa entre dos términos hasta ahora desconectados: dos palabras, dos ideas, dos frases, dos imágenes, una palabra y una imagen, una frase y un nuevo contexto para la misma, y así sucesivamente. […] Estos son los poemas que son hechizos. Si dos cosas existen, no habrá ningún descubrimiento en nuestro proceso, por lo tanto ninguna sorpresa en absoluto para el lector. El proceso de un poema es el de una idea unificadora, dirigida a través de la resistencia productiva de la forma que resulta del matrimonio de dos cosas previamente distantes y extrañas entre sí (2006, s/n).

El tópico del país está presente en ambos textos, sin embargo el tratamiento que cada uno de los autores hace es completamente distinto, pues en el caso de Cortázar se cumple a cabalidad lo señalado por Don Paterson, es decir, vemos a lo largo del texto la unión constante de dos cosas previamente distantes y extrañas entre sí.

Ahora bien, como señalé líneas arriba, las correspondencias entre ambos poemas se encuentran tanto en el tono de desaliento que emplea el sujeto poético para referirse a su país

como en el tono irónico. Así, el epígrafe funciona tanto para enlazar el poema de Méndez con una tradición lírica latinoamericana particular como para darnos una clave de entrada al estado de ánimo presente a lo largo de todo el poema.

En el caso específico de "Epístola al Pátzcuaro" existe la necesidad por parte del sujeto poético de comunicarle algo a alguien, es decir, hay un destinatario claro que responde al nombre de Gustavo. De tal forma que los versos inaugurales del poema apelan a la memoria del personaje: "acuérdate que Pepe decía/ 'mañana, Llorona, haré un poema sumamente prolongado/ pero mañana, Llorona, porque horita me estoy cayendo de sueño". Lo que en primera instancia llama nuestra atención es el lenguaje, un léxico sencillo, coloquial con el que se describe una situación real que se arraiga en lo cotidiano, además de que echa mano de expresiones de uso popular: "pero mañana, Llorona, porque horita me estoy cayendo de sueño". Me interesa resaltar el uso de elementos coloquiales en este discurso poético, dado que es un recurso presente a lo largo de todo el poema.

Valga señalar que la coloquialidad es una corriente poética arraigada en Latinoamérica; al respecto Carmen Alemany señala:

> Los poetas coloquiales tratan de elevar lo cotidiano al rango de materia del poema. Se elabora una escritura a partir de lo que habitualmente se ha considerado como extrapoético, tanto en la materia como en el lenguaje del poema. [...] El texto se vuelve ambivalente y queda asumido y a la vez sometido a una sabia y consciente ironización y adaptación de la contemporaneidad. Semántica y léxicamente, en las composiciones resalta el carácter cotidiano; se reproducen formas sintácticas o esquemas sintagmáticos propios del lenguaje coloquial: utilización de vocablos familiares y llanos relativos a la vida cotidiana, lo que conlleva a la incorporación de un léxico no considerado poético. Otro aspecto sumamente importante de esta poesía es la desmitificación de la figura del poeta (1997: 12).

En "Epístola al Pátzcuaro" se han incorporado formas sintácticas y esquemas sintagmáticos propios del habla popular. De tal manera que al inicio de cada estrofa están presentes marcas de coloquialidad, las cuales permiten darle continuidad al discurso además de sugerir la presencia explícita del interlocutor; aquí los ejemplos: "ya te digo", "ya ves", "con decirte que ayer", "seguramente pensarás", "te venía diciendo", "acuérdate cómo no", "y cuéntame qué pasó". La elección del léxico refleja la toma de partido del autor frente al quehacer poético, además de ser otro aspecto constitutivo de la forma; expresiones como: "la joda", "mundito comemierda", "pendejo", "panzazo", "tragártelo", "cabrón", "pericoperro" trasmiten el coraje y en muchos casos la violencia con que la voz lírica busca hacer llegar su mensaje.

Además del asunto léxico, otro elemento importante para entender la forma de este poema es la presencia de una realidad social específi-

Conceptos clave:

Los epígrafes son frases o citas que se colocan al inicio de un texto y que funcionan como clave de lectura para un poema. Por medio de éstos, los poemas entablan relaciones y diálogos con otros textos y tradiciones que les antecedieron y, de esta manera, esos textos anteriores contribuyen a su significado.

ca: "sólo tenías dos cosas por hacer:/ ir al café (ir limpiamente, tú y yo no andábamos haciendo la revolución desde allí), ir a violetiar más tarde"; la voz lírica efectúa una crítica a aquellos que a través del discurso o la teoría pretenden cambiar su entorno inmediato. Asimismo, en versos posteriores la evocación a Julio López y Emiliano Zapata como símbolos de la lucha por el pueblo son contrastados con la figura de Benito Juárez, mito creado por la historia oficial: "el Benemérito de las Américas de cuerpo presente,/ y porque sólo teníamos veinte treinta centavos para gastar en la escuela/ más podíamos llegar a ser presidentes como él". Méndez echa mano del mito creado en torno a Juárez y evidencia la imposibilidad del éxito social, pues los tiempos que corren difícilmente permiten esto. Si bien es cierto que la voz lírica muestra una conciencia social crítica, también es cierto que se auto-recrimina por ello:

me sigo rehusando a pertenecer a todos ellos,
para mal mío, sin embargo,
porque de qué te sirve ser separado y sentirte inteligente
cuando tus armas reales llegan más cerca de lo que tu
imaginería para las letras de ficción.

En este sentido, Ramón Méndez elabora dos reflexiones. Por una parte, encontramos el aspecto relacionado con lo social, y por otra, aquel que se vincula con el hecho literario. Así lo afirma cuando dice: "cada país tiene la prensa que se merece, la poesía que se merece". Lo anterior deja ver cómo el estado político y social determinan e influyen en la poesía, lo cual le da ocasión para pensar y re-pensar su propio quehacer artístico: "ahora ni siquiera te puedo mandar un corazón con olor a pasto diciéndote: 'es un poema';/ ya no escribo poemas desde la última vez que me criticaron en el taller,/ me dijeron que seguía siendo muy mal poeta". Lo anterior se corresponde con los versos de la estrofa final:

y acabas por escribir una carta ni más ni menos como
[ahorita:
sin ser capaz de denunciar nada de nadie a nadie,
[…] para que tus palabras suenen
ensordecidas, acojinadas y bonitas.

La voz lírica enuncia su dificultad, casi incapacidad, para escribir un poema, hecho que lo lleva a declarar hacia el final del texto que "Epístola al Pátzcuaro" es una carta. No obstante, la epístola exige otra forma discursiva, así que este poema tampoco cumple a cabalidad con dicho género. Debemos precisar que el poema utiliza el término epistolar (en el título se advierte) como un mero ardid poético, pues si atendemos a la estructura del texto, nos daremos cuenta de que a lo largo de las diez estrofas encontramos versos largos o versículos, lo que impide que nuestro análisis concluya que estamos leyendo sólo una carta. Por otra parte, en el poema se imbrican las emociones de la voz lírica con las reflexiones del autor sobre el

> *Conceptos clave:*
>
> La forma poética no sólo está conformada por los rasgos, hasta cierto punto, cuantificables como el metro. Éstos son, sin duda, de gran importancia, pero la forma poética también contempla aspectos cualitativos como la presencia de convenciones genéricas y discursivas, ya sea que éstas se reproduzcan o se subviertan, estrategias compositivas, el empleo de un registro o un léxico, un estilo, figuras retóricas, tropos e, incluso, el tratamiento del tema.

quehacer poético: más allá de un mero desahogo ante un amigo, el texto potencia ambas circunstancias para entregarnos un poema donde el ritmo de los versos —encabalgamientos, aliteraciones, repeticiones— rompe la estructura de la prosa en favor de la articulación poética.

Así pues, para el análisis de "Epístola al Pátzcuaro" consideramos, por una parte, la relación entre el poema y el género epistolar, dado que el autor en el título declara el vínculo entre ambos géneros. Sin embargo, al reflexionar sobre ello nos percatamos de que esto es acaso una estrategia literaria, pues el texto es un poema no una carta. El título, además, evoca un género propiamente poético, al estilo de la "Epístola a los Pisones", lo cual genera una tensión con la coloquialidad y extrema familiaridad del lenguaje empleado en este poema. Este punto resulta importante, ya que invita a cuestionar la relación entre la poesía y otros géneros literarios, además de que pone en evidencia cómo es que la poesía contemporánea (segunda mitad del siglo XX a la fecha) se ha alimentado, incluso ha incorporado elementos de otros géneros. Además de lo anterior, resaltamos el uso de elementos coloquiales, mismos que van enhebrando una realidad social específica y una postura hacia ella. Así pues, por otra parte, consideramos la conexión que se establece a través del epígrafe con el poema "La patria" de Cortázar, el cual comparte una línea temática con "Epístola…". Si bien ambos poemas emplean estrategias poéticas diferentes, comparten el uso del coloquialismo como componente de un discurso crítico en sentido político.

Hasta aquí, hice un brevísimo recorrido por algunas de las aristas desde las cuales puede ser analizado un poema: si sumamos estos elementos nos acercamos de manera más cabal al concepto de forma en poesía, que como ha quedado enunciado, desborda por mucho el mero reconocimiento del metro, la rima y el ritmo.

b) La forma poética o composiciones de estructura fija

Inicié este capítulo señalando que la noción de forma se ha convertido en una especie de lugar común para, en los más de los casos, explicar el metro, la rima y el ritmo. Aunque también suele tomarse como un sinónimo de formas poéticas fijas (soneto, villancico, romance, copla, décima, lira, entre otras). En este sentido, el abordaje que páginas arriba hice del concepto de forma obedece a una mirada más actual que problematiza un tema que de suyo ha sido revisado a partir de la noción tradicional del texto poético. De igual manera, advertí que cada poema responde a su propia lógica, es decir, cada uno es su propia forma, por lo que el análisis se hará a partir de las necesidades particulares del texto en cuestión.

Para lo anterior, también deberemos tomar en consideración el contexto en el que el texto fue escrito, pues éste también influye y determina la forma. Por ejemplo, si vamos a anali-

zar un soneto o cualquier otra forma medida es fundamental que atendamos al metro, la rima y el ritmo, ya que estos elementos son constitutivos de esa forma en particular. Al respecto, Tomás Navarro Tomás en su *Arte del verso*, un libro fundamental para quien quiera adentrarse en la métrica en español, señala que "conocer la naturaleza del verso es condición indispensable para componerlo con acierto, para interpretarlo con propiedad y para sentir y apreciar su valor" (1975: 9). De modo tal que el conocimiento de la estructura interna del verso permitirá un análisis adecuado y una apreciación más cabal del poema completo. Existen libros o manuales que explican el tema de manera detallada, por ejemplo, uno de los más conocidos, además del ya mencionado de Navarro Tomás, es *Elementos de la métrica española* de José Domínguez Caparrós, que hace las veces de un resumen sobre los elementos rítmicos, las formas del verso y combinaciones métricas de la poesía española. Conviene entonces, de ser necesario, remitirse a la bibliografía pertinente para profundizar en este tipo de análisis.

Dicho lo anterior, y antes de seguir avanzando, revisaremos algunas coordenadas que se deben tener presentes para el análisis de poemas medidos. El estudio métrico se compone de tres partes fundamentales: el poema, la estrofa y el verso; Antonio Quilis, en su libro *Métrica española*, define al poema como un contexto lingüístico en el cual el lenguaje, tomado en su conjunto de significante y significado como materia artística, alcanza una nueva dimensión formal, que en virtud de la intención del poeta se realiza potenciando los valores expresivos del lenguaje por medio de un ritmo pleno (1982: 13). Por su parte, el ritmo supone la ordenación de los elementos que constituyen la cadena hablada, tanto fónicos (cantidad, intensidad, tono y timbre), como lingüísticos (fonema, sílaba, palabra, orden de palabras, oración). Es importante destacar que cuando la lengua se adapta espontáneamente a su finalidad comunicativa y la organización de estos elementos es libre e irregular, y no hay una determinación deliberada de unidad lineal, se le llama prosa. En cambio, si estos elementos responden a cierta regularidad, se constituye el período rítmico que denominamos estrofa, y en ella influyen los gustos de la época, las influencias de otros países y tradiciones, su función social, culta o popular, entre otras.

A manera de ejemplo haremos el análisis formal de un soneto que, valga señalarlo, es una de las formas poéticas medidas más populares en la historia literaria. Éste se forma de catorce versos divididos en cuatro estrofas, dos cuartetos y dos tercetos, sucesivamente:

> El soneto es la forma poética más longeva de la literatura occidental. Nace como una variante de los *canso* o *canzone* amorosa provenzal entre 1230 y 1240, en la corte siciliana de Federico II. […] Hacia finales del siglo XIII ya se había escrito unos mil sonetos, casi todos en algún dialecto italiano, y ya se había experimentado con casi todas las variantes y posibilidades temáticas que florecerían en los siglos XV, XVI y XVII. […] Estas consideraciones son im-

portantes para comprender que se percibía al soneto como un vehículo para transmitir cierto tipo de emociones. Su condición de poesía menor implicaba una mayor accesibilidad en el sentido de que más gente se sentía capaz de escribir sonetos (González, 1996: 28-29).

Esta forma poética fue cultivada por numerosos escritores de distintas tradiciones. Uno de los más célebres es Francisco de Quevedo, autor representativo del barroco en España cuya producción literaria abarcó todos los géneros literarios de la época. El soneto ocupó un lugar central en su obra, pues a partir de él exploró una diversidad de temas, desde aquellos que van de lo trascendental y filosófico hasta los que versan sobre situaciones cotidianas e incluso anodinas:

> Ciertos temas seminales de la obra de Quevedo atraviesan todos los subgéneros poéticos cultivados: la brevedad de la vida, el paso inexorable del tiempo, el cuerpo como sepulcro, son motivos que configuran tanto un soneto amoroso como un soneto moral o un poema satírico. Importa más destacar cómo cada uno de estos subgéneros se caracteriza principalmente por la utilización de códigos literarios específicos de la época, que estructuran no solo una semántica, sino también una sintaxis poética, y que maneja Quevedo de modo personal (Arellano, s/n).

Así pues, analizaremos el soneto "A un hombre de gran nariz" con el objetivo de entender más acerca de las formas poéticas medidas:

> Érase un hombre a una nariz pegado,
> érase una nariz superlativa,
> érase una nariz sayón y escriba,
> érase un peje espada muy barbado;
> era un reloj de sol mal encarado,
> érase una alquitara pensativa,
> érase un elefante boca arriba,
> era Ovidio Nasón más narizado.
> Érase un espolón de una galera,
> érase una pirámide de Egito,
> las doce tribus de narices era;
> érase un naricísimo infinito,
> muchísimo nariz, nariz tan fiera
> que en la cara de Anás fuera delito.
>
> (1981: 123)

El tema resulta fácilmente identificable: un hombre cuya nariz sobresale notoriamente de su rostro. A la usanza de la época, Quevedo echa mano de la cultura clásica para incorporar una serie de referentes que van construyendo el poema. Por ejemplo, en el verso "las doce tribus de narices era" encontramos una referencia bíblica a las doce tribus de Israel. La estructura formal del poema consiste en una serie de metáforas que de manera acumulativa van hilando el discurso:

> Érase un hombre a una nariz pegado,
> érase una nariz superlativa,
> érase una nariz sayón y escriba,
> érase un peje espada muy barbado.

En todas las estrofas de manera reiterada se hace mención al hombre narigón o a la nariz superlativa. En el soneto encontramos un esquema enumerativo que se construye mediante la anáfora con *érase* o *era* que se repite en prácticamente todas las estrofas con el fin de enfatizar la caricaturización del hombre a la nariz pegado, además de que genera un ritmo constante a lo largo del poema. En el último terceto se introducen pequeñas variantes que anuncian el cierre:

> El verso 13 no consta de una sola proposición, sino de dos (muchísimo nariz/ nariz tan fiera) construidos en forma de quiasmo, mientras que en el verso 14 se rompe la anáfora para terminar con una conclusión que cierra sintáctica y semánticamente el poema. Se trata de una especie de recapitulación y cierre, en un tipo de estructura de soneto característico también del barroco. La función de este cambio en el terceto final es precisamente la de marca de cierre: en una estructura suelta como es la que organiza este soneto, la acumulación de metáforas podría continuarse indefinidamente (es precisamente lo que sucede de alguna manera en romances con igual esquema), pero el soneto exige terminar en el verso decimocuarto. Es necesaria una marca de final para señalar al receptor que el poema se acaba (Arellano, s/n).

Las formas poéticas medidas son diversas y responden a particularidades propias de su tradición, por lo que no existe una manera única de analizarlas. No obstante, es importante tener en cuenta los aspectos constitutivos de estas escrituras, mismos que fueron enunciados líneas arriba y que se desarrollan a lo largo de este libro. En el caso específico del soneto de Francisco de Quevedo consideré, en principio, hacer un somero repaso por el origen del soneto, después hice una breve reflexión sobre cómo el autor utilizó esta forma métrica para abordar tanto temas trascendentales hasta aquellos que hacían mofa de aspectos cotidianos o aparentemente anodinos. Posteriormente identifiqué el tema principal, además de señalar algunas de las referencias a la cultura clásica, dado que la poesía de los Siglos de Oro se nutrió de esa tradición. Por otra parte, analicé las figuras retóricas y quedó evidenciado que la anáfora es parte constitutiva de este soneto, lo que también incide en el ritmo. Finalmente, también como constitutivos de la forma, hice referencia al esquema acumulativo de metáforas y a las marcas de cierre del segundo terceto identificadas por Arellano.

Así entonces, el acercamiento realizado a "Epístola al Pátzcuaro" y "A un hombre de gran nariz" pone de manifiesto que cada poema requiere de un análisis específico que responde a particularidades temáticas y formales; por ello no es posible hablar de modelos únicos de análisis. Otro factor que no podemos dejar de lado es el constante cambio en las escrituras poéticas, ya que entrado el siglo XX a la fecha, la poesía ha modificado su quehacer y ha experimentado con nuevos recursos y estrategias. Un ejemplo de ello lo encontramos en el *spoken*

word, poesía en voz alta y en nuevos formatos, ya sean digitales u otros. En todos estos casos la discursividad tradicional se ve rebasada, por lo que la forma en estas manifestaciones poéticas debe ser analizada con base en sus características.

A manera de conclusión vale recordar que la forma es una elección consciente de una serie de recursos y estrategias literarias que configuran un texto llamado poema. Por otra parte, el conocimiento que la autora o el autor posee de la tradición literaria permea inevitablemente su escritura, de modo tal que un poema representa también un diálogo con esa tradición. Así pues, cada texto poético tiene su propia forma, obedece a mecanismos propios que lo determinan y pertenece a una tradición cuyo diálogo lo retroalimenta y lo sitúa.

✍ *Actividades:*

Busca y lee con atención algunos de los sonetos amorosos del Siglo de Oro, especialmente aquéllos en los que aparece Cupido o Amor, como "Es hielo abrasador, es fuego helado" u "Osar, temer, amar y aborrecerse" de Francisco de Quevedo. Después busca y lee con atención el antisoneto "A Eros" de Alfonsina Storni. ¿Cómo se distancia Storni de la forma tradicional del soneto además de omitir las rimas?, ¿cómo es representado Amor por Quevedo y cómo es representado Eros por Storni?, ¿cuáles son las diferencias y las coincidencias?, ¿qué modalidad discursiva (descripción, narración, apóstrofe) predomina en cada soneto y qué implicaciones tiene?, ¿cuál es el comentario implícito en el poema de Storni hacia algunos de los poemas amorosos del Siglo de Oro?

PARA ESCRIBIR SOBRE POESÍA EN UN CONTEXTO ACADÉMICO

Julieta Flores Jurado

La escritura de poesía lírica suele asociarse con sentimientos intensos y con un tipo especial de discurso emotivo; en contraste, cuando se lee poesía en contextos académicos frecuentemente se insiste en una disposición objetiva como una condición necesaria para llevar a cabo un estudio sistemático del poema, sugiriendo que las emociones nublan la capacidad crítica y restan objetividad. Sin embargo, los libros no nos dejan indiferentes: los textos literarios son actos comunicativos que prevén una reacción por parte de quien lee. Esta reacción, en lugar de obstruir el trabajo crítico, puede integrarse a él en formas productivas. Este capítulo estará dedicado a cómo presentar por escrito una interpretación sustentada, y se preferirá este término al de "interpretación objetiva".

Detrás de toda interpretación sustentada hay un lector o lectora que indaga en el texto literario en búsqueda de significado. Pero no todos los textos ceden fácilmente: entenderlos requiere concentración y esfuerzo, y todo lector/toda lectora se encontrará ocasionalmente con poemas que llegan a producir desconcierto o frustración. Sin embargo, esta actividad puede reconciliarse con el placer básico que lleva a las personas a "devorar libros", y con la satisfacción que sentimos al resolver un enigma y encontrar sentido en un texto que antes parecía oscuro e intimidante. En síntesis, el método para comentar poesía que se desarrollará en este capítulo pretende cerrar la distancia entre "sentir" y "pensar". En las siguientes páginas

Conceptos clave:

El comentario de textos es un escrito breve que usa un lenguaje preciso de registro formal en el que se capturan las observaciones hechas por quien lee y analiza un poema. Más allá de su utilidad académica como instrumento de evaluación, comentar un texto permite entrar en una relación más profunda con el texto al plasmar y sustentar las impresiones que provoca, sistematizar algunas de nuestras observaciones y mostrar las particularidades que advertimos en éste.

se explicará cómo la respuesta emocional puede ser un punto de partida para crear algo: esto significa entender la lectura como una actividad creativa, donde los lectores y las lectoras tienen un papel importante que desempeñar. El análisis de los poemas, en este caso, tendrá como finalidad la redacción de un texto académico breve que sintetice las observaciones, la interpretación sustentada, y las conclusiones que el lector o lectora ha producido.

Escribir sobre poesía es una actividad en la que el redactor o la redactora debe poner en práctica sus habilidades analíticas y argumentativas. Estas habilidades son útiles para comprender y esclarecer muchos otros fenómenos culturales, así que esta reflexión sobre el lenguaje y significado no ocurre en un vacío. No obstante, el comentario de poemas es una tarea que supone retos particulares debido a las características del género (es decir, se lee con métodos algo diferentes a como se lee un cuento o una obra de teatro); los capítulos que componen este libro han funcionado como introducciones a estas características que distinguen a la poesía. Pasando a la parte práctica, el objetivo de los ejercicios propuestos en este capítulo es demostrar que el poema se ha leído con atención, que se ha dedicado un tiempo a examinar e interpretar lo leído, y que estas reflexiones pueden organizarse en un texto académico breve que ayude a otros lectores y lectoras a entender mejor el poema. Para que otras personas encuentren convincentes las afirmaciones del texto académico, las ideas deben argumentarse y respaldarse con evidencia que pueda encontrarse en el poema; esto sirve para que el redactor o redactora pueda convencer a quien lee de la validez de sus ideas, y esta habilidad de escribir en forma persuasiva resulta útil para muchas otras situaciones. Por otro lado, escribir sobre poesía ayuda a entenderla mejor: incluso los poemas más complejos se vuelven más accesibles al intentar explicarlos en un escrito. Así, el comentario crítico es una herramienta que utilizan los lectores y lectoras profesionales para registrar su encuentro con un poema, su proceso de razonamiento y las conclusiones a las que han llegado. Cada texto genera sus propias preguntas, y algunos aspectos serán más relevantes en algunos poemas que en otros; los siguientes pasos están pensados como un método general para leer poesía con el propósito de producir un texto propio al final.

Parte 1: la lectura del poema

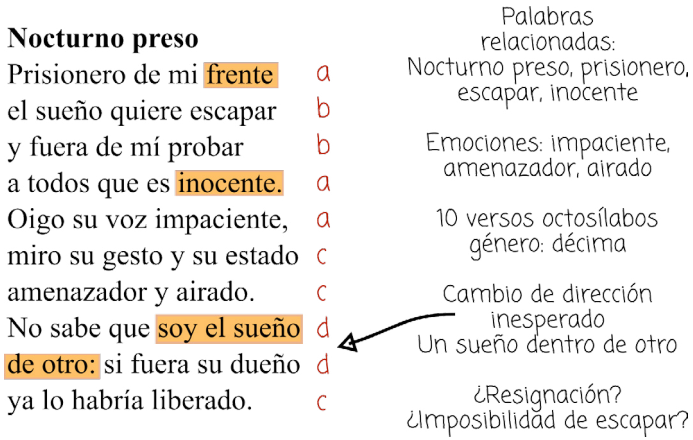
El primer paso consiste en leer el poema entero al menos una vez. Después, conviene identificar las palabras desconocidas y los pasajes que no hayan quedado claros, y marcar todos los detalles que parezcan importantes o que llamen la atención por algún motivo: puede ser una frase interesante, una forma peculiar de describir algo, sonidos, palabras o frases que se repitan. Estos aspectos llamativos operan en conjunto: esto puede visibilizarse dibujando flechas para conectar las ideas relacionadas, o bien aquellas

palabras o ideas que contrastan. En esta etapa también es recomendable identificar las palabras que pertenecen a una misma área o campo semántico (la naturaleza, el cuerpo, la ciudad, por ejemplo) y las posibles alusiones a personajes históricos o literarios, ya que su presencia en el poema puede ser significativa. Es mejor no saltar a conclusiones todavía: esta etapa sirve para ubicar la mayor parte de los elementos que servirán como sustento a la interpretación.

El segundo paso consiste en observar la estructura del poema. Leer el texto en voz alta ayuda a identificar cómo está organizado el lenguaje del poema, y a responder a las siguientes preguntas: ¿hay rima? ¿Las rimas siguen un patrón que se repite? ¿El poema está dividido en estrofas? ¿Cuántos versos tienen cada una? ¿Qué tipo de versos son? Si el poema no tiene rima ni una estructura regular, pueden buscarse otros mecanismos de organización, tales como contrastes entre versos o estrofas, o una progresión de lo particular a lo general, un movimiento ascendente o descendente, etcétera. Finalmente, se ha de leer el poema completo una vez más, prestando atención especial al ritmo y al sonido, y registrando todo lo que resulte llamativo.

Después de buscar las palabras desconocidas en el diccionario, el siguiente paso es tratar de parafrasear el poema. Si hay oraciones intrincadas, éstas pueden simplificarse y trasladarse a las propias palabras del lector o la lectora. En este paso también se identifica quién habla en el texto y en qué situación lo hace (si se dirige a algo o alguien en específico, si está describiendo algún objeto, conmemorando un evento, etcétera). Si el poema está contando una historia, ¿qué secuencia sigue? La paráfrasis será un texto provisional o de apoyo, pues el comentario debe hacer más que repetir el poema con otras palabras.

A continuación se presenta un ejemplo de cómo llevar a cabo estos primeros tres pasos (subrayar, identificar estructuras y parafrasear) a partir de un poema muy breve de Xavier Villaurrutia (2007: 31):



Como en toda obra de arte, el título posiblemente contiene información útil sobre el poema (por ejemplo, quién habla, a quién le ha-

bla, o a qué género pertenece la obra). El título "Nocturno preso" es llamativo por una razón: ya que el español permite cambiar la posición de adjetivos y sustantivos, la frase tiene dos sentidos posibles: "preso nocturno" ("prisionero nocturno") o "nocturno preso" ("composición poética prisionera"). Ante estas dos posibilidades, por ahora no es necesario determinar cuál es la opción correcta. Mucho de lo que vuelve a un poema interesante se debe a que las palabras no son neutras, sino que evocan otras cosas y pueden tener más de un significado. Por el momento, es valioso conservar esta ambigüedad, ya que tendrá relación con lo que viene después.

En este ejemplo se ha subrayado la palabra "frente", que por medio de la metonimia (véase capítulo sobre la metáfora) expresa que el sueño está prisionero en la mente, en la cabeza de la persona que habla. Luego, también aparece marcada la palabra "inocente" porque introduce un conflicto: hay algo, o alguien, que cree haber sido encerrado injustamente, y que ahora exige demostrar su inocencia. Su deseo de salir y su enojo ante esta situación injusta se expresan con gestos "amenazadores y airados". La respuesta del lector o lectora a esta descripción es un punto de partida útil para el análisis: si hay una perceptible sensación de urgencia e impaciencia, en el análisis se debe tratar de identificar de dónde viene y cómo impacta en la lectura. Algo está fuera de su sitio en este poema.

Aunque "Nocturno preso" es muy breve, da un giro inesperado al final: la voz poética dice que él mismo es el sueño de otro, es decir, él está preso también. El poema puede compararse con una muñeca rusa, donde hay un sueño dentro de otro sueño dentro de otro sueño, y la voz poética se resigna a que ninguno de los dos, ni él ni su sueño, podrá escapar. También es interesante que este sueño parece muy "humano" aunque se trata de algo abstracto: tiene una "voz impaciente", se enfada y se desespera. Esto se llama personificación.

Respecto a la estructura del poema, "Nocturno preso" tiene diez versos, todos ellos son octosílabos. Al observar las rimas se obtiene un esquema: abbaaccddc. La forma poética que consta de diez versos octosílabos con este esquema de rimas se llama décima, más específicamente, décima espinela. Este aspecto formal es un elemento clave, pero el comentario no debe limitarse a definir la décima y enlistar sus características; es necesario explicar qué está pasando en este ejemplo específico, qué es lo que lo hace peculiar. En otras palabras, el lector o lectora no debe simplemente marcar el esquema de rimas, sino también pensar en qué quiere decir el poema al resaltar ciertos sonidos y ordenarlos en un patrón deliberado. En la décima de Villaurrutia, vale la pena prestar atención a la estructura simétrica o "de espejo": abbaa es simétrico respecto a ccddc. ¿Qué relación tiene esta simetría con la forma en que "soñador" y "sueño" son espejos uno del otro

(ambos son prisioneros)? ¿Cómo podría relacionarse la estructura de la décima con el tema del doble, o con la aparición inquietante para la voz poética de un "otro" que sin embargo es parecido a él?

Ya se ha establecido que todos los versos son octosílabos, un tipo de verso muy común en español. A continuación hay que observar los signos de puntuación: aunque el poema tiene diez versos, sólo se compone de tres oraciones. Esto significa que casi todos los versos se encabalgan con el siguiente. El encabalgamiento es un fenómeno que ocurre cuando el final de una frase u oración no coincide con el final del verso; a causa de esta discrepancia, la frase u oración queda inconclusa y continúa en el verso siguiente. Esto se observa en estos versos: "el sueño quiere escapar / y fuera de mí probar / a todos que es inocente". ¿Qué explicación tiene esto? Sería fácil pensar que al poeta se le acababa el espacio y sencillamente pasaba al verso siguiente. Pero hay una explicación más interesante: esta organización puede estar relacionada con la urgencia y suspenso que se mencionaba antes. La forma crea movimiento y también influye en el efecto que produce el poema. La división entre los versos 8 y 9, por ejemplo, ayuda a que la revelación "soy el sueño de otro" sea más inesperada. Además, retomando la estructura de la décima (siempre diez versos cuidadosamente medidos, con un esquema de rima muy rígido y equilibrado, cinco versos de rimas a y b, más cinco versos de rimas c y d), aparece una posibilidad. ¿Qué tal si el mismo poema fuera una especie de prisión? Sería muy extraño que un poema titulado "Nocturno preso" estuviera escrito en verso libre. Finalmente, ¿qué quiere decir el sueño cuando pide ser libre? ¿Tal vez se refiere a que el soñador tiene que despertar?

Parte 2: la redacción de un comentario crítico

A partir de lo que el poema ha hecho sentir a quien lee (incertidumbre, desconcierto, suspenso, sorpresa), la segunda etapa del análisis empieza por formular algunas ideas centrales para desarrollar y planear el comentario sobre el poema. La paráfrasis que se ha realizado permite tener buena comprensión de qué dice el poema; ahora el objetivo es tratar de explicar cómo lo dice: qué vocabulario, símbolos o imágenes utiliza, qué figuras retóricas aparecen, qué patrones o contrastes se pueden identificar. Hay una combinación de elementos que produce significados: el objetivo es entender cómo funcionan en conjunto. Es útil poner atención también a aquello que no parece ser coherente o armonioso: aquí también hay cosas interesantes qué decir. De hecho, la siguiente propuesta de lectura de "Nocturno preso" va en esta dirección.

En "Nocturno preso" la relación entre contenido y forma (es decir, entre *qué* se dice y *cómo* se dice) no es concordante, sino conflictiva o disonante. Aunque la estructura de la décima

sigue un orden muy preciso y patrones regulares, lo que el poema describe es una situación perturbadora que altera el orden normal: el soñador es soñado, los sueños hablan y exigen ser liberados. Esto es posible gracias a las características del lenguaje poético, que hace visible (y también emocionante desde un punto de vista estético) lo que sería absurdo en otro entorno. En resumen, esta interpretación sostiene que en este poema esa tensión entre "querer escapar" y una estructura que contiene y regula es algo especialmente interesante de analizar. Pero no es la única posibilidad: el comentario bien podría tratarse sobre la ambientación nocturna del poema, o sobre cómo el sueño en este poema no es para nada reparador, sino que evoca más bien insomnio y preocupación. En el proceso de escritura es recomendable considerar dos o tres posibles temas para abordar el poema, y elegir la opción en la que se tengan más elementos para comentar. Esta decisión se ha de tomar regresando al poema constantemente, para confirmar que el comentario va en la dirección correcta.

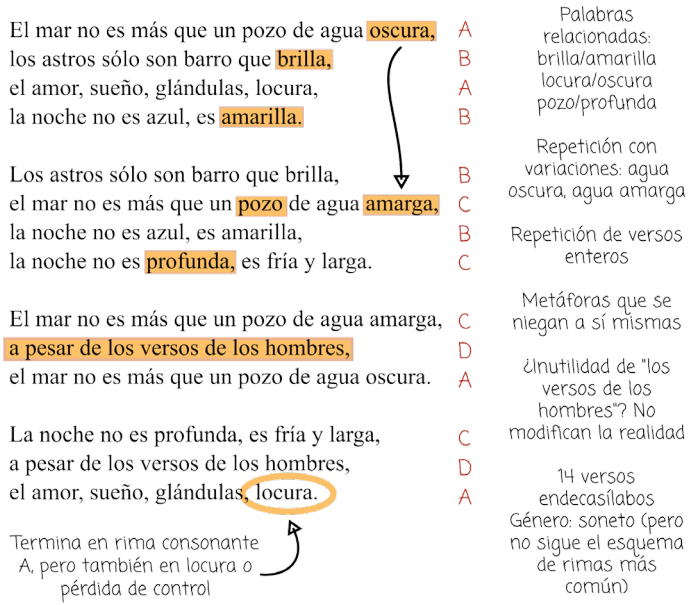
Los comentarios críticos suelen seguir una estructura de introducción, desarrollo y conclusiones. Una forma de comenzar es expresando una afirmación y desarrollarla poco a poco. A continuación, el comentario debe ofrecer la información necesaria para que quede claro de qué poema se hablará (como mínimo, mencionando su título y su autor/a) y, en unas pocas líneas introductorias, sintetizar qué pasa en el poema y cuál es el enfoque del comentario. El final del primer párrafo es un buen momento para establecer cuál es el punto a demostrar. En general, no es buena idea intentar abarcarlo todo: el comentario funcionará mejor si resalta un aspecto y explica qué relación tiene con los otros elementos. Una forma de comenzar sería así:

> En el poema "Nocturno preso" de Xavier Villaurrutia aparecen dos seres: un sueño y un soñador; este último es la voz poética. El sueño se describe como algo capaz de comunicarse con el soñador, que exige ser liberado de la mente que lo mantiene prisionero. Sin embargo, esto no es posible debido a que el soñador es a su vez el sueño de alguien más, y no tiene control sobre sí mismo ni sobre su sueño: por ello, al final reconoce que "si fuera su dueño, / ya lo habría liberado" (9-10). Esto pone en duda si el soñador es real, y además refuerza la sensación de encierro: todos están atrapados en la mente de alguien más. **En este comentario se argumentará que este encierro está relacionado con la estructura del poema. "Nocturno preso" es una décima espinela, y tiene una estructura regular que sugiere orden y equilibrio, pero dado que el poema trata sobre seres atrapados, esta estructura se vuelve rígida, cerrada e incluso carcelaria…**

El texto marcado en negritas es la afirmación que guiará el resto del comentario: éste es el punto principal a demostrar. No es algo que pueda verse a simple vista o en la primera lectura; por esto mismo, es necesario que aho-

ra el redactor/la redactora explique a sus lectores qué es lo que le lleva a pensar que esta afirmación es válida. Las siguientes líneas deberán ir paso a paso, y explicar qué cosas conducen a pensar que la forma poética es un tipo de prisión: ya se ha señalado el uso del encabalgamiento, pero tenemos más evidencia, por ejemplo, el título mismo. Si un nocturno es un tipo de poema o canción, lo que tenemos es una "composición poética presa". Así se puede elegir y complementar una de las interpretaciones del título que se proponían en la sección anterior.

A manera de contraste, se revisará brevemente otro ejemplo que demanda estrategias de lectura muy diferentes: "El mar no es más que un pozo de agua oscura" de Idea Vilariño (2009: 167).



Nuevamente el poema se ha anotado para destacar palabras afines o complementarias, patrones estructurales, y preguntas que sirven para guiar la interpretación. El lenguaje es sencillo, pero no es tan fácil explicar qué está pasando en el poema tras leerlo por primera vez. La voz poética no da información sobre ella misma, ni sobre su relación con aquello que describe. El poema tampoco tiene un título susceptible de ser interpretado, ya que se le identifica simplemente por el primer verso. Hay que buscar entonces otra vía de entrada al texto.

Uno de los aspectos más llamativos en este soneto es la repetición de versos, a veces en forma idéntica, a veces con variaciones: por ejemplo, el mar, que en el verso 1 no era más que "un pozo de agua oscura", en el verso 6 no es más que "un pozo de agua amarga". Sucede algo semejante con "la noche no es azul, es amarilla" (versos 4 y 7), y el verso inmediatamente posterior (8), que forma una anáfora: "la noche no es profunda, es fría y larga". Junto con la rima y la métrica de los versos, estas repeticiones son un mecanismo para organizar el lenguaje: producen cohesión e intensidad, y vuelven el poema semejante a una canción, con estribillos y con un juego de semejanzas y variaciones.

La única alusión a una presencia humana se encuentra en "a pesar de los versos de los hombres". El poema parecería indicar que las personas han intentado describir conceptos como

el mar, la noche y el amor por medio de versos, de lenguaje figurado y metafórico, pero esto no anula el hecho de que el mar sigue siendo sólo agua, los astros siguen siendo sólo "barro que brilla". El amor, aunque se pretenda idealizarlo mediante versos, no deja de ser una ilusión (un sueño) que se proyecta sobre un mero impulso corporal que lleva a la pérdida de control ("glándulas, locura"). Pero aquí surge una contradicción: la voz poética rechaza algunas metáforas, pero inmediatamente propone nuevas, haciendo que fenómenos naturales como la noche adquieran un tinte muy extraño: "la noche no es azul, es amarilla". Cabe preguntarse también, ¿cómo influye la locura a la que alude la voz poética en el lenguaje del poema?

Un comentario crítico que resuma estas observaciones podría desarrollarse así:

> "El mar no es más que un pozo de agua oscura" es un soneto de Idea Vilariño en el que la voz poética enlista una serie de afirmaciones que muestran su escepticismo ante modos convencionales de representar el mar, la noche y el amor. Según el poema, las cosas siguen siendo lo que son "a pesar de los versos de los hombres" (10); por lo tanto se propone describir estos conceptos de forma realista, aceptando que el mar es sólo "un pozo de agua oscura" (1) y los astros "sólo son barro que brilla" (2). Sin embargo, la contradicción radica en que el lenguaje que pretende rectificar las distorsiones de la poesía es también un lenguaje poético. El poema crea extrañeza a partir de conexiones inesperadas (por ejemplo, al asociar la noche al color amarillo en lugar del azul, o al calificar la noche con un adjetivo que suele describir el agua, "profunda") y de la experimentación con la musicalidad del lenguaje por medio de versos que se repiten. Estas repeticiones tienen un efecto acumulativo e intensifican lo que se afirma en cada verso. Al concluir con la palabra "locura", el poema cierra con una rima idéntica a la del primer verso ("oscura"). Esto puede interpretarse como simetría y clausura, o bien como pérdida de control, lo que podría explicar este discurso que va en círculos.

Como se ha visto en este último ejemplo, el comentario no tiene que seguir forzosamente el orden de los versos del poema: en cada caso se busca el orden que funciona mejor para probar un punto. El comentario, al final, será capaz de responder a cuatro preguntas: ¿qué dice el poema? ¿Cómo lo dice? ¿Qué significa? ¿Por qué es relevante? Una vez que se haya elaborado todo un razonamiento, es importante indicar que el comentario está llegando al final: una buena forma de hacer esto es utilizar marcadores textuales como "para concluir", "en síntesis", "para recapitular", etcétera.

Como se dijo antes, las afirmaciones que se hagan acerca del poema necesitan sustentarse en evidencia del texto. La principal fuente de evidencia serán las citas textuales, pero dado que copiar una cita significa sacarla de contexto, la cita debe "entretejerse" con la redacción para que tenga sentido. Es usual citar los fragmentos de menos de cuatro versos en el cuerpo del texto y entre comillas, separando los versos con diagonales. En cambio, si la cita tiene cuatro versos o más, se escribe como si fuera un párrafo aparte, manteniendo la división entre

versos que aparece en el poema, y sin comillas. Existen diferentes reglas dependiendo del formato de citación académica que se utilice, pero lo esencial es indicar claramente cuáles palabras y frases no son la voz del redactor o redactora.

Conclusiones

En la lectura crítica de poesía no hay un único resultado posible, ni cabe esperar que todos los lectores y lectoras vean las mismas cosas. Por esto, el comentario necesita explicar qué lógica está siguiendo, sin asumir que hay una única solución escondida en algún lugar del poema, o que el objetivo es aproximarse a "lo que el autor/la autora quiso decir". Muchos escritores esperan que sus lectores sean críticos, que encuentren significados en los textos que tal vez ni ellos mismos pudieron prever. La literatura es interesante justo porque significa diferentes cosas para diferentes personas. Sin embargo, el análisis del poema debe fundamentarse en el texto mismo: como dice Neil McCaw (2013), un texto no es una mancha de Rorschach, y quien lo analiza no puede decir lo primero que le venga a la mente. La tarea de un comentario crítico consiste en "persuadir a un público de que lo que [tiene] que decir acerca de un texto tiene sustancia y credibilidad" (McCaw, 2013: 16, mi traducción). Esto significa explicar con claridad lo que se observa en el poema y apoyar las ideas con citas puntuales del texto. Puede ser que el mismo poema sugiera dos interpretaciones muy diferentes, incluso contradictorias, y si ambas están respaldadas por buenos argumentos, no es forzoso llegar a un veredicto sobre cuál es válida y cuál no. La ambivalencia también es un fenómeno que vale la pena explorar, como sucede con el ejemplo de Idea Vilariño; los/las mejores críticos/críticas exploran este potencial y abren el texto a múltiples lecturas válidas.

En este capítulo no se ha dicho nada acerca de la vida de los autores ni sobre el contexto histórico o cultural en el que los poemas fueron escritos. Con esto, la intención no es sugerir que la literatura deba estar desconectada de la vida cotidiana o de contextos culturales más amplios, sino que hay mucho que se puede decir acerca de un texto incluso sin tener a la mano información sobre la vida del autor o autora o sobre la época en que fue escrito. Aun si el autor es anónimo y no sabemos casi nada sobre él, el poema tiene una vida propia. Tras haber analizado un texto "bajo el microscopio" será más sencillo explicar su relación con una teoría, con un movimiento artístico, con la trayectoria del escritor o escritora o con otras condiciones históricas y culturales. En resumen, es recomendable que lo prioritario sea conocer muy bien el texto, concentrándose en su lenguaje y su estructura, y cuando esto esté bajo control, el redactor/la redactora ya puede dar un paso atrás y empezar a explorar todo lo que hay alrededor.

Es indispensable tener un diccionario a la mano y también un glosario de términos literarios (en el capítulo 3 de este libro se inclu-

Aspectos clave del comentario de textos poéticos:

1. Los textos literarios contemplan una participación activa por parte de quien lee. Por esta razón, la respuesta emotiva del lector/la lectora no es un obstáculo para la apreciación crítica del poema, sino que puede integrarse a este trabajo en forma productiva.

2. El comentario crítico es un escrito que refleja un proceso de razonamiento: en él se explica no sólo *qué* dice el poema, sino también *cómo* lo dice, *por qué* lo hace de esa manera, y cómo un elemento del texto se apoya en otros. Así, el comentario ilumina un aspecto específico para entender mejor el poema.

3. Poner el poema "bajo el microscopio", identificando elementos llamativos y reflexionando sobre cómo diferentes aspectos del lenguaje trabajan en conjunto (como sonido y significado, campos semánticos o ideas contrastantes, contenido y estructura), es un primer paso para definir la idea que sustentará el comentario crítico.

4. Los comentarios críticos ofrecen la información básica para identificar el poema y la situación que presenta, pero su propósito principal es demostrar la validez de una afirmación acerca de él; es decir, argumentan en favor de una interpretación posible. Un mismo poema puede tener más de una interpretación persuasiva.

5. La paráfrasis es un paso provisional: sirve para aclarar qué dice el poema, pero no sustituye el análisis. Sin negar la importancia del contexto histórico, social y cultural para el estudio de la literatura, este método pretende demostrar que el lector/la lectora puede hallar numerosas formas interesantes de abordar un poema antes de investigar acerca de estos contextos.

6. La interpretación debe sustentarse con evidencia: en este caso, la evidencia serán citas textuales del poema.

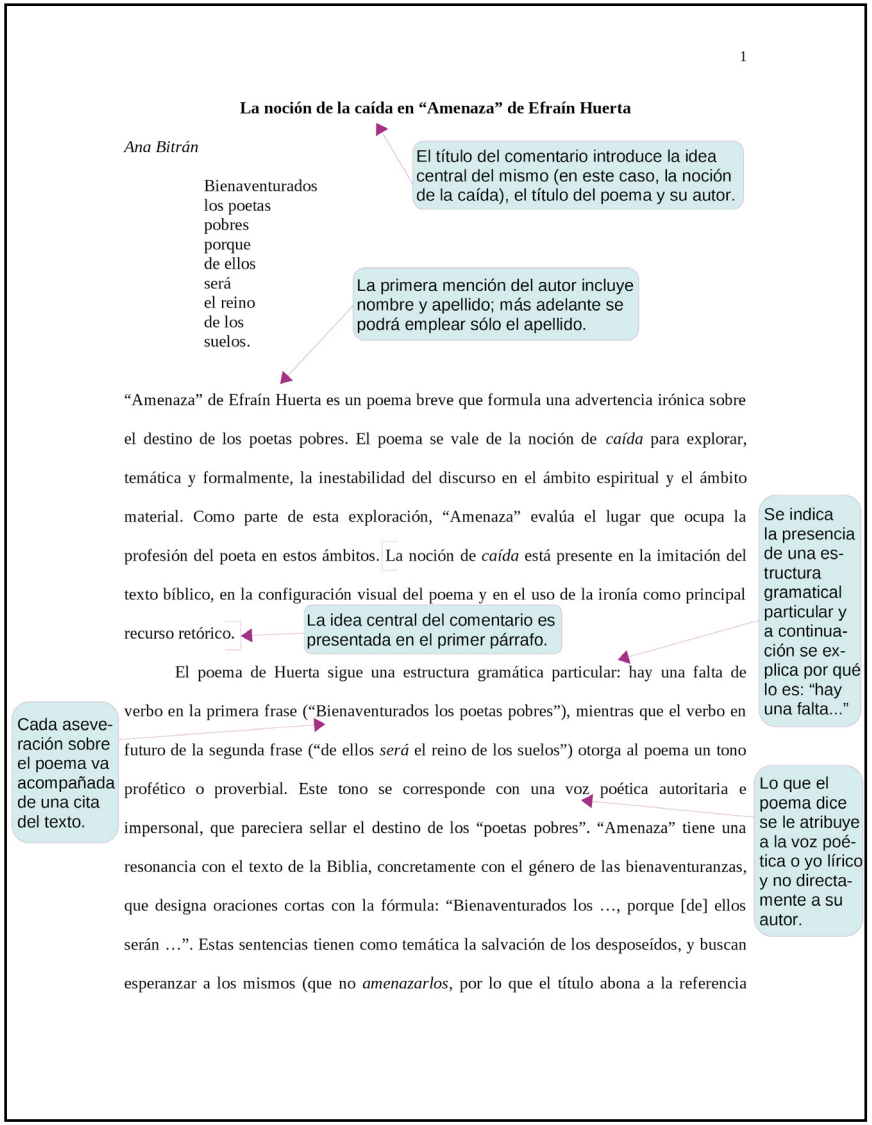
7. Es necesario que la redacción del comentario sea clara y no contenga errores ortográficos o de puntuación.

yen algunas recomendaciones). Investigar sobre aquellos aspectos que inspiren curiosidad debe servir como complemento a la visión del lector/la lectora, pero no como sustituto. Con suerte, este trabajo volverá los textos literarios más disfrutables, pues se volverán multidimensionales y formarán parte de un proceso de crecimiento hacia lecturas más complejas. Frecuentemente uno/una termina disfrutando o al menos admirando textos que al principio eran oscuros y frustrantes, y la escritura de comentarios es parte importante de este proceso.

Para concluir, éstas son algunas sugerencias sobre el tono del comentario. Puede ser útil que los redactores y redactoras piensen en cómo explicarían el poema a un amigo/una amiga inteligente y observador/a, pero también escéptico/a. ¿Qué deberían decirle para que aceptara su interpretación? Se espera que los comentarios utilicen un lenguaje adecuado a un entorno profesional, no es necesario que sea demasiado complicado o formal. De hecho, una de las cualidades que se valoran en el lenguaje académico es la claridad. Naturalmente, esto también significa evitar errores de ortografía y emplear correctamente los signos de puntuación: siempre se requiere revisar cuidadosamente un trabajo antes de entregarlo, porque aun las ideas más brillantes se verán opacadas si la redacción es confusa o hay errores de ortografía. Muchos textos académicos utilizan la primera persona singular, pero ante la duda, lo mejor es consultar al profesorado.

ANEXO I
EJEMPLOS DE COMENTARIOS ESCRITOS POR ESTUDIANTES

A continuación se presentan cinco comentarios críticos escritos por estudiantes del Colegio de Letras Modernas. El primero de ellos se muestra en el formato estabecido por la MLA (Modern Language Association) para la presentación de trabajos académicos. También se señalan explícitamente las características básicas que todo comentario debe poseer. Para facilitar su lectura, el comentario se reproduce a continuación en el formato propio de este manual.



1

La noción de la caída en "Amenaza" de Efraín Huerta

Ana Bitrán

Bienaventurados
los poetas
pobres
porque
de ellos
será
el reino
de los
suelos.

"Amenaza" de Efraín Huerta es un poema breve que formula una advertencia irónica sobre el destino de los poetas pobres. El poema se vale de la noción de *caída* para explorar, temática y formalmente, la inestabilidad del discurso en el ámbito espiritual y el ámbito material. Como parte de esta exploración, "Amenaza" evalúa el lugar que ocupa la profesión del poeta en estos ámbitos. La noción de *caída* está presente en la imitación del texto bíblico, en la configuración visual del poema y en el uso de la ironía como principal recurso retórico.

El poema de Huerta sigue una estructura gramática particular: hay una falta de verbo en la primera frase ("Bienaventurados los poetas pobres"), mientras que el verbo en futuro de la segunda frase ("de ellos *será* el reino de los suelos") otorga al poema un tono profético o proverbial. Este tono se corresponde con una voz poética autoritaria e impersonal, que pareciera sellar el destino de los "poetas pobres". "Amenaza" tiene una resonancia con el texto de la Biblia, concretamente con el género de las bienaventuranzas, que designa oraciones cortas con la fórmula: "Bienaventurados los …, porque [de] ellos serán …". Estas sentencias tienen como temática la salvación de los desposeídos, y buscan esperanzar a los mismos (que no *amenazarlos*, por lo que el título abona a la referencia

El título del comentario introduce la idea central del mismo (en este caso, la noción de la caída), el título del poema y su autor.

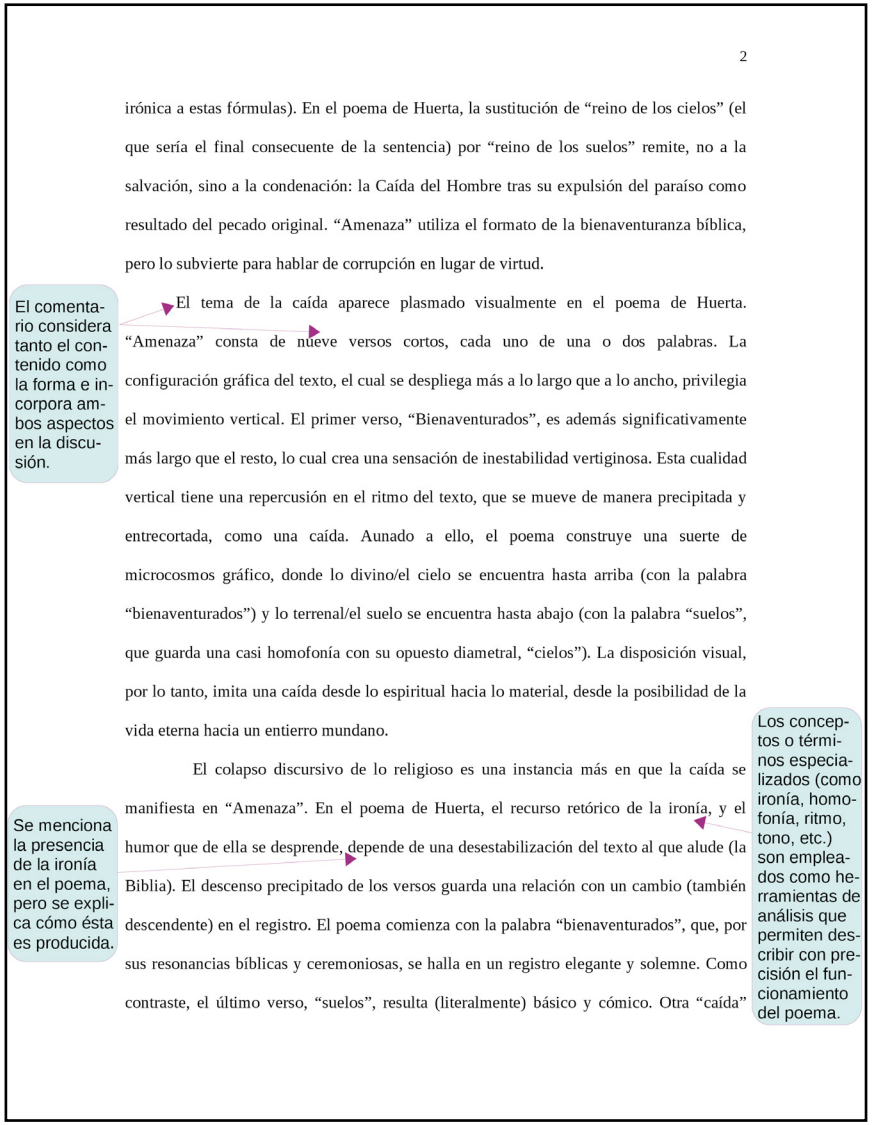
La primera mención del autor incluye nombre y apellido; más adelante se podrá emplear sólo el apellido.

La idea central del comentario es presentada en el primer párrafo.

Se indica la presencia de una estructura gramatical particular y a continuación se explica por qué lo es: "hay una falta..."

Cada aseveración sobre el poema va acompañada de una cita del texto.

Lo que el poema dice se le atribuye a la voz poética o yo lírico y no directamente a su autor.



2

irónica a estas fórmulas). En el poema de Huerta, la sustitución de "reino de los cielos" (el que sería el final consecuente de la sentencia) por "reino de los suelos" remite, no a la salvación, sino a la condenación: la Caída del Hombre tras su expulsión del paraíso como resultado del pecado original. "Amenaza" utiliza el formato de la bienaventuranza bíblica, pero lo subvierte para hablar de corrupción en lugar de virtud.

El tema de la caída aparece plasmado visualmente en el poema de Huerta. "Amenaza" consta de nueve versos cortos, cada uno de una o dos palabras. La configuración gráfica del texto, el cual se despliega más a lo largo que a lo ancho, privilegia el movimiento vertical. El primer verso, "Bienaventurados", es además significativamente más largo que el resto, lo cual crea una sensación de inestabilidad vertiginosa. Esta cualidad vertical tiene una repercusión en el ritmo del texto, que se mueve de manera precipitada y entrecortada, como una caída. Aunado a ello, el poema construye una suerte de microcosmos gráfico, donde lo divino/el cielo se encuentra hasta arriba (con la palabra "bienaventurados") y lo terrenal/el suelo se encuentra hasta abajo (con la palabra "suelos", que guarda una casi homofonía con su opuesto diametral, "cielos"). La disposición visual, por lo tanto, imita una caída desde lo espiritual hacia lo material, desde la posibilidad de la vida eterna hacia un entierro mundano.

El colapso discursivo de lo religioso es una instancia más en que la caída se manifiesta en "Amenaza". En el poema de Huerta, el recurso retórico de la ironía, y el humor que de ella se desprende, depende de una desestabilización del texto al que alude (la Biblia). El descenso precipitado de los versos guarda una relación con un cambio (también descendente) en el registro. El poema comienza con la palabra "bienaventurados", que, por sus resonancias bíblicas y ceremoniosas, se halla en un registro elegante y solemne. Como contraste, el último verso, "suelos", resulta (literalmente) básico y cómico. Otra "caída"

El comentario considera tanto el contenido como la forma e incorpora ambos aspectos en la discusión.

Se menciona la presencia de la ironía en el poema, pero se explica cómo ésta es producida.

Los conceptos o términos especializados (como ironía, homofonía, ritmo, tono, etc.) son empleados como herramientas de análisis que permiten describir con precisión el funcionamiento del poema.

retórica es la contraposición del tono “universal”, que apela a una verdad válida para toda la humanidad, y de la palabra “poetas”, que al aludir a un gremio específico (que por cierto no tiene lugar en las bienaventuranzas bíblicas), anula bruscamente la universalidad previamente aludida. El poema “Amenaza”, por su brevedad, resulta efectivo en la medida en que funciona su giro retórico final, o remate , y éste se sustenta en la presencia de un doble discurso, es decir, de la coexistencia de las expectativas que el texto plantea y el modo en que las desploma.

La aproximación del comentario al poema es crítica porque, a través del análisis, se muestra el funcionamiento no siempre evidente del texto y sus posibles implicaciones.

El comentario cierra con un párrafo de conclusión que resume y enfatiza lo más importante de lo dicho (no introduce ideas nuevas).

El poema de Efraín Huerta utiliza la noción de la caída para señalar la contradicción entre el ámbito espiritual y el ámbito material, en tanto que la aspiración a la riqueza en cualquiera de los dos ámbitos pareciera excluir la posibilidad de riqueza en el otro (por el hecho, por ejemplo, de que la cristiandad suele predicar una austeridad material, o de que el deseo de ganar dinero está asociado con la corrupción moral). La noción del doble estándar encuentra en la ironía un vehículo efectivo, al valerse, igual que ella, de la existencia simultánea de dos posibilidades disímiles, que al colocarse en un mismo plano, caen. Es decir, el poema plantea la expectativa inicial de que los poetas pobres serán recompensados en un sentido espiritual (con la referencia al versículo original que alude al “reino de los cielos”), pero no hace sino confirmar su pobreza material con la frase “reino de los suelos”, y así, tumba la expectativa. Por último, Huerta inserta en ese esquema a los poetas pobres en calidad de criaturas sin acceso a la riqueza en ninguno de los dos sistemas; de ahí el dejo de amargura que acompaña el humor, y la ambivalencia de la bienaventuranza, que es también una amenaza.

A lo largo del comentario, se emplea un lenguaje formal, claro y tan preciso como sea posible.

Huerta, Efraín. “Amenaza”. *Poesía completa*. México: FCE, 2014.

Siempre se incluye la fuente del poema. En este caso, se emplea el estilo MLA para referencias bibliográficas.

LA NOCIÓN DE LA CAÍDA EN "AMENAZA" DE EFRAÍN HUERTA

Ana Bitrán

Bienaventurados
los poetas
pobres
porque
de ellos
será
el reino
de los
suelos.

"Amenaza" de Efraín Huerta es un poema breve que formula una advertencia irónica sobre el destino de los poetas pobres. El poema se vale de la noción de *caída* para explorar, temática y formalmente, la inestabilidad del discurso en el ámbito espiritual y el ámbito material. Como parte de esta exploración, "Amenaza" evalúa el lugar que ocupa la profesión del poeta en estos ámbitos. La noción de *caída* está presente en la imitación del texto bíblico, en la configuración visual del poema y en el uso de la ironía como principal recurso retórico.

El poema de Huerta sigue una estructura gramática particular: hay una falta de verbo en la primera frase ("Bienaventurados los poetas pobres"), mientras que el verbo en futuro de la segunda frase ("de ellos será el reino de los suelos") otorga al poema un tono profético o proverbial. Este tono se corresponde con una voz poética autoritaria e impersonal, que pareciera sellar el destino de los "poetas pobres". "Amenaza" tiene una resonancia con el texto de la Biblia, concretamente con el género de las bienaventuranzas, que designa oraciones

cortas con la fórmula: "Bienaventurados los…, porque [de] ellos serán…". Estas sentencias tienen como temática la salvación de los desposeídos, y buscan esperanzar a los mismos (que no amenazarlos, por lo que el título abona a la referencia irónica a estas fórmulas). En el poema de Huerta, la sustitución de "reino de los cielos" (el que sería el final consecuente de la sentencia) por "reino de los suelos" remite, no a la salvación, sino a la condenación: la Caída del Hombre tras su expulsión del paraíso como resultado del pecado original. "Amenaza" utiliza el formato de la bienaventuranza bíblica, pero lo subvierte para hablar de corrupción en lugar de virtud.

El tema de la caída aparece plasmado visualmente en el poema de Huerta. "Amenaza" consta de nueve versos cortos, cada uno de una o dos palabras. La configuración gráfica del texto, el cual se despliega más a lo largo que a lo ancho, privilegia el movimiento vertical. El primer verso, "Bienaventurados", es además significativamente más largo que el resto, lo cual crea una sensación de inestabilidad vertiginosa. Esta cualidad vertical tiene una repercusión en el ritmo del texto, que se mueve de manera precipitada y entrecortada, como una caída. Aunado a ello, el poema construye una suerte de microcosmos gráfico, donde lo divino/el cielo se encuentra hasta arriba (con la palabra "bienaventurados") y lo terrenal/el suelo se encuentra hasta abajo (con la palabra "suelos", que guarda una casi homofonía con su opuesto diametral, "cielos"). La disposición visual, por lo tanto, imita una caída desde lo espiritual hacia lo material, desde la posibilidad de la vida eterna hacia un entierro mundano.

El colapso discursivo de lo religioso es una instancia más en que la caída se manifiesta en "Amenaza". En el poema de Huerta, el recurso retórico de la ironía, y el humor que de ella se desprende, depende de una desestabilización del texto al que alude (la Biblia). El descenso precipitado de los versos guarda una relación con un cambio (también descendente) en el registro. El poema comienza con la palabra "bienaventurados", que, por sus resonancias bíblicas y ceremoniosas, se halla en un registro elegante y solemne. Como contraste, el último verso, "suelos", resulta (literalmente) básico y cómico. Otra "caída" retórica es la contraposición del tono "universal", que apela a una verdad válida para toda la humanidad, y de la palabra "poetas", que al aludir a un gremio específico (que por cierto no tiene lugar en las bienaventuranzas bíblicas), anula bruscamente la universalidad previamente aludida. El poema "Amenaza", por su brevedad, resulta efectivo en la medida en que funciona su giro retórico final, o remate, y éste se sustenta en la presencia de un doble discurso, es decir, de la coexistencia de las expectativas que el texto plantea y el modo en que las desploma.

El poema de Efraín Huerta utiliza la noción de la caída para señalar la contradicción entre el ámbito espiritual y el ámbito material, en tanto que la aspiración a la riqueza en cualquiera de los dos ámbitos pareciera excluir la

posibilidad de riqueza en el otro (por el hecho, por ejemplo, de que la cristiandad suele predicar una austeridad material, o de que el deseo de ganar dinero está asociado con la corrupción moral). La noción del doble estándar encuentra en la ironía un vehículo efectivo, al valerse, igual que ella, de la existencia simultánea de dos posibilidades disímiles, que al colocarse en un mismo plano, caen. Es decir, el poema plantea la expectativa inicial de que los poetas pobres serán recompensados en un sentido espiritual (con la referencia al versículo original que alude al "reino de los cielos"), pero no hace sino confirmar su pobreza material con la frase "reino de los suelos", y así, tumba la expectativa. Por último, Huerta inserta en ese esquema a los poetas pobres en calidad de criaturas sin acceso a la riqueza en ninguno de los dos sistemas; de ahí el dejo de amargura que acompaña el humor, y la ambivalencia de la bienaventuranza, que es también una amenaza.

Huerta, Efraín. "Amenaza". *Poesía completa*. México: FCE, 2014.

LA DISRUPCIÓN DE LAS CONVENCIONES DEL SONETO EN "VOY A DORMIR" DE ALFONSINA STORNI

Karen Marian García Ramírez

En "Voy a dormir" de Alfonsina Storni, la voz poética prepara sobre la tierra su lecho de muerte mediante un último poema. Esta preparación se lleva a cabo con la ayuda de la Naturaleza, personificada como nodriza, con quien la voz poética mantiene una relación estrecha que se advierte en el registro íntimo empleado. Este soneto resulta poco convencional temática y formalmente en tanto que representa la amistad entre personajes femeninos además de prescindir de la rima sin dejar de conservar la división en dos cuartetos y dos tercetos que lo vincula a la forma poética. Debido a esta manipulación de las convenciones temáticas y formales del soneto, este poema de Storni es popularmente denominado como un "anti-soneto". A continuación analizaré con mayor profundidad la disrupción de las convenciones del soneto en "Voy a dormir".

Primeramente, existe una disrupción en el enaltecimiento tradicional de la naturaleza como algo tan sagrado que se convierte en lejano. Por una parte, las metáforas como "edredón de musgos escardados" (3) y "lámpara a la cabecera; / una constelación" (6-7) dotan de domesticidad a dichos elementos naturales. El efecto poético es la representación de la naturaleza como un hogar, al menos para la voz poética. Por otra parte, las metáforas como "dientes de flores, cofia de rocío, / manos de hierbas" (1-2) personifican a la naturaleza. La referencia a la "cofia" ilustra a la "nodriza" (2, 5) como cuidadora, lo cual alude al concepto de Madre Naturaleza. Su relación con ella es cerca-

na, pues el registro en el apóstrofe es íntimo y de confianza: "acuéstame. / Ponme una lámpara [...] la que te guste; [...] bájala un poquito" (5-8). Esto conduce de nuevo hacia un territorio poco explorado por el soneto, pues no es común que dicha forma poética retrate sororidad.

En segundo lugar, Storni rechaza la convención del soneto mediante la disrupción de lo sublime dentro del poema. Esto se logra a través de la volta, donde el registro evidentemente se convierte en prosaico y coloquial: "Ah, un encargo: / si él llama nuevamente por teléfono / le dices que no insista" (12-14). Adicionalmente, el encabalgamiento de "te traza unos compases" (11) a "para que olvides…" (12) resalta el contraste de la volta, ya que extiende de lo poético hasta el mismo verso donde inicia el giro; de esta forma, se yuxtaponen ambos registros. En este último terceto, la voz poética repentinamente regresa a la trivialidad más allá de su lecho. La instrucción a la Naturaleza de responder a quien le llame "que no insista, que [ha] salido" (14) rompe con la sublimación de los preparativos para su muerte, pues remite a la superficialidad con la que se trata la vida cotidiana. No obstante, la determinación de su indicación sugiere que la voz poética está dispuesta a dejarlo todo atrás. En vez de percibir la muerte como un destino amargo, como se presenta convencionalmente en el soneto, la aprecia como un descanso codiciable.

Mientras que las anteriores disrupciones fueron de carácter temático, Storni igualmente juega con las características formales del soneto. Efectivamente, "Voy a dormir" cuenta con catorce versos endecasílabos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos; sin embargo, no utiliza ningún esquema de rima, a pesar de que éste suele estar implícito en esta forma poética. También emplea una volta, pero en vez de refutar o destruir lo previamente dicho, parece contradecir una característica del soneto mismo: el registro alto. El registro conversacional de la voz poética en la volta desafía la idea del verso de arte mayor, pues la poeta aborda la muerte sin necesidad de acudir a un registro elevado.

En este poema, Alfonsina Storni logra rebelarse en contra de la tradición del soneto y, al mismo tiempo, contra la autoridad que éste acarrea. A través de la manipulación de las convenciones, consigue manifestar su postura ante ellas simplemente usando esta forma poética a su manera. Esta disrupción evidencia que su actitud optimista ante la muerte no proviene del concepto de *carpe diem* que el soneto frecuentemente explota, sino de la idea de morir para escapar de las banalidades de la realidad. Similarmente, en vez de comparar a una mujer con la naturaleza, dota a la Naturaleza de atributos femeninos. Además, la distancia que el registro formal tiende a crear en el soneto es sustituida por la familiaridad derivada del registro íntimo y, finalmente, conversacional. Por estas razones, "Voy a dormir" es un ejemplo del manejo de las reglas a favor de quien escribe, como instrumento para la expresión en vez de como un límite.

Storni, Alfonsina. *Mascarilla y trébol*, Buenos Aires: Meridión, 1957.

LA TRANSFORMACIÓN DEL CUERPO EN "ENTRADA A LA MADERA" DE PABLO NERUDA

Gabriela Montiel Suárez

El poema "Entrada a la madera" de Pablo Neruda es un viaje sensorial de un cuerpo que penetra la materia de un árbol, volviéndose uno con la madera. El retorno etéreo en el que el espíritu es separado del cuerpo para regresar a la naturaleza comienza con su caída, seguida del "hundimiento" en la madera y finaliza con la unión de las dos sustancias inicialmente distintas. La idea de la muerte es sólo un pretexto para regresar a lo natural, a la materia que compartimos con la tierra.

Con el uso de imágenes funestas y de ruinas, Neruda introduce el tono sombrío del poema:

> caigo al imperio de los nomeolvides,
> a una tenaz atmósfera de luto,
> a una olvidada sala decaída,
> a un racimo de tréboles amargos. (3-6)

La voz poética declara su muerte física y exalta el ambiente funerario mediante las expresiones relacionadas con las tradiciones humanas sobre la muerte como el "luto" y la "sala decaída". Esto es el comienzo de su viaje de transformación. El cuerpo se derrumba en el suelo del bosque: "Caigo en la sombra, / en medio de destruidas cosas" (7-8); notoriamente, la superficie también es de elementos muertos que se encuentran en el mismo plano físico que la voz poética, en un proceso de unidad con la naturaleza.

La anáfora "Soy yo" en la quinta estrofa resalta la transformación del nuevo ser, la identidad conociendo la nueva materia en la que se convertirá:

Soy yo ante tu ola de olores muriendo,
envueltos en otoño y resistencia:
soy yo emprendiendo un viaje funerario
entre tus cicatrices amarillas:
soy yo con mis lamentos sin origen,
[…]
llegando a tu materia misteriosa. (22-26, 29)

Esta entrada es un reconocimiento y abandono de lo que la voz poética era antes para poder ingresar en su nueva composición. El "yo" es cambiante en cada verso y percibe que la madera es parecida a él porque también existe en un vaivén de muertes y vidas que la hacen materia.

El árbol con su "materia misteriosa" es el nuevo templo que recibe a su actual sustancia: "y en tu catedral dura me arrodillo / golpeándome los labios con un ángel" (16-17). El material de la catedral y el golpe de sus labios con una figura de ángel indican la dureza en las entrañas de la madera. El ser que entra en el cuerpo del árbol descubre que la divinidad yace en la naturaleza porque la voz poética se refiere a la catedral como un templo de comunión entre lo divino y lo terrenal. Así dentro del árbol existe aquel vínculo con lo sagrado. Este recorrido es en realidad su regreso al origen y la voz poética se percata de que "lo celestial" se encuentra dentro de lo material.

"Entrada a la madera" describe un inevitable trayecto del cuerpo al estado de desintegración y retorno a la tierra, si bien al poeta no le interesa una salvación religiosa del alma, sino una metamorfosis completa de lo corpóreo para regresar a la esencia material del mundo, la cual se representa en la transformación de un cuerpo humano en un árbol. En los últimos versos se descubre que la unión completa del cuerpo y la madera es un reconocimiento de su nuevo ser. En la parte final del poema, el yo lírico, que se muestra a través de verbos conjugados en singular, se disuelve en un plural dentro de los paralelismos "y hagamos fuego, y silencio, y sonido, / y ardamos, y callemos, y campanas" (49-50). La voz poética reivindica así su ser como madera y retoma la idea de lo divino con el fuego y las campanas, símbolos de purificación y gloria respectivamente, celebrando su homogeneidad con la madera, lo que significa la unión de la voz poética con los diversos elementos que componen el árbol en un nuevo todo. A este efecto de expansión y totalidad contribuye el uso del polisíndeton que crea una conjunción visual. Finalmente, en "Entrada a la madera" Neruda logra plasmar las sensaciones de una transmutación para declarar que lo espiritual y lo físico radican, en realidad, en la materia.

Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*, Santiago de Chile: Fundación Neruda, 2004.

LA SUBVERSIÓN DE LA NOCIÓN ROMÁNTICA DE LA SOLEDAD EN "MONÓLOGO EN LA CELDA" DE ROSARIO CASTELLANOS

Angélica Rodríguez Arellano

En el poema "Monólogo en la celda" de Rosario Castellanos, la voz poética reflexiona sobre su soledad y se lamenta por todas las limitaciones que conlleva la falta de otredad en su vida. La voz poética se siente encerrada en su soledad y sufre la ausencia de alteridad. En este comentario examinaré la forma en que el poema subvierte la concepción romántica de la soledad como un estado privilegiado del cual surge la inspiración y enfatiza la necesidad de la otredad en la construcción del yo y de la poesía.

La voz poética se siente alienada tanto respecto de otros como de sí misma, ya que establece en la primera estrofa que necesita de otros para conocerse: "Y yo no sé quién soy / porque ninguno ha dicho mi nombre; porque nadie / me ha dado ser, mirándome" (2-4). En estos versos se establece que el acto de ser no es inherente al mero hecho de existir, sino que tiene que ser "dado" por alguien más, en este caso a través de la mirada. La voz poética habla de esta mirada como un lugar en el cual se puede reflejar: es a partir de los ojos ajenos que ésta puede ver su propio reflejo, conociendo simultáneamente al otro y a sí misma en este acto de reconocimiento.

En este poema, el otro no es sólo el medio para construir el yo, sino que es también un medio de creación. La alusión a la corporalidad, a un hijo y al acto de sembrar nos hablan del deseo de la voz poética de procrear: "Dentro de mí se pudre un acto, el único / que no conoz-

co y no puedo cumplir / porque no basta a ello un par de manos" (5-7). Estos versos remiten al acto sexual como ese único acto que es imposible realizar en soledad. Esta idea es reforzada por el verso siguiente: "El otro es el espacio en que se siembra" (8). La alusión al acto sexual como una "siembra" genera una ambigüedad sexogénerica en la voz poética que, en un primer momento, se puede leer como masculina en tanto que remite a la noción de siembra dentro del cuerpo femenino, en cuyo útero "se siembra" una vida pero que, en una segunda aproximación, pone en conflicto esta noción unidireccional de la "siembra". En el poema, la procreación depende de una "lucha" con otro, es decir que el otro no es un objeto estático sino una alteridad que nos interpela y con la que se crea en una siembra mutua:

> Pero solo…Y el cuerpo
> que quisiera nacer en el abrazo,
> que precisa medir su tamaño en la lucha
> y desatar sus nudos
> en un hijo (11-15)

Este cuerpo que se crea surge de un "abrazo" que implica a este otro contra el cual se mide y se reconoce. Sólo este abrazo, que es mutuo, puede "desatarse" en el hijo. En este sentido, un "hijo" también podría ser una forma de nombrar toda creación que resulta del encuentro entre dos seres: diálogo, palabras, poesía. Sin embargo, ese "pero solo…" al inicio de esta estrofa indica la frustración de la voz poética al saber que está sola y que, en ese estado, no se puede sembrar ni engendrar nada, ya que para esto se necesita una alteridad: que siembre, que hable o que escuche.

En los versos siguientes se refuerza esta sensación de impotencia de la voz poética ante esta ausencia: "Pero solo… Golpeo una pared, / me estrello ante una puerta que no cede […] ¿Quién me ha encerrado aquí? ¿Dónde se fueron todos?" (16-17, 20). La voz poética se dice encerrada, en un lugar cuyas puertas y paredes no ceden. En este sentido, podríamos hablar de que la voz poética está encerrada en sí misma, su propio cuerpo es una celda, como indica el título del poema. Aquí encontramos la subversión de la tradición romántica que típicamente retrata la soledad como un estado privilegiado a partir del cual surge la creación. En este poema, la soledad es una celda, el propio ser se vuelve insoportable cuando no hay otros a su alrededor. Los últimos versos del poema: "¿Por qué no viene alguno a rescatarme? / Hace frío. Tengo hambre. Y ya casi no veo / de oscuridad y lágrimas" (21-23), muestran una desesperación y miseria brutales causadas por la soledad.

Finalmente, es importante subrayar que existe un elemento metatextual en este poema, que podemos encontrar en el título: la referencia a un monólogo. No está de más recordar que la diferencia entre un monólogo y un soliloquio es que este último se refiere a algo que se dice mientras el enunciador se sabe solo, y que en el

monólogo, en cambio, el enunciador habla para sí aunque se sabe escuchado. Entonces, a pesar de que la voz poética se dice sola y se lamenta de su condición, a nivel metatextual encontramos en el poema una suerte de conciencia del dialogismo que se establece entre la obra literaria y sus lectores.

Como conclusión, si bien a nivel intratextual no parece haber esperanza para la voz poética, a nivel metatextual serían los lectores quienes la "rescaten" al leer el poema que se sabe monólogo; es decir, que sabe que hay alguien con quien establecer una relación dialógica aunque sea en un nivel extratextual, es decir, fuera del poema. En este sentido, "Monólogo en la celda" subvierte la concepción de la soledad dándole connotaciones negativas, y al hacer esto, establece una condición necesariamente colectiva inherente a la poesía: un poema no es la expresión de una voz aislada, sino que se construye en la otredad, al ser leído y resignificado por quien lee.

Castellanos, Rosario. "Monólogo en la celda". *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*. México: FCE, 1998.

EL TONO DE RESIGNACIÓN EN "LO INEFABLE" DE DELMIRA AGUSTINI

Francelia Molina Salazar

El presente comentario tiene como objetivo analizar el tono de resignación que expresa el yo lírico en "Lo inefable" —escrito por Delmira Agustini y publicado originalmente en *Cantos de la mañana*, en 1910— ante un pesar emocional y existencial representado en el poema. Los versos que componen este soneto enuncian, en primera persona, un temple de ánimo agonizante presente en el yo lírico que, a lo largo del poema, se advierte desfallecer.

En primer lugar: "Yo muero extrañamente… No me mata la Vida, / no me mata la Muerte, no me mata el Amor" (1-2) son afirmaciones enunciadas por la voz poética con la absoluta certeza de que muere de manera *ajena*; es posible interpretar que esto la abstrae de una mayoría tácita: la voz poética se reconoce a sí misma como extraña entre los otros. Igualmente se manifiesta una "Muerte" que carece de *convencionalidad*: "No me mata la Vida, / no me mata la Muerte" (1-2). Lejos de referir una cesación del vivir como un proceso biológicamente corriente, ambos versos marcan una especie de ruptura con lo consabido; sugieren una *rareza* vacilante y hasta este punto carente de respuesta.

Enseguida, el yo lírico apostrofa:

> muero de un pensamiento mudo como una herida…
> ¿No habéis sentido nunca el extraño dolor
> de un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida
> devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor? (3-6)

En estos versos hay una posible solución a la ambigüedad preliminar expresada en la muerte que no es muerte. Se trata de un sufrimiento que se percibe interminable: "¡Cumbre de los Martirios!… ¡Llevar eternamente / [...] la trágica simiente" (9-10), que proviene de una angustia que habita día tras día en los pensamientos del sujeto lírico.

Se percibe sinonimia entre el título del poema ("Lo inefable") y la aliteración presente en el tercer verso: "*muero* de un pensamiento *mudo* como una herida…" (3, cursivas mías): "inefable" y "mudo" remiten a lo que no puede ser expresado con palabras; en consecuencia, hay un paralelismo semántico que sustenta y remite a la complejidad del "pensamiento" en potencia que consume a la voz poética. Por tanto, es posible inferir que la causa de la muerte y sufrimiento del yo lírico está fuera de su comprensión. Es un pesar cuya presencia es enérgicamente perceptible, destructora y devastadora, pero que no permite ser entendida o explicada:

> ¿Nunca llevasteis dentro una estrella dormida
> que os abrasaba enteros y no daba un fulgor?…
> ¡Cumbre de los Martirios!… ¡Llevar eternamente,
> desgarradora y árida, la trágica simiente
> clavada en las entrañas como un diente feroz!… (7-11)

Puede que los puntos suspensivos presentes en algunos de los versos funcionen como una figura de construcción. Este estructuramiento crea la expectativa de que hay algo incompleto; por tanto, remite a la temática del poema: la incertidumbre irresoluble en su existir. En estos versos el yo poético intensifica el sentido de un conflicto interno, reitera la presencia de este vacío interminable. Asimismo, se evoca de manera contundente un tono resignado presente en la actitud del yo lírico en cuanto a que decide admitir el tedio existencialista como un elemento "clavado en las entrañas" del que sólo le queda recibir una inminente fatalidad.

En referencia al aparato enunciativo del poema, si bien el lenguaje no es propiamente sutil ni intrínsecamente objetivo, sí dispone de una transparencia sensorial y emotiva que facilita establecer el tema del poema. Destaca la manera en que se metaforiza la existencia estancada. Insatisfacción, pesadumbre, desgaste y martirio representan el sendero del transeúnte que ya se ha resignado y aprisionado en su condición. En el último terceto la voz poética imagina y concluye que quisiera "arrancarla [la "trágica simiente"] un día en una flor que abriera/ Milagrosa, inviolable!..." (12-13). Por un lado, estos versos denotan que el sufrimiento "inefable", el cual el lenguaje ordinario no podía explicar o transmitir, finalmente adquiere estructura: la flor que abre es el elemento elegido a través del cual se materializa el "pensamiento" que mata; por otro, la especulación sugiere que en la resignación subyace un ansia de liberación, y la voz poética fantasea ante la idea de desprender un agente corrosivo que pesa, envuelve y trastorna.

Empero, si bien los últimos versos remiten a un momento vigoroso y gratificante: "Ah, más grande no fuera / tener entre las manos la cabeza de Dios!" (13-14), esto sucede en un ambiente de *anhelo* distante a la realidad íntima de la voz poética; no acontece. Este final permite que el soneto cierre sin abandonar el tono de resignación; el yo lírico continúa subyugado e invadido por la *muerte*.

Agustini, Delmira. "Lo inefable". *Antología Cátedra de poesía de las letras hispánicas*. Selección e introd. José Francisco Ruiz Casanova. Madrid: Cátedra, 2011.

FUENTES

Abrams, M.H. (2009). *A Glossary of Literary Terms*, 9a ed. Boston: Wadsworth.

Alemany Bay, Carmen. (1997). *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante.

Alifano, Roberto. (1986). *Conversaciones con Borges*. Madrid: Debate.

Andrés, Ramón. (2008). *El mundo en el oído: el nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: El Acantilado.

Arellano, Ignacio. (s/f) *Vida y obra de Francisco de Quevedo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-un-nariz-comentario-del-texto-0/html/01770bac-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>.

Aristóteles. (1974). *Poética*. Madrid: Gredos.

Ballart, Pere. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.

Bécquer, Gustavo Adolfo. (2011). "¿Qué es poesía?, dices mientras clavas". *Antología Cátedra de poesía de las letras hispánicas*, 8a ed. Madrid: Cátedra.

Beristáin, Helena. (1997). *Diccionario de retórica y poética*, 8a ed., México: Porrúa.

Burke, Kenneth. (1941). "Four Master Tropes", *The Kenyon Review*, 3-4, pp. 421-438.

Castellanos, Rosario. (1972). *Poesía no eres tú*. México: Fondo de Cultura Económica.

Cernuda, Luis. (2000). *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza.

Cervantes Saavedra, Miguel de. (1997). "Diálogo entre Babieca y Rocinante". Centro virtual Cervantes. Instituto Cervantes. Consultado el 17 de agosto de 2019 en: <www.cervantes.es>.

Cohen, Jean. (1977). *Estructura del lenguaje poético*. Trad. Martín Blanco Álvarez. Madrid: Gredos.

Colebrook, Claire. (2004). *Irony*. Londres: Routledge.

Colebrook, Claire. (2012). "Irony". *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4a ed., Roland Greene, editor en jefe. Princeton: Princeton University Press.

Cortázar, Julio. (2005). *Obras completas IV Poesía y poética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

Culler, Jonathan. (1997). *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press.

Culler, Jonathan. (2015). *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press.

Darío, Rubén. (2007). *Azul… y Cantos de vida y esperanza*. Ed. J. M. Martínez. Madrid: Cátedra.

De Mas, Sinibaldo. (1832). *Sistema musical de la lengua castellana*. Barcelona: A. Bergnes.

De Quevedo, Francisco. (1981). *Poesía varia*. Madrid: Cátedra.

De Quevedo, Francisco. (2003). "Es hielo abrasador, es fuego helado", *Sonetos de*

Quevedo, ed. Ramón García González. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra/sonetos-de-quevedo--0/

De Teresa, Adriana. (2019). "Introducción". *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea*. FFYL/UNAM, pp. 11-24.

Eagleton, Terry. (2007). *How to Read a Poem*. Malden: Blackwell.

Eagleton, Terry. (2010). *Cómo leer un poema*. Trad. Mario Jurado. Madrid: Akal.

Eliot, T. S. (2004). "La tradición y el talento individual". *Lo clásico y el talento individual.* Traducción de Pura López Colomé. México: UNAM.

Espronceda, José. (2001). *El diablo mundo*. Madrid: Castalia.

Ferrari, Américo. (coord.). (1989). *César Vallejo, Obra poética*. México: Colección Archivos / Conaculta.

Firchow, Peter, (ed.), (1971). *Lucinde and The Fragments*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Frye, Northrop. (2014). "Theory of Genres". *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology.* ed. Virginia Jackson y Yopie Prins. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Fuertes, Gloria. (2011). "Nota biográfica". *Antología Cátedra de poesía de las letras hispánicas,* 8a ed. Madrid: Cátedra.

García Lorca, Federico. (1994). "La imagen poética de Don Luis de Góngora". *Obra completa IV: Prosa, 1*. Madrid: Akal.

García Lorca, Federico. (2006). *Poesía completa II. Poesía*. ed. M. García Posada. Barcelona: Random House Mondadori.

Garmendia, Joana. (2018). *Irony*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gil, Juana. (2007). *Fonética para profesores de español: de la teoría a la práctica*. Madrid: Arco/Libros.

Golubov, Nattie. (2015). "La muerte del autor y la institucionalización de la autora: Reflexiones sobre la figura autoral femenina". En *Erotismo, cuerpo y prototipos en los textos culturales*. Adriana Sáenz Valadez, *et al*., (eds.), UANL, pp. 77-90.

González Treviño, Ana Elena. (1996). *El soneto Renacentista. Inglaterra y España.* Tesis de maestría. México: UNAM.

Gorostiza, José. (1964). *Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

Hernández, Miguel. (1999). *Antología poética*. Ed. J. L. Puerto. Madrid: Edaf.

Hirsch, Edward. (1999). *How to Read a Poem and Fall in Love with Poetry*. San Diego/Nueva York/Londres: Harcourt.

Hirsch, Edward. (2014). *A Poet's Glossary*. Boston/Nueva York: Houghton Mifflin Harcourt.

Huerta, Efraín. (2014). *Poesía completa*. México: Fondo de Cultura Económica.

Hutcheon, Linda. (1994). *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Londres: Routledge.

"ironía". *Diccionario del Español de México* (DEM) <http://dem.colmex.mx>. El Colegio de México, A.C., [consulta: 3 de noviembre de 2021].

Izenberg, Oren. (2012). "Persona". *The Princeton*

Encyclopedia of Poetry and Poetics. 4a ed., Roland Greene, editor en jefe. Princeton University Press.

Jakobson, Roman. (1988). *Lingüística y poética,* 2a ed., Madrid: Cátedra.

Jiménez, Juan Ramón. (2006). *Antología (verso y prosa)*. Madrid: Cátedra.

Jusdanis, Gregory. (2012). "Parabasis". *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. 4a ed., Roland Greene, editor en jefe. Princeton: Princeton University Press.

Luján Atienza, Ángel Luis. (2000). *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis.

Maillard, Chantal. (1992) *La creación por la metáfora: Introducción a la razón-poética*. Barcelona: Anthropos.

Maillard, Chantal. (2015). *En un principio era el hambre. Antología poética*. Madrid: fce.

Martín, Adrienne L. (s/f). "Lectura comentada de los versos preliminares". *Centro virtual Cervantes*. Instituto Cervantes. Consultado el 24 de agosto de 2019 en <www.cervantes.es>.

Mccaw, Neil. (2013). *How to Read Texts: A Student Guide To Critical Approaches and Skills* (2a ed.). Londres: Bloomsbury.

Mellor, Anne K. (1980). *English Romantic Irony*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Méndez, Ramón. (2019). *Zona de tolerancia (Antología personal)*. México: Editorial Mantra.

Navarro Tomás, Tomás. (1975). *Arte del verso*. México: Colección Málaga.

Negroni, María. (2018). *En voz de María Negroni*. Recuperado el 18 de agosto de 2019, de <https://descargacultura.unam.mx/en-voz-de-maria-negroni-6594495>.

Neruda, Pablo. (2010). *Antología general*. Madrid: rae.

Newark, Kevin. (2012). *Irony on Occasion*. *From Schlegel and Kierkegaard to Derrida and de Man*. Nueva York: Fordham University Press.

Paredes, Alberto. (2004). *Una temporada de poesía. Nueve poetas mexicanos recientes (1966-2000)*. México: Conaculta.

Paterson, Don. (2006). "El lado oscuro de la poesía" (trad. de Ximena Atristain y Pedro Serrano). *Fractal,* No. 41. Consultado en: <http://www.fractal.com.mx/F41Paterson.htm>.

Paz, Octavio. (1956). *El arco y la lira*. México: fce.

Pérez Fontdevila, Aina y Torras Francès, Meri. (2015). "La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24. pp. 1-16.

Pizarnik, Alejandra. (2017). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.

Ochoa, Enriqueta. (2008). "Sueño invernal". *Poesía reunida*. México: fce.

Ong, Walter. (1990). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Londres: New Accents.

Quilis, Antonio. (1982). *Métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá.

Quintiliano, Marco Fabio. (2004). *Instituciones oratorias*. Traducción Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3n214>.

Richards, I. A. (1936). *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press.

Riffaterre, Michael. (2014). "The Poem's Significance," *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*, Virginia Jackson y Yopie Prins, (eds.), Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Scarano, Laura. (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*, Buenos Aires: Biblos.

Scarano, Laura. (2014). *Vidas en verso: Autoficciones poéticas (estudio y antología)*. Universidad Nacional del Litoral.

Schneider, Marius. (1998). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas*. Barcelona: Siruela.

San Juan de la Cruz. (2011). "Cántico espiritual". *Antología Cátedra de poesía de las letras hispánicas*, 8a ed. Madrid: Cátedra.

Sor Juana Inés de la Cruz. (2012). *Obras completas tomo I, Lírica personal*, México: fce.

Vallejo, César. (2008). *Poesías completas*, Madrid: Visor.

Vallejo, César. (1989). *Obra poética*. México: Colección Archivos / Conaculta.

Vega, Lope de. (2011). "Un soneto me manda hacer Violante". *Antología Cátedra de poesía de las letras hispánicas*, 8a ed. Madrid: Cátedra.

Vilariño, Idea. (2009 [1942]). "El mar no es más que un pozo". En *Poetas latinoamericanas: antología crítica. Editado por Carmiña Navia Velasco*. Cali: Universidad del Valle.

Vilariño, Idea. (2012). *Material de lectura.* Selección y nota introductoria de Susana Crelis Secco. unam.

Vilariño, Idea. (2016). *La masa sonora del poema*. Biblioteca Nacional de Uruguay.

Villaurrutia, Xavier. (2007 [1938]). "Nocturno Preso". En *Nostalgia de la Muerte*. México: Fontamara.

Vital, Alberto. (2008). *El canon intangible*. México: Editorial Terracota.

Watanabe, José. (2013). *El desierto nunca se acaba*. México: Textofilia.

Wolosky, Shira. (2001). *The Art of Poetry: How To Read a Poem*. Oxford University Press.

Zumthor, Paul. (2006). *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Trad. José Luis Sánchez-Silva. Madrid: Abada.

Índice Interactivo

AGRADECIMIENTOS 8

PRÓLOGO 9

LA LÍRICA: ESE ANIMAL DIFÍCIL DE ASIR 12
Gabriela Villanueva Noriega

¿QUIÉN HABLA EN EL POEMA?:
REFLEXIONES EN TORNO AL YO LÍRICO, VOZ POÉTICA Y AUTORÍA 23
Rocío Saucedo Dimas

LA METÁFORA: UN SALTO ECUESTRE DE LA IMAGINACIÓN 34
Gabriela Villanueva Noriega

"B. METAFÍSICO ESTÁIS. R. ES QUE NO COMO": LA IRONÍA EN EL POEMA 42
Rocío Saucedo Dimas

SONIDO Y SENTIDO EN LA POESÍA 52
Alejandro Pacheco García

LA FORMA POÉTICA 62
Eva Castañeda Barrera

PARA ESCRIBIR SOBRE POESÍA EN UN CONTEXTO ACADÉMICO 75
Julieta Flores Jurado

EJEMPLOS DE COMENTARIOS ESCRITOS POR ESTUDIANTES 85

LA NOCIÓN DE LA CAÍDA EN “AMENAZA” DE EFRAÍN HUERTA 87
Ana Bitrán

LA DISRUPCIÓN DE LAS CONVENCIONES DEL SONETO EN “VOY A DORMIR” DE ALFONSINA STORNI 90
Karen Marian García Ramírez

LA TRANSFORMACIÓN DEL CUERPO EN “ENTRADA A LA MADERA” DE PABLO NERUDA 92
Gabriela Montiel Suárez

LA SUBVERSIÓN DE LA NOCIÓN ROMÁNTICA DE LA SOLEDAD EN “MONÓLOGO EN LA CELDA” DE ROSARIO CASTELLANOS 94
Angélica Rodríguez Arellano

EL TONO DE RESIGNACIÓN EN “LO INEFABLE” DE DELMIRA AGUSTINI 97
Francelia Molina Salazar

FUENTES 100

¿Qué es poesía? Manual de análisis de textos poéticos en español, se terminó de producir en octubre de 2021 en la Editora Seiyu de México S.A. de C.V. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la colección Textos de Saber así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición la familia tipográfica completa Century SchoolBook en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. El cuidado de la edición estuvo a cargo del equipo editorial de Editora Seiyu de México y de las coordinadoras del libro.

¿Qué es poesía? Es imposible dar una respuesta unívoca a la pregunta, pero hay aspectos del fenómeno poético que pueden ser expuestos y comentados para facilitar su comprensión, análisis o simplemente su disfrute. Los capítulos que conforman este libro constituyen una primera aproximación teórica y práctica a algunos de los principales elementos a considerar en la lectura de un poema: la lírica como género poético, la voz poética, la metáfora, la ironía, la relación entre sonido y sentido, la forma del poema y el comentario de textos. Este manual es una invitación a dialogar con la poesía y está dirigido no sólo a quienes cursan carreras de letras a nivel superior, sino también a un público general que busca acercarse a la poesía desde un conocimiento inicial (e incluso desde un desconocimiento absoluto o franco temor) de la misma.

9 786073 051415