

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA



Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Literatura Hispanoamericana

Enunciación, subjetividad y enfermedad en la poesía hispanoamericana contemporánea

Tesis que presenta

Lic. Andrea Alamillo Rivas

para optar por el grado de

Maestra en Literatura Hispanoamericana

Director Dr. Alejandro Palma Castro

Noviembre 2019

Índice

Índice de cuadros y figuras	4
Enunciación, subjetividad y enfermedad en la poesía hispanoamericana contemporánea.....	5
Introducción.....	5
1. Marco crítico y referencial	13
1.1. Aparato teórico	14
1.1.1. Grupo μ	14
1.1.2. Oswald Ducrot.....	18
1.1.3. Raúl Dorra.....	24
1.1.4. Mutlu Konuk y el <i>lyric I</i>	27
1.2. Aparato crítico: Susan Sontag y las metáforas	29
1.2.1. Las metáforas	31
1.2.2. Ideas falsas	37
2. Aproximaciones a los poemas	39
2.1. Desprendimientos sinecdóquicos	39
3. Aproximación crítica	80
3.1. Metáforas y enfermedad	83
3.1.2. Culpa y enfermedad	87
Conclusión.....	94
Anexos	104

Anexo 1. ¿Quién de todos en mí?, Enrique Lihn.....	104
Anexo 2. 11/02, Victoria Guerrero	106
Anexo 3. <i>Operación al cuerpo enfermo</i> (fragmentos), Sergio Loo	113
Anexo 4. <i>Slogan</i> , Abigael Bohórquez.....	115
Anexo 5. <i>Chernóbil</i> (fragmentos), Óscar Santos	118
Bibliografía.....	120

Índice de cuadros y figuras

Cuadro 1. <i>Estrategias de enunciación en la poesía hispanoamericana. Del modernismo a la vanguardia</i>	22
Cuadro 2. <i>Degradación de las voces en Victoria Guerrero</i>	48
Cuadro 3. <i>Dinámica de enunciación en Chernóbil</i>	72

Enunciación, subjetividad y enfermedad en la poesía hispanoamericana contemporánea

Introducción

La literatura dedicada a enunciar y discurrir sobre la enfermedad existe desde hace ya varios siglos, solo hace falta volver un poco en el tiempo para recordar que durante el XIX, en el momento cúlpe de la tuberculosis, no fueron pocas las obras centradas en personajes con esta enfermedad; un importante ejemplo es la novela *La dama de las camelias* (1848) de Alexandre Dumas hijo, que más tarde se llevó a formato de ópera y luego al fílmico, y que sirve de referencia para establecer una clara idea de la imagen romántica de la tuberculosis en aquel siglo. Así la peste, las plagas y una gran multiplicidad de enfermedades que han golpeado a la humanidad, también han sido ampliamente utilizadas en la creación literaria como temas principales en el desarrollo de obras, como pretexto para hacer funcionar a la trama y a manera de metáforas. Recordemos que durante el auge del romanticismo europeo surge el concepto de *mal du siècle* —mal del siglo— acuñado por Charles Augustin Sainte-Beuve para referir al sentimiento de decadencia y disforia que es tan presente en toda la producción artística de aquella época: enfermedades como la sífilis son también sumamente recurridas en la literatura del momento, aunada en muchos casos a una serie de trastornos mentales que acompañan a los protagonistas del momento.

Sin embargo, con el paso del tiempo, las enfermedades sufren cambios y mutaciones y, al tiempo que se inventan vacunas y se descubren curas, son nuevos los padecimientos del ser humano, mismos que van reflejándose en su obra artística. De este modo, al llegar al siglo XX nos encontramos con obras que, desde distintas posturas y enfoques, retratarán

enfermedades mentales propias de su momento histórico como es el caso de *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* de Oliver Sacks, o bien hablarán de mutaciones genéticas y otras consecuencias de experimentos nucleares, como en *Voces de Chernóbil* de la Nóbel Svetlana Aleksiéovich; también conseguirán hacer un retrato de enfermedades no enunciadas pero letales, como en el caso de *Salón de belleza* de Mario Bellatin, tendrán de telón de fondo al cólera en *Amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez, o tendrán protagonistas enfrentados al cáncer como en *Perseguir la noche* de Rafael Pérez Gay, por poner solo algunos ejemplos en el género narrativo. No obstante, ¿qué pasa con la poesía? Si revisamos, la historia de la crítica y teoría respecto a la enfermedad y la literatura se ha centrado primordialmente a la narrativa dejando de lado al fenómeno poético, que es el que incumbe a nuestra investigación. Creemos que una de las razones por las que parece haber quedado de lado este tipo de estudios en la poesía es la tendencia a vincular la figura autoral con el contenido de los textos, de modo que, en su mayoría, aquellos poemas de enfermedad, y en particular aquellos que refieren a las enfermedades mentales, se estudian relacionando de manera estrecha el campo vivencial sustentando en fuentes biográficas y otros textos empíricos con el poema mismo.

Al comenzar este proyecto nos hemos encontrado con dos cuestiones primordiales: en primer lugar, con que existe un amplio abanico de obras poéticas que refieren a la enfermedad desde muchísimas perspectivas distintas, y en segundo lugar, que la mayoría de los estudios sobre poemas de enfermedad están enfocados a enfermedades psiquiátricas y más aún, a la relación entre la vida de los autores con padecimientos psicológicos o psiquiátricos y sus formas y temas de escritura. De aquí es que surge la necesidad de aproximar el estudio de una manera que se aleje del campo vivencial y sustente sus resultados

en instrumentos teóricos que permitan adentrarse también en los entramados de construcción de los poemas para encontrar aquellos elementos sobre los que se sostienen los que hablan de enfermedad. Aún con esto, el espectro de posibilidades sigue siendo muy vasto, por lo que optamos por enfocarnos en aquellos poemas con menos estudios hasta el momento: los que tratan a las enfermedades del cuerpo no relacionadas con lo psiquiátrico. Para delimitar de manera más precisa, retomamos la definición de enfermedad propuesta por la Organización Mundial de la Salud (1948): “Alteración o desviación del estado fisiológico en una o varias partes del cuerpo, por causas en general conocidas, manifestada por síntomas y signos característicos, y cuya evolución es más o menos previsible”; nosotros a esta definición decidimos añadir que eliminamos al cerebro como una de las partes afectadas del cuerpo, de manera que evitemos confusión con aquellos padecimientos psiquiátricos de origen fisiológico por desbalances químicos o daño neuronal.

Ahora bien, los textos fueron trabajados solo en su lengua original, por lo que nos apegamos únicamente a los escritos en español por autores hispanoamericanos. Además, tomamos un margen temporal que comprende desde la década de 1980 hasta la del 2010 donde, consideramos, existe una estética de lo contemporáneo; así, nuestro primer trabajo consistió en encontrar poemas significativos¹ dentro de estos márgenes para, más tarde, proceder al estudio de los mismos. Para la selección tomamos en cuenta, en principio y para tener una visión amplia y lo más completa posible, una serie de antologías, entre las que se encuentran los dos tomos de la *Antología general de la poesía mexicana* seleccionada por

¹ A pesar de que decidimos no estudiar textos cuyo tema tuviese que ver con el orden psiquiátrico, no queremos dejar de remarcar la fuerte incidencia que éste tiene en la poesía contemporánea hispanoamericana. Algunos poemas que aparecieron en repetidas revistas y antologías y que, por razones ya explicadas quedaron fuera de este estudio, son *El loco* de Leopoldo María Panero, *Señora Lexotan* de Enzia Verduchi, *Enfermedad del talking* de Jair Cortés, *Síndrome de Tourette* de Christian Peña y *Las paredes del pabellón psiquiátrico* de Sergio Ernesto Ríos.

Juan Domingo Argüelles, la antología de poesía hispanoamericana *Juegos de manos*, las dos antologías selección de Julio Ortega *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, así como *Antología de la poesía latinoamericana del siglo XXI*, la antología de poesía mexicana *El oro ensortijado* y la antología de *La poesía del siglo XX en Paraguay*. Más tarde hicimos también revisión en las listas de premios de poesía para conocer autores y trabajos que pudieran ser útiles para el estudio; del mismo modo se revisaron obras individuales y revistas de poesía tanto físicas como digitales entre las que se encuentran *Alforja*, *Círculo de Poesía*, *Revista La Otra*, *Letras Libres*, *Tierra Adentro*, *Letralia*, *Poetry Foundation*, *Babab e Hispanic Culture Review*.

Una vez hecha la primera selección, contamos con un corpus aún demasiado numeroso; algunos poemas que destacan de éste son *Dos girasoles sobre el asfalto* de Damaris Calderón, *Veneno de escorpión azul* de Gonzalo Millán, *Invitación al polvo* de Manuel Ramos Otero, *Apuntes para un tratado de cardiología* de Oscar Santos, *Preparativos para el cruce* de Heriberto Yépez, *Segundos errores de razonamiento* de Alejandro Tarrab, *Canción del navegante de sí mismo* de Mijail Lamas, *Han venido unos amigos* de Antoni Marí, *Retrato con sonrisa y espectro* de Jorge Fernández Granados, *La salud de los enfermos* de Rafael Courtoisie, *El libro de la enfermedad* de Daniel Miranda Terrés y *Soy mi cuerpo* de Aleyda Quevedo. La selección de los poemas y de las teorías con que serían trabajados fue ocurriendo a la par: durante la lectura detenida de los textos mencionados —y de tantos otros que dejamos de lado en este breve recuento— nos pareció claro que una de las principales cuestiones que parecen afectar a los poemas con que contábamos, era el de la enunciación. En principio determinar quién habla y hacia dónde habla, presentaba una complejidad que nos pareció vital estudiar para comprender su constitución, de este modo

determinamos, por un lado, que nuestro trabajo tendría como uno de los principales objetos de estudio al fenómeno de la enunciación poética, y por otro a la enfermedad. Así los poemas se eligieron buscando aquellos que presentaran la mayor complejidad enunciativa —a primera vista— aún entonces, el corpus resultaba demasiado grande para el estudio, por lo que realizamos un proceso de eliminación basado, en primer lugar, por quitar de la lista a aquellos poemas con procedimientos muy similares, por intentar abarcar un área geográfica amplia y, finalmente, por gusto personal. De esta manera los poemas y poemarios que seleccionamos finalmente son: *¿Quién de todos en mí?* de Enrique Lihn, *11/02* de Victoria Guerrero, fragmentos del libro *Operación al cuerpo enfermo* de Sergio Loo, *Slogan* de Abigael Bohórquez y finalmente *Chernóbil* de Oscar Santos.

Así, los análisis aquí propuestos dan cuenta del diálogo, de las afiliaciones y los contrastes para enunciar a la enfermedad, pero con mayor precisión, de la manera en que se enuncia la enfermedad. Para esto, y una vez definido el corpus, como apoyo metodológico echamos mano de distintas herramientas teóricas y críticas de índole heterogénea que ayudaron a estudiar de manera pormenorizadas nuestro cuerpo de estudio. En primer lugar retomamos al *Grupo μ* con el objetivo de tener un primer acercamiento a las formas de construcción de los poemas; gracias a esta herramienta pudimos ver los mecanismos de cada poema de manera detallada, desde su forma externa —la plástica—, pasando por la sintaxis y significados internos hasta llegar a las relaciones que tiene el poema particular con otros textos; de esta manera establecimos un punto desde el cual partir para comprender las estrategias de enunciación: gracias a los resultados de este primer análisis, encontramos los ejes isotópicos, elementos fundamentales para distinguir la voz como las aliteraciones y las

formas sintácticas particulares que dan forma al poema, de modo que pudimos establecer en qué se sustenta el *ethos* de cada uno de los textos que conforman a nuestro cuerpo de estudio.

En segundo lugar, las nociones que Oswald Ducrot propone en *El decir y lo dicho* resultan fundamentales para comenzar a adentrarnos a las estrategias de enunciación de los poemas: hemos dicho que nuestro objetivo es encontrar cómo se enuncia la enfermedad, para ello, pues, es necesario establecer quién habla en un poema, desde dónde habla y a quién le habla, en otras palabras, encontrar las instancias de enunciación del enunciado específico que, en nuestro caso, son poemas. Veremos cómo en los casos aquí referidos serán principalmente las instancias que se ubican en el polo de la emisión las que tengan mayor importancia: la mayor parte de nuestro análisis recaerá sobre el locutor y el —o los— enunciadore, propuestos por Ducrot. No obstante, para poder encontrarlos es necesario establecer una serie importante de distinciones, partiendo del terreno de la lingüística. Emile Benveniste explica en *Problemas de lingüística general* las bases de la enunciación: para que pueda haber un enunciado deberá, siempre y en todos los casos existir alguien, un sujeto, que lo produzca, y a éste se le llamará sujeto de la enunciación. Es importante definir aquí que no hablamos de sujeto en términos sociológicos, sino, en principio, como una categoría gramatical y en el estricto orden en que Benveniste lo plantea. Así, los principales conceptos referentes a las instancias de enunciación con que trabajaremos y en este orden de jerarquía serán: el sujeto de la enunciación, entendido como una generalidad en el terreno de la lingüística para comprender que existe una figura indefinida —hasta ahora— que habla en un poema, y más tarde de manera más precisa apelaremos a Ducrot y refiriéndonos al orden de lo textual, encontraremos al locutor, que será quien dirija esta enunciación, mientras que

los enunciadores serán aquellos con derecho a hablar, siempre y cuando el locutor decida otorgarles la palabra (*El decir y lo dicho*, 213).

Al profundizar en los análisis y adentrarnos a nuestro cuerpo de estudio nos encontramos con áreas que podrían, en principio, parecer grises, de difícil lectura para establecer hasta dónde habla el locutor y para que un enunciador hable. Veremos, por ejemplo, en un poema como *Slogan* de Abigael Bohórquez, que sin dar más indicios que cambios de léxico o algunas sutiles inflexiones de voz, habrá movimientos en el sujeto de la enunciación; para poder sustentarlos nos pareció necesario acudir a una herramienta distinta a las que ya teníamos, por lo que retomamos propuestos de Raúl Dorra en *Entre la voz y la letra* para valernos de su concepto de sujeto psíquico o voz; a partir de éste se nos presentan con mayor facilidad los límites entre uno y otro enunciador, entre locutor y enunciadores. Líneas antes mencionamos que nuestro apoyo metodológico resulta heterogéneo y es precisamente porque, si en un inicio partimos del análisis estructural con el Grupo μ y más tarde retomamos la pragmática de Ducrot, creímos también importante apoyarnos en las propuestas semióticas de Raúl Dorra para complementar el estudio; debido a esto dedicamos un capítulo entero a explicar cada una de las herramientas, teorías y definiciones. Hemos encontrado que en el estudio de la enunciación existe una inmensa lucha de definiciones y terminologías desde distintas áreas del saber y uno de nuestros principales objetivos fue crear un código propio a partir de aquellas bases metodológicas sobre las cuales trabajamos, de manera que cada término se sostenga sin lugar a confusiones.

Finalmente, y para nuestro apartado crítico, recurrimos en primer lugar a Mutlu Konuk Blassing, quien fue de especial ayuda para terminar de dilucidar las estrategias de enunciación en Victoria Guerrero, cuyo poema *11/02* resultó de gran aporte como punto de

partida para este proyecto de tesis. Gracias a Konuk fue que pudimos establecer ciertos vínculos entre la idea de la construcción de una subjetividad femenina y sus modos de enunciar la enfermedad, que finalmente desencadenarán en encontrar algunas recurrencias entre las nociones de género y enfermedad. En segundo lugar, retomamos a Susan Sontag con *Illness and its Metaphors* para comprender los modos en que la sociedad entiende a la enfermedad, aquellos vínculos entre la manera que existe de hablar y de vivir enfermedades en el siglo XX con las estrategias a través de las cuáles se construye la enunciación sobre enfermedad en la poesía contemporánea de Hispanoamérica. Veremos, en el apartado final, cómo existe un fuerte vínculo entre ideas del imaginario colectivo de una sociedad como la nuestra, entre las que se encuentran cuestiones como la culpa, la vergüenza, el género e incluso el capitalismo, que podrán verse reflejadas tanto en el nivel de los enunciados como en la manera de enunciar de los distintos sujetos de la enunciación con que trabajamos aquí: desde aquellos que hablan de una enfermedad propia hasta los que hacen un recuento de enfermedades de las que son observadores, habrá constantes en cada uno de ellos que nos permitirán no solo aprender y describir estrategias particulares de la enunciación vinculada con la enfermedad, sino también encontrar los modos generales de comprenderla por sujetos empíricos de una época y un espacio particular, así, la vida y la poesía coincidirán en un metáforas, enunciaciones, pero más aún, en una angustia común.

1. Marco crítico y referencial

A partir de las siguientes aproximaciones, tanto críticas como teóricas, iremos adentrándonos al estudio y comprensión de nuestro corpus poético en primera instancia, haremos una puntual lectura textual (*close reading*) que nos permita identificar los elementos de construcción que son principales en cada uno de los objetos de estudio para en segundo lugar, encontrar las instancias de enunciación gracias a las cuales se lleva a cabo el enunciado; de esta manera tendremos una clara idea de la constitución de los poemas en tanto discurso estético y también en cuanto a su configuración enunciativa de tal modo que podamos comenzar a encontrar recurrencias y particularidades. Finalmente, nos aproximaremos con las herramientas críticas para encontrar el modo en que se sostiene cada texto como discurso en su contexto de enunciación de manera que podamos acercarnos a conclusiones respecto al sujeto de cada uno de los poemas.

1.1. Aparato teórico

Para trabajar el corpus seleccionado partimos, en un primer momento, de herramientas que nos ayuden a hacer una lectura detenida y centrada en cada uno de los poemas con el objetivo de lograr un conocimiento profundo de la construcción y composición textual de los poemas, cuestión que servirá para ayudar al trabajo de análisis enunciativo posterior así como para evitar que el apartado crítico caiga en sobreinterpretaciones sino que parta, en todo momento, de los indicios que hallaremos en los textos poéticos. Para ello utilizaremos la herramienta propuesta por el Grupo μ en su *Retórica General* (1970).

1.1.1. Grupo μ .

A partir de nociones de la retórica clásica de Aristóteles y Quintiliano, principalmente, así como de la semiótica de Algirdas Julius Greimas y del concepto de *close reading*², plantean un método esquemático de lectura y análisis retórico. Aunque recurren constantemente a los ejemplos y aplicación en la literatura, no se centran solo en el estudio de ésta y no es sino hasta *Réthorique de la poésie* (1977) que se dedicarán al estudio de lleno de las estructuras poéticas. Sin embargo, este primer trabajo sirve para encontrar los procedimientos de construcción básicos de un poema, que es precisamente lo que cualquier estudio poético requiere en una primera etapa de análisis. Nos valdremos de dos conceptos operatorios propuestos por el Grupo de Lieja³ y que resultan de importancia fundamental para el análisis de nuestro corpus: las isotopías y el desvío⁴.

² Propuesto por I.A. Richards de la Universidad de Cambridge en un inicio, así como por William Empson y F.R. Leavis y más tarde por los exponentes del New Criticism en Norteamérica, el *close reading* plantea la idea de una lectura de la poesía centrada primordialmente en el texto, entendiendo que un poema es una obra de arte completa que no necesita el contexto ni las interpretaciones extratextuales para ser analizado y comprendido.

³ Grupo μ

⁴ En el texto original se explican muchos otros conceptos que se obvian en este resumen.

a) Isotopías: término retomado de Greimas, que quiere decir “con el mismo tópic” y es definida por él como “norma semántica del discurso: cada mensaje o texto pretende ser captado como un todo de significación” (*Retórica General* 69). En un texto literario predomina uno o más temas que dan sentido al texto completo y que crean un entretejido con unidad de significación. Las isotopías funcionan de alguna manera como los campos semánticos, sin embargo, al funcionar dentro del texto literario, su campo de acción es mucho más amplio. Para que un poema, hablando de un caso particular, pueda ser entendido como un todo, recurrirá a una serie elementos de significación que se entrelazarán entre sí por alguna de sus múltiples significaciones y que ayudarán a dar cohesión al mensaje poético. Una isotopía puede ser planteada en múltiples niveles: en la de la unidad del poema, en la de un poemario o libro completo o incluso en una colección, por ejemplo, de un autor particular; en el caso de nuestro corpus, diremos que la isotopía que permea a todos los poemas es la de la enfermedad, sin embargo será interesante encontrar de qué manera aparece y si se relaciona con otros elementos isotópicos e incluso si éstos son recurrentes en distintos textos poéticos.

b) Desvío: constituye una alteración intencional y perceptible del grado cero⁵ y no es sistemático, por lo que es poco previsible, causando sorpresa y en realidad, “el solo hecho del desvío está cargado de sentido” (87), por tanto, todo desvío que un receptor perciba, crea un efecto retórico, el simple hecho de hablar —o en el caso de la poesía, escribir— utilizando desvíos, ya significa. Para el Grupo μ , la poesía es la conjunción de desvíos y convención: es necesaria la combinación de ambos para que los desvíos reduzcan la redundancia (90) de la lengua y creen expectativas frustradas —es decir, que generen sorpresa—, mientras que la

⁵ “Límite hacia el cual tiende el discurso científico” (Grupo μ 77). Es decir, serán los textos con menor intención estética o metafórica, aquellos que se acercan con mayor precisión a la precisión de diccionario y que ofrecen nula oportunidad de interpretación ulterior.

convención permite que los desvíos no sean tantos que el texto sea ininteligible. El poema debe ser, de acuerdo a lo propuesto por el Grupo de Lieja, legible pero sorprendente, los desvíos deben ser susceptibles de reducción —deben poder comprenderse tras una lectura detenida o mediante el análisis—, pero no convencionales. Cabe resaltar que los desvíos, claramente, no pueden ser siempre los mismos; cuando se gasta un desvío se convierte en convención, esto es, de nuevo se genera un tipo de comunicación económica y eficaz en un sentido clásico y coloquial y no ya la comunicación de un discurso poético; un ejemplo de esto son los lugares comunes en expresiones como “me muero de hambre” donde el morir ya no constituye sorpresa sino una metáfora aceptada por la comunidad que reduce el enunciado y sabe que el hablante no quiere decir otra cosa que “tengo mucha hambre”, o bien en poesía metáforas como “labios de rubí” donde tras la repetición, el enunciado ha dejado de producir sorpresa y ha pasado simplemente a significar de nuevo “labios rojos y brillantes”, causando así que el uso de la metáfora en un poema sea obvio y no provoque el efecto esperado.

Hemos dicho que para el Grupo μ , la poesía es la conjunción de desvíos y convención, sin embargo esto no será todo lo necesario para crear un poema; la poesía, aclara, debe cumplir con un fin estético (46) y suscitar a un ethos —hablaremos de él más adelante— particular de manera intencional para lo que se valdrá de una serie de operaciones de construcción profunda que ayudarán a ir construyendo el universo del poema: aquel sistema único de significación que parte de la manipulación del lenguaje. Estas operaciones de la lengua son lo que conocemos como figuras o tropos, y se efectúan tres en niveles: de los fonemas, de las sílabas y superiores a la frase. De este modo plantea sus estudios desde el nivel fónico, sintáctico, semántico y lógico, que son los dominios básicos del estudio lingüístico; para estudiar estas operaciones, acuñan el término de metábole y la definen como

“toda clase de cambio de cualquier tipo de lenguaje” (62). Los cambios pueden ocurrir, como ya esbozamos, en cuatro niveles que denominan como metaplasmos, metataxos, metasememas y metalogismos.

Para analizar un poema se parte del metaplasmo, que no es sino el desvío en el nivel plástico, es decir que los desvíos serán realizados a nivel de los sonidos y de lo gráfico⁶, así, las rimas, aliteraciones y el ritmo se analizarán bajo esta operación. En segundo lugar está el metataxo, que son todos los desvíos ocurridos en el nivel sintáctico de la lengua; dentro de esta metábole encontramos figuras retóricas como el hipérbaton, puesto que afecta directamente el orden oracional, del mismo modo que los encabalgamientos. En tercer lugar aparece el metasemema, operación que afecta a la semántica, es decir, al significado de las palabras y el uso que se da de ellas en el poema. Es importante aclarar que dentro de esta metábole solo estudiaremos aquellos desvíos que funcionen dentro de la lógica interna del poema, es decir, la relación de significados que operan a nivel textual; será en este nivel del análisis que encontraremos a las metáforas y sinécdoques, por ejemplo. Finalmente, se llega al estudio del metalogismo, que es quizá la más compleja de las metáboles porque afecta al nivel lógico de la lengua. Dentro del nivel lógico encontramos las referencias extra, intra y metatextuales. Es común confundirlo con los metasememas puesto que también opera con los significados, sin embargo, los metalogismos pueden no estar en una sola palabra sino a nivel de la frase, de estrofa o del poema entero y será hasta que lleguemos a este punto del análisis que podremos aventurarnos a hacer revisiones que se aproximen a la crítica del poema.

⁶ Para analizar la disposición gráfica particularmente, hay una operación que es parte de los metaplasmos y que dan en llamar metagrafo.

Todas estas metáboles en realidad están encaminadas hacia una sola cosa que hemos esbozado con anterioridad: producir una sensación en el lector, un ethos, definido por Aristóteles —quien lo llama *pathos*— en el *Ars Rhetorica* como “un estado afectivo suscitado en el receptor por un mensaje particular cuya cualidad específica varía en función de cierto número de parámetros” (234). Es evidente entonces que el ethos depende, en gran medida, de la subjetividad del lector, del autor y del contexto en que sea leído el texto, sin embargo no podemos olvidar que esta subjetividad es guiada por datos objetivos que operan a través de los muchos desvíos de un poema, es decir, el ethos es, en todo caso, motivado.

1.1.2. Oswald Ducrot

Lingüista francés cuyo trabajo se centra principalmente en la investigación sobre la enunciación y del cual retomaremos algunos de los postulados que establece en su libro *El decir y lo dicho* (1987), donde plantea que existe una diferencia entre la lingüística como la conocemos y la lingüística de la enunciación. En los estudios de la lingüística que podríamos denominar tradicional, se entiende que la lengua no contiene alusiones al uso de la misma, mientras que en la lingüística de la enunciación hay un “funcionamiento inverso” (143) puesto que para ésta la lengua tiene en sí misma indicaciones referentes al acto de habla, y esto se debe a que, según Ducrot, un enunciado lo es en tanto que es una realización efectiva, ya que él mismo cambia de acuerdo a aquél que lo realiza, es decir, si el enunciador de un acto de enunciación particular fuese otro o estuviese en otro tiempo o espacio, el enunciado sería otro. A esto le llama Ducrot “dimensión pragmática de la enunciación”.

Para llegar a esta conclusión, Ducrot hará una serie de definiciones de los objetos de estudio de ambas lingüísticas. En primer lugar, le será necesario establecer la diferencia entre enunciado y oración. Hemos dicho ya que un enunciado, es un enunciado en tanto a su

realización, y por tanto entenderemos que la oración, por otro lado, consiste en “entidades abstractas, no pertenecen a lo observable, a lo dado, sino que son elementos del objeto teórico que se construye con la finalidad de dar cuenta de lo dado” (135). De esta manera podemos retomar la oposición saussureana de lengua / habla: la oración pertenece al campo de lo sistemático, es decir, de la lengua como conjunto de normas que hacen posible su existencia, mientras que el enunciado pertenecerá al acto particular de habla y dependerá por tanto de la subjetividad del hablante específico, en términos de Ducrot, del locutor del enunciado. Mientras que una oración es analizable por sí misma, de manera morfosintáctica por ejemplo, un enunciado solo es susceptible de estudio dentro de la totalidad de la serie lingüística pues “es imposible prever el sentido de un enunciado conociendo nada más que la oración utilizada (...) lo que la oración aporta son instrucciones para comprender lo enunciado” (136), de tal modo que el enunciado será siempre pragmático y dependerá de algo externo a la estructura de la lengua para ser entendido. Siguiendo esta lógica, la enunciación será el “acontecimiento histórico que constituye, por sí mismo, la aparición de un enunciado” (135), es decir que la enunciación consiste en el hecho de que una oración haya sido realizada por un sujeto específico en un tiempo y espacio específicos, dirigiéndose o no hacia algún otro sujeto determinado, por lo tanto, más que un acto de habla es un hecho fenomenológico, en palabras de Ducrot, se trata de la “existencia misma del enunciado” (136).

Una vez establecidos estos conceptos fundamentales para comprender las bases de la enunciación, Ducrot continúa profundizando sobre aquello que llamará “teoría polifónica de la enunciación” para la cual es necesario exponer las distintas instancias de la enunciación que participan de los enunciados. En primer lugar definirá el papel de lo que nombrará como alocutario y auditor (136-137): en el cuadro de la comunicación de Jakobson encontraremos

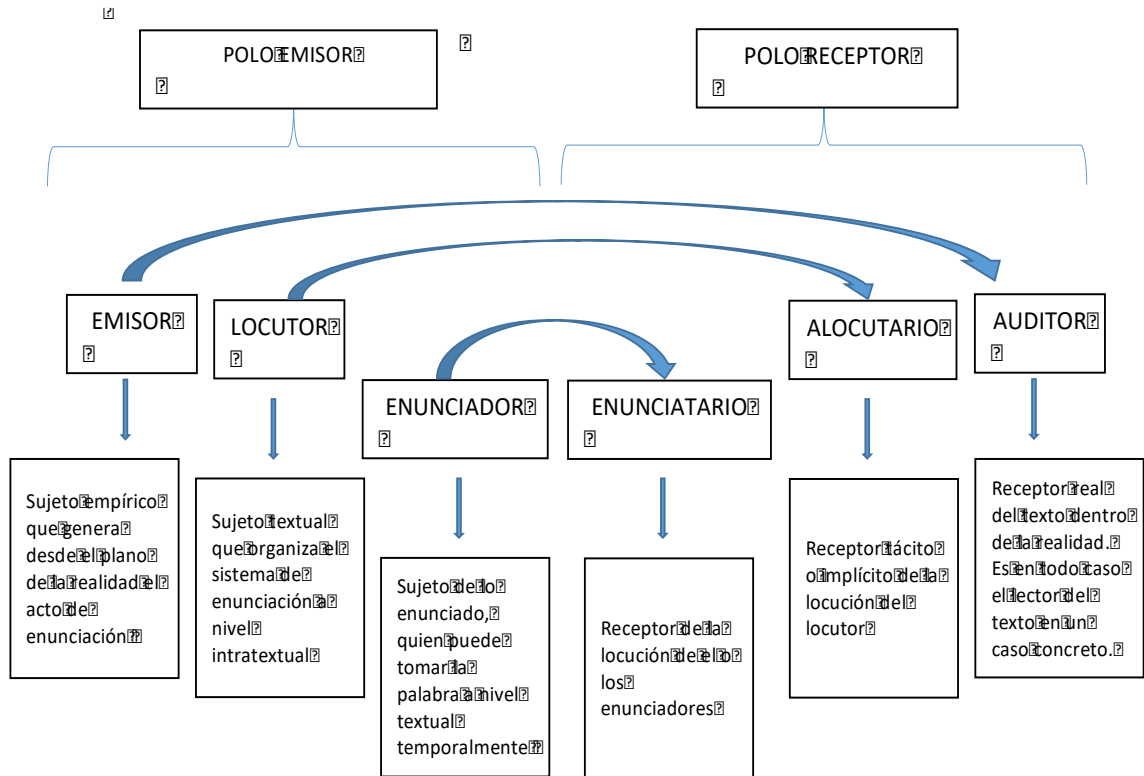
que siempre que hay un sujeto que habla habrá otro que escucha, sin embargo para Ducrot la enunciación se compone de más instancias: solo en el polo de la recepción de un enunciado distingue a los dos que hemos mencionado. Por un lado el alocutario será lo más cercano a la noción de receptor que tenemos, pero con algunos matices importantes: el alocutario es la o las personas a las que el locutor⁷ declara dirigirse, es decir, a las que habla deliberadamente, y por tanto su determinación forma parte de la comprensión del discurso. En el poema “Carta a Jesús Arellano” de Enriqueta Ochoa, por ejemplo, el alocutario será Jesús Arellano, al que declaradamente el locutor del poema enuncia “Desde hace años, Chucho, / el corazón me rebota loco entre las sienas” (1978); es posible que nosotros, lectores, también recibamos la enunciación, sin embargo el alocutario no dejará de ser Chucho puesto que, en efecto, el hecho de que sea a justo este poeta a quien se dirige el poema, dota de un significado específico a lo dicho, y que no sería el mismo si se omitiera el nombre del alocutario. Por otro lado, queda pendiente el tema del auditor: hemos dicho que es posible que nosotros recibamos la enunciación del locutor del poema aunque no sea deliberadamente dirigido hacia nosotros, y en ese caso seríamos nosotros quienes cumpliremos el papel del auditor que no será otra cosa sino todos aquellos que escuchan un enunciado, y es importante aquí remarcar que un auditor no tiene la capacidad de responder al discurso que escucha pues se encuentra fuera del mismo. Ducrot pone un ejemplo claro: cuando un niño intenta interrumpir una plática que ocurre entre sus padres, la respuesta por parte de ellos será “no te estoy hablando a ti”, de modo que el locutor lo situará fuera de la enunciación y lo invalidará para participar de la misma, le negará el derecho al habla. Volvamos, sin embargo, un momento al ejemplo de Enriqueta Ochoa y Jesús Arellano: si estamos hablando de un poema y Jesús

⁷ Se ahondará en esta figura más adelante.

Arellano no está presente en el momento en que se lee el poema, ¿cómo es posible que sea un alocutario? Para Ducrot es posible ubicarse en ambos espacios al mismo tiempo, es decir, ser aquel a quien se dirige específicamente la enunciación, pero no tener la capacidad espacio-tiempo de responder a la misma.

Finalmente establecerá la distinción entre enunciador y locutor. El locutor es aquel que “produce efectivamente el enunciado” (137), al igual que en el caso del alocutario, es el sujeto declarado que enuncia. Por otro lado, el enunciador, que también habla, solo lo hará en tanto sea invitado por el locutor a hacerlo, es decir, enunciará solo cuando se le ceda la palabra. Para ejemplificar de manera simplificada podemos pensar en un *talk show* de televisión donde el presentador constituiría al locutor que conducirá la enunciación de su *show* y en torno a él girará lo enunciado, mientras que sus invitados, a los cuales entrevistará o con los cuáles presentará juegos, serán los enunciadores en tanto que solo tendrán la palabra una vez que los conductores se la cedan, entendiendo que siempre que la enunciación intente salir de las líneas del programa, el conductor les retirará el derecho a hablar. En este mismo ejemplo, el auditor estará constituido por el público que mirará desde el otro lado todo lo que ocurre en el escenario. Sin embargo, pensemos que estos papeles son dinámicos: mientras el conductor enuncia, el artista invitado será no el enunciador, sino el alocutario que recibe el discurso del conductor y en cuanto éste le ceda la palabra, el artista se convertirá en enunciador mientras que el conductor tomará momentáneamente el papel de alocutario, sin dejar de ser quien dirige la enunciación. El auditor, el público, por su parte, podrá tomar el papel de alocutario si el locutor le dirige la palabra para integrarlo al show haciendo preguntas o pidiendo interacción; en ese momento podrá incluso convertirse en un enunciador.

Todas estas definiciones son dadas dentro del mundo empírico —con algunas inserciones de ejemplos poéticos—, sin embargo, faltaría definir cómo haremos para ubicar a todas estas instancias dentro del ámbito del análisis de un poema, para lo que haremos uso de las interpretaciones de Osorio (2019), donde a partir del siguiente cuadro que resume dichas nociones, es posible aplicarlas de manera esquematizada a un texto lírico.



Cuadro 1. Estrategias de enunciación en la poesía hispanoamericana. Del modernismo a la vanguardia

Como podemos ver, Osorio replantea la perspectiva de Ducrot con un elemento nuevo en el polo de la emisión y otro en el polo de la recepción. En el lado de la emisión aparece la figura del emisor. El emisor, en el estudio del género lírico, para efectos prácticos será el autor, la persona de carne y hueso que escribe la obra a analizar, sin embargo, es importante nunca confundirlo con el locutor: ambos se encuentran en distintas esferas, el emisor en la extratextual y el locutor en la intratextual. En algunos casos podrá parecer que se trata de la

misma persona si comparten nombre o circunstancias personales, no obstante, debemos recordar que para la lingüística de la enunciación de Ducrot es importante el tiempo y espacio de la enunciación, y mientras que para el emisor el tiempo siempre es pasado —un poema escrito es necesariamente escrito por el sujeto empírico en el pasado—, el locutor siempre estará enunciando aquí y ahora, en el momento de lectura que será siempre presente. Por otro lado, dentro del polo de la recepción, encontraremos que el auditor no entrará dentro del juego interno del poema, es decir, se corresponderá con el lector que mira desde el tiempo presente a la enunciación, mientras que el alocutario, como explicamos con el poema de Enriqueta Ochoa, será quien, dentro del texto, es llamado a escuchar. Finalmente la inserción de la instancia del enunciatario dentro del diagrama de Osorio es importante porque le brinda estabilidad: si el emisor se corresponde con el auditor en la esfera extratextual, y dentro de la intratextual el locutor tiene a su par en el alocutario, hace falta una instancia que juegue el papel del enunciador en el polo opuesto: así dentro de un poema un enunciador podrá dirigir su discurso a un par en su mismo nivel de enunciación, pero también podrá, como hemos dicho, intercambiarse con otras instancias de manera dinámica para generar distintos efectos. Cabe señalar que todas estas instancias intratextuales, en el género lírico, no son, en la mayoría de los casos, sino desprendimientos sinecdóquicos del locutor —como veremos en las siguientes páginas—: todo lo que se dice y escucha en un poema parte del locutor que da lugar a lo enunciado y recibido en el mismo, y las instancias aparecen siempre filtradas por su voluntad enunciativa.

Resumiendo el pensamiento de Ducrot en cuanto a la teoría polifónica de la enunciación se refiere, diremos que se sostiene en tres tesis fundamentales⁸:

a) En primer lugar distingue al sujeto empírico del locutor de la enunciación.

b) En segundo lugar dirá, de acuerdo a Luisa Puig que “ciertos enunciados presentan una pluralidad de puntos de vista mientras que otros pueden no hacerlo” (129, 130), es decir que existirá la posibilidad de hallar textos donde la perspectiva no sea estable, donde haya una multiplicidad de pareceres que será planteada por distintas voces que enunciarán en tanto el locutor las seleccione y les otorgue la palabra.

c) Y finalmente, la última tesis es resumida por Puig de la siguiente manera: “el sentido del enunciado muestra al locutor teniendo diversas actitudes en relación con estos puntos de vista: ya sea de adhesión, de rechazo o de distanciamiento en diferentes grados” (130): es decir que en el nivel metalógico será posible encontrar distintos rumbos de sentido que podrán ser explicitados por el locutor; sin importar que sea éste quien organice la enunciación a nivel textual, los enunciados podrán no corresponderse con el parecer moral, con la psique de locutor.

1.1.3. Raúl Dorra

Hemos ya explicado la manera en que Ducrot organiza el sistema polifónico de la enunciación valiéndose de distintas instancias que, desde el polo de emisión y recepción, cumplen papeles específicos en la configuración de enunciados específicos. Es importante recalcar que dichas instancias no son sino funciones dentro del esquema enunciativo y no

⁸ Éstas se encuentran resumidas en el artículo *La polifonía en el discurso* de Luisa Puig, del cual citamos breves fragmentos.

necesariamente resultan equiparables a sujetos del mundo empírico⁹: es decir, no podemos afirmar que habrá un sujeto en el mundo empírico que sea equivalente a cada sujeto de la enunciación que aparezca en un texto poético. Un enunciador no será, por tanto, en todas las ocasiones equivalente a una persona de carne y hueso sino que, más bien, constituirá lo que Raúl Dorra en *Entre la voz y la letra* denomina como “voz” o “sujeto psíquico” que no es sino “interioridad, signo de la presencia y reclamo de la presencia”, para Dorra entonces hay una importancia vital en reconocer a los sujetos psíquicos para comprender los fenómenos de enunciación: “la voz es lo que pone en presencia al sujeto, no al sujeto de la enunciación [...] sino al sujeto como entidad psíquica, aquel cuyo núcleo es una conciencia” (Dorra 19). De estas líneas entendemos que por su carácter semiótico, debemos comenzar a distinguir algunos términos: cuando Dorra habla de sujeto psíquico, no estará haciendo equivalencias con ninguna de las instancias que hemos visto en Ducrot, más bien estará definiendo una de las características gracias a las cuales podremos distinguir con mayor facilidad a las distintas instancias: cada una será dueña de una voz propia, de un sujeto psíquico particular. En adelante, para evitar confusiones, utilizaremos el término “voz” para referirnos a este concepto.

Nos parece importante recordar, debido a las configuraciones subjetivas derivadas de estrategias particulares de enunciación que abordaremos en este estudio, que la lengua —no la lengua poética, sino la lengua humana, en su totalidad— no es sino un intento de representación de la realidad percibida por un sujeto particular en un momento específico.

⁹ Quizás se podría objetar que, por ejemplo, los casos del emisor y del auditor sí llegan a comprometer la dimensión empírica en casos determinados. Sin embargo se debe considerar que dichas instancias, desde la perspectiva de Ducrot, solo se comprometen en el circuito enunciativo y de comunicación desde la idea de una polifonía; es decir, son vistos como elementos que complementan el mecanismo comunicativo y discursivo del texto y del acto enunciativo, formulándose así como construcciones también, tal y como demostraremos más adelante apoyándonos en la perspectiva teórica propuesta por Raúl Dorra.

En primera instancia, recordemos también, que la lengua existe, en su primera forma, de manera oral (Dorra, 14): ocurre y se configura en el habla de los sujetos y más tarde se vuelve escritura. La escritura, no obstante, siempre habrá partido de la noción de oralidad —con mecanismos que la alejan más o menos de aquellas cuestiones que componen al discurso oral— y como tal los sujetos se configuran desde el presupuesto de que quien enuncia busca dirigir su enunciado a un interlocutor. Pasando a términos de Ducrot, será un emisor que habla para un auditor en el esquema empírico de enunciación, y un locutor que se dirige hacia un aloctuario en la esfera textual, y cabe aquí observar cómo nunca utilizamos la palabra “escritura” para referirnos a este intercambio comunicativo: al partir de la oralidad, lo que hacen los sujetos de un texto no será comprendido en la enunciación como escritura sino como habla, siguiendo a Dorra diremos que “este sujeto, tanto como su interlocutor, es una figura del propio discurso y por lo tanto la situación desde la que el sujeto enuncia es una situación siempre imaginaria. Ese sujeto no *escribe* sino *habla*, dirige su voz a ese otro que no *lee* sino *escucha*” (22); esto, desde las estrategias de enunciación en nuestro corpus, tiene una importancia vital en los textos que analizaremos puesto que los sujetos no serán entonces comprendidos, desde su propia lógica, sólo como sujetos construidos sino como voces que enuncian a partir de situaciones particulares teniendo presente un sujeto particular que recibirá su discurso¹⁰.

Lo dicho en los dos párrafos anteriores puede parecer contradictorio: por un lado hemos dicho que los sujetos de enunciación no serán necesariamente contrastables con sujetos empíricos y, por otro lado, hemos afirmado que lo enunciado por los sujetos parte de

¹⁰ Cabe remarcar que esta afirmación opera solo para los sujetos textuales, que serán el foco de nuestra atención en los análisis; en este estudio intentaremos en lo posible centrarnos en los sujetos de la enunciación y del enunciado referentes a lo textual y no a lo empírico (es decir, dejaremos de lado la figura autoral).

la oralidad, es decir, de un contexto empírico, del habla. Debemos tener en cuenta, no obstante, que esto es solo una estrategia discursiva, una copia de la forma que puede o no ser de carácter ficcional en cuanto a su contenido pero que, sin embargo, leemos aún bajo los códigos del habla: los sujetos de los poemas no escribirán, sino que hablarán, y los alocutarios y enunciatarios, según corresponda, no leerán, sino que escucharán. Es importante tener presente esta distinción para comprender mejor los mecanismos de construcción de la enunciación que describiremos en las siguientes páginas. Evidentemente el tema de la oralidad, la creación de sujetos psíquicos a partir de la ficcionalización de una realidad particular y la idea de las estrategias discursivas para lograr veracidad en el discurso poético podrían profundizarse mucho más, pero ese es un trabajo que compete más a la filosofía del lenguaje que al trabajo que nosotros buscamos completar y por ello nos limitamos a estas breves líneas explicativas.

1.1.4. Mutlu Konuk y el *lyric I*

Retomaremos también algunas nociones establecidas por Mutlu Konuk Blasing quien, en *Lyric poetry. The pain and pleasure of words* (2007), establece vínculos interesantes entre la dinámica metasemémica del poema y su propensión en tanto discurso en lo real, es decir, en el nivel metalógico dirigido específicamente hacia lo extratextual. En términos de enunciación, vincula aquello que está en el campo del enunciado con el acto de enunciación, para lo que construye lo que ha denominado como *lyric I*¹¹, que define de la siguiente manera:

The lyric “I” stands at the divide between the semiotic and the semantic

¹¹ A pesar de las múltiples traducciones que hay de este concepto, no hemos encontrado aún ninguna que nos parezca que se aproxime de manera precisa a lo planteado por Konuk y que a su vez consiga ser distinta de aquello que conocemos más tradicionalmente como “yo lírico”, por lo que optamos por dejar el término en su lengua original.

systems and underwrites symbolic language —or endorses it with its signature. The lyric confirms the necessity for an “I” to intentionalize the linguistic code. It is the site of a choice, an ethical “meta-phoring” of the material language into meaning. The historical crossing that creates the conceptual gap is recrossed by the individuated/socialized “I” created in that process. The fateful crossing is intentionalized in its repetition by an “I,” an emotion, an ethos, a character, a rhythmic pulse between sound and sense. The “I” sounds the status of the “human” itself —an animal with a past. But, because the “I” crosses into language in a mother tongue, its character or ethos also sounds the historical truth of a linguistic community —those who share a particular experience of the trauma that produces “humans.” Poetry invokes the emotional texture of the materials of the mother tongue so as to remember and transmit this personal-communal history (10)¹².

Para reconocer el *lyric I* es indispensable primero reconocer la manifestación de quien habla en el poema desde sus circunstancias espaciales y temporales para más tarde poder vincularla con ciertos grados de experiencia subjetiva; a partir de esto es que podremos develar quién es el que habla y más aún, si es que existe en el texto más de una subjetividad

¹² “El *lyric I* se encuentra en la división entre los sistemas semióticos y semánticos y sostiene un lenguaje simbólico —o lo refuerza con su firma—. La lírica confirma la necesidad de un “yo” para dotar de intención al código lingüístico. Es el lugar de una decisión, una “meta-forización” ética de la lengua material hacia un sentido. El cruce histórico que crea la brecha conceptual es recursado por el “yo” individualizado/socializado creado en ese proceso. El cruce fatídico está intencionalizado en su repetición por un yo”, una emoción, un ethos, un carácter, un pulso rítmico entre sonido y sentido. El “yo” hace sonar a la condición del “humano” en sí mismo —un animal con pasado—. Pero dado que el “yo” atraviesa la lengua con una lengua madre, su carácter o ethos también suena a la verdad histórica de una comunidad lingüística —aquellos que comparten una experiencia particular de trauma que produce “humanos”—. La poesía invoca la textura emocional de los materiales de la lengua madre para recordar y transmitir esta historia personal-comunitaria.” La traducción es mía.

construida. Consideramos que es también importante retomar la idea de *speaking agents*¹³, los cuales son definidos por Konuk como operaciones sistemáticas de sonido y de sentido que se encuentran en lugar del sujeto, es decir, una *audible voice*¹⁴ (29) que permite reconocer que alguien en particular habla en el poema. Los *speaking agents* configuran a su vez una firma textual: un modo particular de decir las cosas que construye a un sujeto —un alguien— en el poema que habla tanto desde una microretórica —el espacio textual, el que es enunciado— como desde una macroretórica —el espacio discursivo, la enunciación—. Por otra parte Konuk nos remite a una reformulación de la metalepsis, no ya como figura retórica, sino como un sistema por el cual se gobierna la lógica poética. Así explica que, al intercambiar la causa por la consecuencia, no es ya un “yo” el que antecede al discurso, sino un “yo” producido por el discurso, el discurso poético en este caso.

Algunas otras aproximaciones nos serán de utilidad para complementar en algunos casos particulares del análisis, sin embargo no las incluimos *in extenso* puesto que retomaremos solo conceptos aislados y no forman parte del marco teórico-crítico general, de manera que las iremos comentando en el desarrollo de esta tesis.

1.2. Aparato crítico: Susan Sontag y las metáforas

Para la crítica del corpus nos centraremos en el libro de Susan Sonag: *Illness¹⁵ as Metaphor*. Sontag (1933) fue una ensayista norteamericana que abarcó en sus textos temas tan diversos como la literatura, la pornografía, la fotografía, el cine, las drogas, las guerras y

¹³ Una aproximación de este término al español podría ser “agentes del habla”, sin embargo no nos parece del todo acertada y optamos por mantener el uso en su lengua original.

¹⁴ “Voz audible”. Esto podría relacionarse con lo propuesto por Raúl Dorra en *Entre la voz y la letra* donde plantea la existencia de los cambios de voz que no necesariamente comportan un cambio de persona sino de entidad psíquica.

¹⁵ *La enfermedad como metáfora*.

las enfermedades. En *Illness as Metaphor* Sontag hace la genealogía de las maneras en que la tuberculosis (en adelante TB, para continuar con la terminología establecida por Sontag) y el cáncer han sido percibidos y tratados por la sociedad y las personas que las han padecido: “my subject is not physical illness itself but the uses of illness as a figure or metaphor¹⁶” (3); la autora plantea estas dos enfermedades puesto que ambas han sido entendidas a lo largo de los años a partir de formas metafóricas, o mejor aún, con lo que Sontag llama “fantasías” y “mitologías”. En primer lugar, la autora aclarará que tanto el cáncer como la TB coinciden en el halo de misterio que proyectan; la TB en su momento, como el cáncer ahora, parecía ser espontánea, las razones de su aparición, al ser desconocidas, terminan por provocar la idea de que hay algo ominoso detrás, una especie de fuerza a la cual es preferible no acercarse y que por tanto engendra un tabú, incluso a la hora de nombrar a la enfermedad: se le trata con cuidado, casi con respeto. Hasta finales de los años 70 en lugares como Francia, Italia e incluso Estados Unidos (7), los doctores recomendaban a los familiares de pacientes con cáncer no decirles la enfermedad que padecían puesto que consideraban que la verdad sería intolerable y vergonzosa; esta clase de respuestas hacia la enfermedad, que vienen incluso de mentes científicas que, en apariencia podrían verse menos envueltas en pensamiento místico que acompaña a las fantasías alrededor de la TB en el siglo XIX y el cáncer ahora, son prueba de cuán profundamente han logrado penetrar en nuestros inconscientes todas las supersticiones en torno a ellas. Sin embargo para Sontag “the solution is hardly to stop telling cancer patients the truth, but to rectify the conception of the disease, to de-mythicize it¹⁷” (7); así, buscará los elementos necesarios para enunciar las metáforas tanto de TB como de cáncer

¹⁶ “Mi tema no es el de la enfermedad física en sí misma sino los usos de la enfermedad como figura o metáfora”. La traducción, en este y todos los casos posteriores, es mía.

¹⁷ “La solución es difícilmente la de dejar de decir a los pacientes con cáncer la verdad, sino la de rectificar la concepción de la enfermedad, desmitificarla”.

para lograr desmitificarlas, en principio explicando cómo la TB funcionaba en su época para luego explicar cómo a partir de la cura contra la misma, esta enfermedad perdió su halo de magia y misterio y se convirtió en una enfermedad más, concluyendo que cuando se halle la cura para el cáncer y las razones de su aparición, los mitos que ahora existen alrededor de ella, y que son los que generan las metáforas que conocemos, irán decreciendo también.

Lo principal a rescatar del pensamiento de Sontag para el estudio crítico de los poemas de nuestro corpus será entonces, en principio, lo relacionado con el nivel metasemémico —las metáforas— que son utilizadas para hablar de estas enfermedades, pero también la manera en que históricamente, desde el siglo XIX, han afectado al pensamiento de los escritores e intelectuales para, finalmente, corroborar o desmentir mediante los procedimientos enunciativos analizados con anterioridad, si en efecto la enunciación se corresponde con la ideología de la época o si por el contrario hay una ruptura con la misma: de esta conjunción surgirá el *ethos* del poema. En suma, a partir de Sontag buscaremos las marcas de enfermedad comunes en los enunciados, aquello que pueda entenderse como el campo vivencial de una enfermedad, a partir de los enunciados en torno a las mismas, para posteriormente intentar dilucidar si éstas se proyectan en la enunciación, permitiéndonos entonces definir si en los poemas estudiados hay, en efecto, un discurso enfermo correspondiente a las ideas de dicha enfermedad.

1.2.1. Las metáforas

Sontag enumera una gran cantidad de características, tanto de TB como de cáncer, que contribuyen a la manera en que son percibidas y que alimentan las fantasías en torno a ambas, sin embargo una que destaca es también una que diferencia monumentalmente a ambas: en torno a la TB dice: “a disease of the lungs is, metaphorically, a disease of the

soul¹⁸” (18), si bien esta enfermedad no afecta únicamente a los pulmones, sus características sí se manifestaban en ellos primordialmente, solo tenemos que recordar aquella conocida tos de la *Dama de las camelias* que fue romantizada al máximo en su momento. Por otro lado escribe “while TB takes on qualities assigned to the lungs which are part of the upper, spiritualized body, cancer is notorious for attacking parts of the body [...] that are embarrassing to acknowledge¹⁹” (17), en efecto, poca literatura hasta el siglo XX era inspirada por imágenes del colon, los intestinos, los testículos; todas estas partes del cuerpo pertenecen a lo terrenal, lo mundano, son, en palabras de Sontag “all too woefully, just the body²⁰” (18). Pensemos que en la literatura, como el Grupo μ afirma, lo que se intenta es trastocar el código para crear imágenes y metáforas nuevas, sentidos distintos del mundo preexistente, y en realidad hasta la llegada de las vanguardias, pocas veces se había utilizado nombrar la parte visceral del cuerpo para hacer metáforas, imágenes o figuras poéticas. Sería absurdo imaginar al joven Werther hablar del sublime intestino de su amada o la maravillosa función de su hígado, sin embargo no es extraño leer sobre los suspiros, sobre los latidos del corazón. Los órganos que son mayormente relacionados en el imaginario popular con el cáncer pocas veces suelen ser estar relacionados con el concepto de lo estético, pero además la manera en que se manifiesta también difiere de aquello que, por otro lado, se enaltece de la TB. El cáncer suele asociarse con la imagen del enfermo tras haber recibido tratamiento: calvicie, ausencia de bello facial, palidez cetrina y debilidad, mientras que la imagen de la TB se asociaba en principio con el semblante sonrojado, la delgadez, los impulsos pasionales, la exacerbación

¹⁸ “Una enfermedad de los pulmones es, metafóricamente, una enfermedad del alma”.

¹⁹ “Mientras que la TB tiene características asignadas a los pulmones que son parte de la parte superior y espiritualizada del cuerpo, el cancer es conocido por atacar partes del cuerpo [...] que son vergonzosas de reconocer”.

²⁰ “lamentablemente, solo el cuerpo”

de la vida. Sin importar la realidad de las maneras en que ataque y afecte al cuerpo, una enfermedad se parece a la muerte, la otra a la vida. Una consume y la otra engaña, parece un repentino brote de vitalidad. Este pensamiento de la TB hizo que en su época estuviese de moda verse como un tuberculoso: “‘When I was young’, wrote Théophile Gautier, ‘I could not have accepted as a lyrical poet anyone weighting more than ninety-nine pounds’” (29), para ser un poeta, uno tenía que verse enfermo: si los temas eran disfóricos, la imagen del poeta tenía que encajar dentro de la idea misma de la disforia que proyectaban sus textos, la proyección jakobsoniana, por ponerlo en otros textos, parecía exceder los límites de la página y se prolongaba hasta el autor de la obra. Y pensemos que no es una idea tan descabellada, Yolanda Castaño (2010) escribe a inicios del siglo XXI un poema donde enuncia cómo la imagen afecta la manera en que los escritores siguen siendo calificados o rechazados:

me escupieron en la cara todas mis propias virtudes en este
 club no admitimos a chicas con los labios pintados de rojo
 ¿renunciar a ser yo para ser escritora?
 demonizaron lo gentil y lo esbelto de mi cuello y el
 modo en que nace el cabello en la parte baja de mi nuca en este
 club no admiten a chicas que anden tan bien arregladas.

Con este breve ejemplo simplemente se intenta dejar ver cómo aún ahora la conexión entre la imagen de un autor y aquello que escribe tiene un peso particular que afecta en la percepción que se tiene respecto al escritor y su trabajo, pero que también afectará la manera en que describe aquello que considera bello —o grotesco— dentro del mismo y, en efecto, dentro de los textos pocas veces veremos descritos bajo ese mismo ideal de belleza a los

personajes enfermos de cáncer como lo hacemos con aquellos de TB. Una de las razones por las cuales el aspecto físico de los tuberculosos era tan importante, era porque parecía otorgar al personaje un carácter melancólico “the melancholy character —or the tubercular— was a superior one: sensitive, creative, a being apart”²¹ (32), el hecho de que un semblante fuese melancólico hablaba de una subjetividad diferente, elegida por sus cualidades espirituales, reflexivas. Los personajes con cáncer, sin embargo, son retratados como débiles, vergonzosos, alejados de lo espiritual, y por tanto las metáforas para referirse a ellos tendrán que ver con cuestiones mundanas y pocas veces elevadas como lo era con la TB, en este caso se hablará de represión, de acumulación, de deseos insatisfechos, con la vergüenza y la culpabilidad. La enfermedad misma se vuelve una metáfora de la vida contemporánea: la palabra se utiliza para describir cientos de comportamientos y fenómenos como el capitalismo, la contaminación, todo aquello indeseado que se propaga, todo lo desagradable que hace daño es llamado cáncer.

Hay, de acuerdo a Sontag, dos hipótesis principales mediante las cuales se han intentado explicar las dos enfermedades (56): 1) que toda desviación de lo social puede ser considerada una enfermedad y por tanto ser tratada —como en el caso de asesinos, ladrones, exhibicionistas—, y 2) que toda enfermedad es psicológica, las personas en realidad enferman porque quieren —dentro de su sistema del inconsciente— hacerlo y son por tanto capaces de curarse con la fuerza de su propia voluntad. De estos dos puntos podemos desprender la noción de culpa que resulta central para comprender el pensamiento de Sontag: por un lado la primera hipótesis libera de responsabilidad al enfermo (57): su desviación de lo comúnmente aceptado como sano puede ser remediada y sus faltas a la moral no son

²¹ “el personaje melancólico —o tuberculoso— era uno superior: sensible, creativo, un ser aparte”.

responsabilidad suya sino de la enfermedad, por otro lado la segunda hipótesis reinstituye la culpa: si alguien enferma es porque su inconsciente decidió que merecía estar enfermo, que merecía sufrir y por tanto, para curarse, debe sobreponerse mediante el uso de su fuerza de voluntad. Veremos, en nuestro apartado de conclusiones, cómo esto afecta a los poemas escritos principalmente por mujeres, donde el cáncer que se padece no es el único lastre que pesa sobre el sujeto de la enunciación enfermo, sino que su desvío de lo convencional, el intentar ser mujeres poetas, pesará tanto como el mismo cáncer, convirtiéndose en la probable causa del mismo, y más aún, en la verdadera enfermedad.

Por otro lado, es importante también el lenguaje específico que se utiliza para el cáncer y que proviene en gran parte de la idea de capitalismo “[it] evoques a different economic catastrophe: that of unregulated, abnormal, incoherent growth. The tumor has energy, not the patient, ‘it’ is out of control. Cancer cells (...) are cells that have shed the mechanism which ‘restraints’ growth²²” (63). El capitalismo temprano exigía tener cuidado con los gastos y demandaba una limitación del deseo, del consumo excesivo; el capitalismo contemporáneo es todo lo contrario, crea necesidades para invitar al consumo, a comprar en créditos “an economy that depends on the irrational indulgence of desire²³” (63) y que, de manera paralela, lleva a que el cáncer sea descrito en un marco de lenguaje que imita al estilo económico del siglo XXI: “abnormal growth, repression of energy, that is, refusal to consume or spend²⁴”. En este último sentido, el de la represión, se diferencia del primer capitalismo puesto que el deseo de consumo en aquel era medido, no existía la necesidad de hacerse de

²² “[el cáncer] evoca una catástrofe económica distinta: la del crecimiento irregular, anormal, incoherente. El tumor tiene energía, no el paciente, “él” —el tumor— está fuera de control. Las células cancerígenas (...) son células que han apagado el mecanismo que “restringe” el crecimiento”.

²³ “una economía que depende de la indulgencia irracional del deseo”.

²⁴ “crecimiento anormal, represión de energía, esto es, rehusarse a consumir o gastar”.

objetos materiales constantemente, estos se obtenían para ser perdurables, en la actualidad sin embargo, los bienes son acumulables: tener un teléfono celular inteligente no impide al comprador el tener también una cámara fotográfica, una colección de relojes, un reproductor mp3 de música, un llavero con linterna, y más adelante, un nuevo celular que remplazará al primero. Aquí es donde ocurre el fenómeno de la acumulación con que el cáncer es equiparado tanto en comportamiento como en formas expresivas, es decir, en el lenguaje con que se enuncia: un crecimiento anormal donde las células se reproducen innecesariamente dañando al sistema. Cabe destacar que Sontag se refiere entre comillas a “it”, al tumor, como si fuese algo que no termina de pertenecer al sujeto, sino que adquiere un carácter propio, una voluntad separada; podemos adelantar que esto será reiterado dentro de los poemas revisados, en los que encontraremos este mismo comportamiento en el desdoblamiento de la voz lírica que resultará en una voz que se reconocer ajena a la enfermedad —en Sergio Loo, por ejemplo—, y la enfermedad, por otro lado, será ajena al sujeto, pero no a su cuerpo.

Sontag considera que las enfermedades pueden ser solamente de dos tipos: las dolorosas pero curables y las que son posiblemente fatales (72); el cáncer está en la segunda categoría, y tal vez por ello las metáforas a su alrededor resultan siempre tan desoladoras, pues no se trata en el caso de la acumulación, por ejemplo, una acumulación que lleve a la extravagancia, a la abundancia, sino una que es fatal, que no se detiene hasta que resulta en lo irreversible: y no es que la enfermedad sea necesariamente de este modo, es que el imaginario así la plantea y por ello su construcción en el lenguaje resulta siempre pesimista. Tanto es así que incluso se dice, como lugar común, que el tratamiento es peor que la enfermedad (64): en este caso, sin embargo, uno entendería que el tratamiento es necesario pues la única otra opción es la muerte, pero no solo la muerte, sino una muerte provocada

por la invasión de cuerpos extraños —Sontag a esto le llama “metáfora militar”— donde es necesario luchar contra ellos sin importar los daños colaterales, es decir, es válido dañar gravemente al cuerpo enfermo con tal de salvar al paciente. Toda esta construcción hace un símil con la guerra, donde además la única posible solución es la de atacar, o mejor aún, contraatacar con rayos tóxicos al agente externo que invade el cuerpo. Esta metáfora refuerza la idea de que el tumor será un cuerpo extraño, ajeno al sujeto y que debe ser desechado a través de cualquier medio, pero además le da un cariz distinto al de casi cualquier otra enfermedad: pareciera que la enfermedad no es propiamente una enfermedad sino una invasión, algo antinatural, ajeno a las leyes aceptadas. Así mismo, esta invasión dará lugar a la posibilidad de otra metáfora: la de la posesión demoníaca, donde los tumores pueden calificarse tanto de malignos como de benignos, fortaleciendo la noción de la culpa mediante al símbolo de la religión que se establece dentro de los parámetros de lo espiritual. Para eliminar el tumor maligno el paciente necesitará un exorcismo que podrá ser sumamente doloroso pero totalmente necesario para rescatar al individuo de la posesión: este debe ocurrir antes de que el ente maligno corrompa por completo al sujeto y remplace al “yo” verdadero. Esta metáfora se conjuga de manera entrañable con las ideas de enunciación: un solo sujeto será capaz de albergar varias subjetividades y presentar distintas voces a través de un solo canal. Será trabajo nuestro encontrar dónde se encuentra lo que Sontag denomina como “verdadero yo” y dónde aquél que ha sido poseído, el que deberá ser atacado por la milicia.

1.2.2. Ideas falsas

Resulta también necesario recordar que el estudio hecho por Sontag, además de buscar las metáforas a través de las cuales se construye el discurso de la enfermedad, pretende desmitificarla y para ello también hablará de las ideas falsas que hay en torno al cáncer, las

cuales resume en: 1) es una enfermedad nueva que se relaciona con los tipos modernos de vida, 2) uno de los principales factores es la contaminación ambiental, 3) así como la represión de sentimientos, 4) se entiende como una plaga ya que si es adquirida debido a la contaminación tanto ambiental como de bienes de consumo, todos son susceptibles de contraerla, convirtiéndose casi en una pandemia (71), todas estas nociones, no comprobadas científicamente, son más bien maneras de enfrentarse a lo desconocido, una forma de intentar dar razón de ser a aquello que no se comprende pero se puede padecer. Aunado a esto, las cuatro se reducen a culpabilizar al enfermo por el descuido de su propia salud mental y la represión de sus emociones y deseos, pero también se busca culpabilizar a la sociedad por los abusos contra el mundo; todo lo que está moralmente mal puede, de acuerdo al mito, ser causa de cáncer, finalmente, de manera histórica “illnesses have always been used as metaphors to enliven charges that a society was corrupt or unjust²⁵” (72). De esta manera se muestra la idea del profundo desequilibrio que existe entre los individuos y la sociedad, así como el bienestar de ambos, la enfermedad parece surgir de este desbalance. Podremos ver en los poemas, en efecto, esta lucha del sujeto de la enunciación contra la sociedad y cómo en algunos casos su enunciación se mostrará víctima de las circunstancias de un mundo enfermo de sexismo, racismo, desigualdad económica y violencia de género. Resultará interesante hallar cómo la voz lírica recurrentemente acusa a este tipo de sociedades por su enfermedad y de qué manera logra compaginar los efectos de la enfermedad, sus metáforas, con la gran metáfora del mundo contemporáneo que impide a sus habitantes el equilibrio, la salud.

²⁵ “Las enfermedades siempre han sido usadas como metáforas para avivar las acusaciones de que una sociedad es corrupta o injusta”.

2. Aproximaciones a los poemas

Retomaremos en los apartados subsiguientes distintas configuraciones de sujetos de la enunciación enfermos, en los cuales podremos determinar particularidades tanto a nivel textual²⁶ como discursivo. Así, en los distintos análisis que proponemos se podrá apreciar el diálogo, tanto las afiliaciones como los contrastes de cómo se enuncia la enfermedad o, quizás aún más importante para los objetivos de nuestra investigación, cómo enuncia un sujeto de la enunciación que padece alguna enfermedad. En suma, intentaremos develar la construcción de la voz —algunas veces esto a través de un entramado de voces— del sujeto de la enunciación enfermo en casos específicos de la poesía hispanoamericana contemporánea. Agrupamos los resultados de nuestros análisis a partir de las recurrencias que encontramos con más frecuencia.

2.1. Desprendimientos sinecdóquicos

Para organizar el estudio de nuestro corpus, partiremos del procedimiento que aparece con mayor reiteración en los poemas seleccionados: los desprendimientos sinecdóquicos, mismos que se gestan mediante la configuración de múltiples entidades psíquicas a partir de un locutor que gobierna la situación comunicativa del poema en tanto acto enunciativo. Se les llama de esta manera puesto que implican reconocer el todo en una parte de sí mismo, es decir, al igual que la figura retórica de la sinécdoque, se recurre a una particularización —psíquica en este caso— de la subjetividad gobernante o locutor, en términos de Ducrot, que articula el discurso, pero quien a su vez genera desprendimientos de un sí-mismo. Adam

²⁶ Con estos niveles nos referimos a lo siguiente: al hablar de textual estaremos haciendo énfasis en aquello planteado por Ducrot respecto a las instancias de enunciación en la esfera de lo textual primordialmente, mientras que al hablar de discurso estaremos refiriendo a las implicaciones de aquello que surge a partir de las enunciaciones: lo denominado por el grupo de Lieja como lo metalógico, y que estudiaremos principalmente a partir de la visión de Susan Sontag.

Ægidius define el fenómeno de la sinécdoque diciendo que es “cuando el locutor articula un enunciador que funge como parte de sí mismo, representándolo sinecdóquica y parcialmente” (66). Partiendo de esta definición, haremos el recuento de las recurrencias del fenómeno en nuestro cuerpo de estudio, cabe mencionar que hemos notado un par de particularidades que diferencian la manera de utilizar el recurso dentro de los distintos textos poéticos que hemos trabajado: el fenómeno ocurre, a veces en el nivel de lo enunciado y a veces en el nivel de la enunciación. En el primer caso, habrá un locutor que enuncie la enfermedad valiéndose de configurar sujetos rotos, compuestos de muchos otros sujetos psíquicos pero que no dejan de ser parte del sujeto empírico enfermo. En el segundo caso, más cercano a la definición que hemos dado, el locutor dará paso a que sean visibles las palabras de enunciadores que se desprenden de un único sujeto empírico pero que difieren en voz, es decir, habrá sujetos con psiques discordantes que dialogarán desde sus particulares perspectivas respecto al tema en común que las aqueja desde un solo cuerpo: la enfermedad.

En primer lugar retomamos el poema “Quién de todos en mí”²⁷ (38-39), de Enrique Lihn, poeta nacido en Santiago de Chile en 1929. El poema a estudiar es parte del libro *Diario de muerte* (1996) donde el sujeto de la enunciación explora la idea de enfrentarse a su destino final debido al cáncer terminal que padece. En este poema, se instaura inicialmente una situación de comunicación donde se reconoce un locutor caracterizado tanto por su posición deíctica como por el cariz semántico de su enunciado. Este locutor dice encontrarse frente a la idea de la muerte inmanente y, en este tenor, se hace la pregunta que da título al poema: “¿Quién de todos en mí es el que tanto / teme a la muerte?” (38); hasta ese momento, él es la única instancia reconocible en el poema. Continúa su enunciación con una *enumeratio* donde

²⁷ Para facilitar su consulta, el poema completo se encuentra en el apartado de anexos como *anexo 1*.

aparecen descritos otros sujetos a los que se refiere como “ellos” y que, paulatinamente, podremos caracterizar como entidades, es decir, rostros diversos que componen al sujeto de la enunciación, manifestaciones de ese yo-locutor que inaugura la situación de comunicación. La forma en que son enunciadas estas entidades poco a poco genera la idea de un desdoblamiento de este sujeto: “unos lucharán valerosamente contra ella / Otros no le harán ningún asco” (38), dice el locutor. Retóricamente sabemos que éstos sujetos enunciados son parte del mismo sujeto de la enunciación que no es otro sino el locutor, quien busca, a través de la enumeración, enlistar los varios matices de su propia subjetividad dando forma a sus distintas facetas; así habrá valientes, traidores y “gallinas” (38) que se irán conformando la idea de un sujeto polifacético con consciencia plena de su propia multiplicidad. En el caso particular de este poema, podemos encontrar cómo el locutor busca crear una distancia entre el “yo” que habla y el “yo” que experimenta el miedo a la muerte, en otras palabras, una brecha entre el sujeto enunciadador y un sujeto enunciado, cuya particular circunstancia es que ambos se encuentran en el distintos programas deícticos pero son, en cierta forma, uno mismo: el locutor en presente y singular materializado por medio del “yo”, mientras que esos otros, los sujetos enunciados son referidos como “ellos”, en un futuro donde la enfermedad predomina sobre la enunciación. Por otra parte, podemos evidenciar fácilmente la distancia entre ambas construcciones subjetivas si prestamos atención a los artículos y pronombres del poema, como en el caso del último fragmento del poema:

pues la muerte es justamente el protoplasma de este hijo sin madre
nacido de mi muslo
esa mierda que nunca pude excretar
aferrado a mí como el nódulo al pulmón
cancerosamente diestro en la toma del poder

un charlatán que sólo puede hablar de lo que existe en lo que habla

[...]

es él quien pone ante la pelada el grito en el cielo

—raso de la ciudad

y el temblor en todos nosotros, los encerrados a morir (38, 39).

Versos que también nos llevan a notar un par de cuestiones interesantes respecto a los pronombres posesivos, “mi” y “mí”, así como con el artículo “un”. Al aproximarnos a estas formas enunciadas, debido a su valor gramatical y por el nombre mismo que tienen, podría parecer extraño, en un primer momento, afirmar que conllevan la función de alejar la idea de enfermedad y muerte de la primera persona, sin embargo podemos ver cómo es una recurrencia en el poema: tras un acercamiento más detenido podemos notar que el locutor intenta evitar del todo enunciar “yo” y que éste no aparece sino de manera implícita en versos como “esa mierda que nunca pude excretar” (38) donde hay un “yo” no dicho — “que (yo) nunca pude...”. Del mismo modo los pronombres darán una idea de pertenencia, pero esta pertenencia será fragmentada: al enunciar “mi muslo”, el locutor en realidad está deslindándose parcialmente de esa parte de su cuerpo, aquello que nace de su muslo parece ser otro, algo ajeno que aparece y que aparece solo en una parte de sí, nunca en la completitud.

Por otro lado, versos adelante se enuncia a una subjetividad más, “un charlatán” que será quien finalmente “pone ante la pelada el grito en el cielo”. Éste representa la respuesta a la pregunta inicial configurada en el enunciado del locutor: será él quien tema a la muerte; ahora bien, sabemos ya que estas subjetividades son en realidad un desprendimiento sinecdóquico del sujeto mismo, puesto que son configuradas a partir de un “yo” ya sea como particiones de su corporeidad o posibles manifestaciones futuras “en contra” o “a pesar de” la enfermedad, resultan así, en suma, una manera de enumerar los distintos estados del

enfermo que habla. Sin embargo nunca parece haber una verdadera enunciación que rotundamente diga “yo soy”, sino que se crea una distancia a partir de la tercera persona, se da la culpa del miedo a un “él”, y finalmente, como conclusión del poema, el “yo” se torna una intuición discreta, casi escondida en la colectividad, en el verso que dice “y el temblor en todos nosotros, los encerrados a morir” donde a pesar de su unidad a los demás, sigue existiendo esta idea de multiplicidad, de una multitud que no padece propiamente una enfermedad sino que está encerrada con ese otro, ajeno y lejano, que mata. Así, en el poema de Lihn podemos encontrar un programa comunicativo que persigue la multiplicación a través del enunciado: un yo que enuncia a varios yo. Caso distinto será el que presentamos a continuación, de manera más compleja —desde la perspectiva de la enunciación— Victoria Guerrero propone, a través de un desprendimiento sinecdóquico, no ya un enunciado que hable de la multiplicidad, sino una multiplicación también a través de la enunciación.

En el poema “11/07”²⁸ de la peruana Victoria Guerrero, incluido en el libro *Cuadernos de quimioterapia (contra la poesía)*, se alude a un sujeto femenino enfermo que, a modo de guion teatral versado, compartirá su situación de enfermedad, cediendo a momentos la voz a otros enunciadores femeninos a los cuales introduce con didascalias que rezan, simplemente “Cabeza 1”, “Cabeza 2” o bien “Cabezas juntas”, según sea el caso. Dicho así, no tendría caso preguntarnos por las distintas voces que se construyen en el poema, basta leer el verso que anuncia la entrada de una voz para saber a quién o qué es lo que se construye. Sin embargo hay una serie de elementos que resulta interesante analizar para comprender la importancia y profundidad que distingue a cada uno de estos sujetos —

²⁸ Para su consulta, revisar el *anexo 2*.

entidades psíquicas— que, adelantamos, constituirán parte de un solo sujeto corpóreo.

Prestemos atención al siguiente fragmento:

La madre pasa pasea
Nutre-se nutre toma su lechecita
Se resbala la leche
La leche resbalosa
Cae en nuestros labios
La engullimos deliciosa

Oh cómo se bebe la locura con ardor
[...]

Así hablaban ellas
Cuchicheaban a mis espaldas

Cabeza 1:
Estamos cansadas de tanta Poesía
Felizmente ya cerraste el pico
Ahora te haces pis
Te haces la valiente frente al público (23, 24)

De este fragmento podemos desprender un par de observaciones. En primer lugar determinamos el inicio del poema inaugurado por un locutor que se sitúa en la posición de contar algo, marcado en principio por la forma narrativa en la que se posiciona déicticamente tanto a sí mismo como a los personajes sobre los que versará su enunciado: la madre, nosotras y las cabezas. Los tiempos del enunciado en presente refuerzan la idea que ya hemos

mencionado de estar frente a una especie de teatro²⁹, las acciones ocurren al mismo tiempo que se lee “se resbala la leche”; sin embargo más adelante habrá una fractura temporal en este presente de la enunciación donde el locutor dirá “así hablaban ellas”, en pasado, cambiando entonces la situación de enunciación y situando una nueva perspectiva a lo dicho; manifestando otro paradigma deíctico sobre el cual se construyen distintas subjetividades en instancias distintas y, consecuentemente, complejizando la dinámica comunicativa del poema. Creemos aquí de importancia recordar lo que hemos planteado al hablar de la teoría polifónica de la enunciación, puesto que desde ahora podemos vislumbrar cómo Guerrero logrará volver tangible de manera particular, tanto en el enunciado como en la enunciación, la idea de polifonía de Ducrot que, siguiendo a Puig es definida de la siguiente manera: “la concepción polifónica permite, pues, sacar a relucir como [sic] la descripción de un enunciado puede consistir en una especie de ‘puesta en escena’ teatral, de diálogo o de polémica entre diversos protagonistas, uno de los cuales es el locutor” (Puig, 134).

Volvamos ahora a los versos que hemos citado líneas antes, donde veremos que la voz es conducida por metaplasmos como aliteraciones de sonidos sibilantes /s/, laterales /l/ y rimas. Por otro lado, pero aún a partir de estos recursos metaplásmicos³⁰, encontramos que metalógicamente hay un intento por generar un discurso recitado —en comparación de los fragmentos que estudiaremos más adelante—. En este fragmento hay una evidente *intención* poética donde casi podríamos decir que la voz quiere que veamos las costuras de su

²⁹ En este caso resulta interesante percibir cómo la dinámica enunciativa del texto obedece incluso a una intergenericidad, lo cual pareciera ser constante en la poesía escrita en la contemporaneidad. No profundizamos por el momento sobre este aspecto, pero consideramos puede llevar a análisis ulteriores desde la perspectiva de la enunciación.

³⁰ En este caso podríamos aludir también a Konuk para hacer algunas equivalencias: lo que aquí llamamos metaplasmos, también tendría cabida en lo que da en llamar microrretórica, mientras que aquello que tiene que ver con lo discursivo, con los metaplasmos, estaría dentro de la macrorretórica.

enunciación, los fallos en sus rimas asonantes y consonantes colocadas arbitrariamente.

Veamos otro fragmento:

Alguien tiene que decirlo y es verdad:
 La poesía de mujeres es ridícula hasta el hartazgo
 Telenovelesca como nuestras vidas
 Dura penetrable penetrante
 [...]

 No nos queda palabra (felizmente)
 Somos tar-ta-mudas (25)

En este caso, el fragmento también es precedido por un verso que señala “cabeza 1” y de donde se entiende que el locutor da la voz a un enunciador, mismo que a nivel metaplásmico se diferencia de la primera voz al proponer enunciados con mucho menor consciencia de su propio papel dentro de la construcción del poema: aquí no aparecen ya esas rimas que en los primeros versos suenan chocantes, por el contrario los versos se sustentan en frases oracionales simples, el enunciado replica la enunciación en el sentido más puro de la proyección jakobsoniana donde el qué se dice y cómo se dice se interpelan: “somos tar-ta-mudas”. Esta voz, además, se perfila, semánticamente, en contra de la primera, en un diálogo constante de recriminación pero también de crítica a los valores establecidos por ella. Y sin embargo hay un fino hilo textual que comunica a ambas, que las identifica y no permite disociar sus subjetividades del todo: el recurso de las aliteraciones, de los constantes juegos, verso a verso, con los sonidos entre palabra y palabra. Así, si bien a nivel metaplásmico y metatáxico se puede hablar de una cierta homogeneidad, metalógicamente estamos ante una división tajante entre ambas subjetividades. Cabe hacer notar que cuando hablábamos de la enunciación en el poema “¿Quién de todos en mí?” no hablamos nunca de subjetividades sino de sujetos enunciados y es precisamente ésta una de las cuestiones que queremos

resaltar: mientras que en el poema de Lihn, como hemos dicho, la multiplicidad ocurre a nivel del enunciado, aquí comenzamos a percatarnos de que la multiplicidad será también un fenómeno de la enunciación, en este caso no es suficiente para el locutor el enunciar a otros sino que les cederá la voz, permitiendo así la construcción de otras voces particulares.

Siguiendo con Guerrero, veremos en otro fragmento cómo hay aún otra voz dentro del poema. Aquella introducida como “cabeza 2” por el locutor, la cual difiere de las dos primeras e incrementa la complejidad comunicativa del poema:

Escribes como una perra
 Eres una malparida —eso me han dicho
 Invocas a dioses malos malignos dioses
 Que se presentan cada noche bajo tu cama

Me supuran las heridas
 ¡Cómo me supuran las desgraciadas! (26)

Esta voz, dentro de una comparación metalógica con las otras dos antes expuestas, es la menos recatada. Del mismo modo que en el segundo caso, la enunciación no mantiene un interés específico en construir un discurso poético sino uno de queja —que se sustenta en una denuncia social y política aunada a la desesperación por la enfermedad—. Esta voz parece seguir un patrón de degradación que podríamos esquematizar de la siguiente manera:

Voz 1	- Reclamo	+ Consciencia poética	+ Recatada
Voz 2	+ Reclamo	- Consciencia poética	- Recatada
Voz 3	++ Reclamo	-- Consciencia poética	-- Recatada

Cuadro 2. *Degradación de las voces en Victoria Guerrero*

Por otro lado, hay elementos como en los versos enunciados por cabeza 1: “Hemos repudiado la Tradición / Sin embargo todo el tiempo hablas de ella” (25) que constituyen una metalógica vinculada con discursos de tipo poético, pero también sociales: al hablar de “Tradición” (entenderemos en el poema que habla de tradición poética), la voz está necesariamente interpelando a un discurso extratextual de donde se entiende el reclamo y que se aúna al reclamo donde se enuncia:

Los Poetas son melindrosos ante la poesía de mujeres
 Sobre todo la que habla de penes y vaginas
 Su poesía
 Cuando habla de vaginas y penes
 Es *sublime* (24)

Aquí el discurso del feminismo se conjunta para hacer una crítica de distintas índoles: por un lado la de cómo se escribe poesía desde una tradición y por otro de cómo ésta rechaza la poesía de mujeres. Por otro lado, esta misma voz acudirá al discurso psiconalítico en los versos “Eres la gran plagiaria / Siempre tendrás un bufón a tus espaldas / O un Padre no asesinado realmente” (26): el conjunto de estos discursos trazará el contorno de una subjetividad (una entidad psíquica, en términos de Dorra) —femenina, intelectual, con conocimientos muy específicos de ciertos campos del saber, que es crítica y polemista— particular. Del mismo modo el enunciador cabeza 2, a nivel metalógico se vinculará con un discurso contestatario político que interpelará de manera violenta al primer enunciador, quien buscará tranquilizar los ímpetus de las otras voces. Es decir, toda la construcción retórica del poema apuntala la constitución de *speaking agents* que construyen varias subjetividades dentro de las cuales podemos aislar cuatro:

1. El locutor que introduce el poema y que se constituye como una subjetividad, como esbozamos anteriormente, con intención poética. Éste acepta su enfermedad y reconoce la existencia de las otras voces —a las que denomina “hermanas”—, pero lo hace desde un estadio de reflexión.

2. El “enunciador-cabeza 1”, que se constituye como una voz femenina, intelectual, crítica, feminista que se queja de la enfermedad, pero sobre todo de su condición de mujer escritora dentro de una tradición que le es ajena al discurso que pretende explotar.

3. El “enunciador-cabeza 2” donde se hace presente con mayor fuerza la desesperación ante la enfermedad, éste ya no cuida su lenguaje —salvo en contados versos— y su discurso se dispara hacia la crítica al universo “malos malignos dioses”, que también reflexiona sobre la poesía y enfermedad pero con el recurso de aliteración de la vibrante alveolar múltiple /r/ a diferencia de las anteriores que sustentan su discurso en sonidos suaves.

4. Finalmente aparece una mezcla de voces introducidas como “cabeza 1&2”, donde el discurso se neutraliza por las características del coro. Los versos se presentan a manera de oraciones independientes con sintaxis canónica, retomando los puntos de discusión primordiales de reclamo entre las cabezas, a modo de resumen como ocurría en el teatro griego:

No basta
 No has hecho nada aún
 Nada de lo que escribas será suficiente
 Vas a penar toda una vida
 La escritura es imposible para nosotras
 Eso lo sabías desde que naciste
 Pero has dejado que nos corten al rape

Has cantado “patria o muerte” (27, 28)

Con esto, el proceso de metalepsis se ve reflejado en la constitución no solo de una voz que parte del discurso poético sino, por lo menos, de otras cuatro que se articulan en una discursividad en el poema. De esta manera aparece el desprendimiento sinecdóquico del que hablamos al inicio de este apartado, un sujeto de la enunciación enfermo que se presenta a través de un locutor y que a partir de distintos enunciadores anuncia facetas de su condición; sin poder tolerar de manera compacta e individual la enfermedad, apela a la multiplicación para poder dialogar con el trauma, con lo que le sucede; un yo que se vuelve varios al ver su propia condición vital afectada para poder sobrevivir a sí mismo.

Esta aparente duplicación del sujeto de la enunciación, esta manera de descomponer al sujeto en diversos sujetos, es reiterativa en otros casos. En *Operación al cuerpo enfermo*³¹ (2012) de Sergio Loo, autor de Ciudad de México, encontraremos un procedimiento similar al de Guerrero. *Operación al cuerpo enfermo* está compuesto por secciones en prosa que dan cuenta de la enfermedad de un locutor, el cual va entrelazando en su enunciado una enunciación del aquí y ahora con recuerdos del sujeto antes de la enfermedad e inserciones de un discurso científico que parece intentar explicar la situación del enfermo. Los fragmentos que tomamos para mostrar en este análisis son consecutivos y aquellos que consideramos una muestra significativa del fenómeno enunciativo del libro. En primera instancia veremos que el programa enunciativo está compuesto por un locutor posicionado deícticamente en tiempo presente y en un lugar específico: el hospital, desde donde orquestrará enunciados que, a momentos, apuntan hacia un pasado donde la enfermedad no existía para el sujeto del enunciado y en otros momentos apuntan hacia un tiempo inexistente,

³¹ Los fragmentos seleccionados para el análisis pueden leerse íntegramente en el *anexo 3*.

que es el tiempo del deseo. Podemos ver el siguiente fragmento, titulado “Píloro”³², donde, por el modo en que el locutor hace una declaración de su situación, nos permite ubicarlo espacio-temporalmente:

Ésta es la historia de *mi* enfermedad. Apropiación del enemigo. Acogimiento. Ésta es mi historia estando enfermo: *soy* un enfermo. El doctor de blanco salvaje, alto, de mirada generosa, localiza y marca el tumor. *Mi* tumor, tan mío como mi cabeza o mis pulmones, que quizá más lentamente, pero también me quieren matar (22).

En un primer momento el locutor anuncia su enunciación: hace explícita su intención de contar una historia, la historia de su enfermedad; sin embargo poco después reformula su enunciado y dice “Ésta es mi historia estando enfermo”, este cambio nos permite localizar deícticamente y con mayor precisión al sujeto del enunciado; en la primera formulación, no estamos seguros de su posición respecto a su propia enfermedad, sabemos que contará la historia de un padecimiento pero no sabemos si éste corresponde al tiempo pasado o presente, en cambio, cuando reformula, sabemos que la historia que se contará será la del sujeto de la enunciación mientras está enfermo y más aún, poco después aclara: “*soy* un enfermo”. De esta manera hay una ilusión de unidad, de aceptación de un aquí y ahora que conviven con la enfermedad que cambia su condición: el sujeto de la enunciación no será un sujeto cualquiera sino uno enfermo. Sin embargo hay también un desprendimiento, una intención de dividir a este sujeto dentro del enunciado y podemos, al igual que en el caso de Lihn, percibirlo por medio de los pronombres personales que se repiten hacia el final del fragmento “*Mi* tumor, tan mío como mi cabeza o mis pulmones, que quizá más lentamente, pero también me quieren matar”: el uso de los pronombres, al igual que en el caso del poema de Lihn, funciona para

³² Resulta interesante que todos los títulos de cada fragmento son partes específicas del cuerpo. Hemos decidido no profundizar en este trabajo sobre ello pero se contempla para un análisis ulterior.

generar una idea de separación del sujeto del enunciado y las partes de su cuerpo que lo configuraría como un sujeto empírico completo; el modo en que se enuncia la diferencia entre “yo” y el pronombre posesivo, parece entonces cumplir la función de quebrar, seccionarlo en partes que si bien lo componen, no se adhieren para conformar una unidad, sino que se mueven por caminos distintos y que atacan al sujeto de la enunciación, como él mismo reconoce en las primeras líneas: son sus enemigos³³. En otras palabras, parece haber una división entre quien habla, el dueño de la voz del poema, en este caso el locutor, y esos otros sujetos enunciados que, metalógicamente se construyen a partir del oxímoron.

En el fragmento siguiente, titulado “El sacro (Cinco vértebras soldadas)”, habrá un cambio en cuanto al tiempo enunciado: “Cecilia y yo. Los cuerpos que fuimos [...]. Cecilia y yo besándonos desde adentro de dos cuerpos con los ojos cerrados como si la imagen misma perpetuara lo que estábamos pensando y sintiendo” (22): aquí el locutor da vida al pasado, el sujeto de la enunciación y el sujeto enunciado ya no se corresponden: se cuenta ahora la historia del pasado, un tiempo previo donde el sujeto de la enunciación era otro, un sujeto sano. Ocurre un desplazamiento entonces, no de la instancia de enunciación —sigue siendo el mismo locutor—, sino del espacio enunciado: con este movimiento se crea el contraste entre el espacio del pasado, público, eufórico y con la compañía de Cecilia en contraposición al espacio presente, privado, disfórico. El locutor sigue el patrón donde se repite la idea de separación entre el que enuncia “yo” y su cuerpo, este desprendimiento donde las partes que normalmente compondrían a un hombre no son reconocidas por el locutor y opta por hablar de su cuerpo como si fuera otro; no obstante, si el locutor ha afirmado “soy un enfermo”, está claro que las partes enfermas de su cuerpo son él, no puede ser de otra manera, este modo de

³³ Este punto será profundizado en el apartado final.

enunciar por partes al sujeto da como resultado, de nuevo, desprendimientos sinecdóquicos, pero solo a nivel enunciado, como hemos visto con Lihn.

En el fragmento siguiente, titulado “Nervios espinales” aparece un enunciador que, desde el discurso científico, da una explicación a la situación del sujeto enunciado: “El sarcoma de Ewin es más frecuente en hombres, presentándose usualmente en la infancia o juventud, con un pico entre los diez y veinte años...”(22); hay un cambio radical en la forma de enunciación: en los primeros dos fragmentos citados aparece una voz que habla en presente: la voz en “Píloro” habla de sí misma y de su cuerpo y condiciones en el tiempo presente, la segunda, sin embargo, aunque parte de un tiempo de enunciación en el presente, en realidad enuncia un tiempo pasado. Ambas remiten al mismo sujeto en distintas etapas de su vida y, más particularmente, a un antes de la enfermedad y un durante la enfermedad. En el fragmento de “Nervios espinales”, contrastantemente, se habla desde la atemporalidad del discurso científico: si bien los verbos conjugados están en presente, dicho presente en realidad tiene el efecto de neutralidad, intenta apelar a lo más objetivo posible, a un grado cero de la lengua donde lo enunciado no tiene un tiempo particular ni definido; quien habla aquí, quien enuncia no es ya el mismo, pareciera, más bien, que el locutor del discurso ha dado voz a un enunciador que *no padece* la enfermedad, sino que la describe desde una instancia de enunciación lejana al sujeto pero que se corresponde al tipo de enunciación que se escucharía en el contexto del espacio-hospital. En este caso podemos pensar que el enunciado no es dicho por el locutor, sino por un enunciador que se inserta a manera de cita con una enunciación de libro de texto; a diferencia de los otros fragmentos que enuncian palabras como “tumor”, “pulmones” o “labios”, aquí se habla a partir de nombres técnicos “Sarcoma de Ewing”, por ejemplo. La experiencia de la enunciación, por otro lado, no recae

ya sobre el cuerpo del sujeto del enunciado de los anteriores, ahora recae sobre uno impersonal, un sujeto enunciado general, no particularizado por ningún otra seña que la de su enfermedad, cuando se le nombra se hace por medio de un “los pacientes”, en plural, alejando aún más, si es posible, al discurso del “yo”. Aquí han dejado de existir los pronombres de los que hablamos en líneas anteriores, y sin embargo, la contigüidad de este fragmento a los otros dos, no deja de recordarnos a aquél sujeto enunciado del que sí hemos tenido detalles: en la lectura *sabemos* que ese paciente no es cualquier posible paciente, como pretende el enunciador científico hacernos creer, sino que es *el* paciente que conocemos, aquél que besa a Cecilia permanentemente en una fotografía, aquel que no puede contar su historia, aquel que cree que su cuerpo quiere matarlo, y esto podemos saberlo por varias razones: en primer lugar, como hemos dicho, por la contigüidad, por el ordenamiento que el locutor ha dado a los enunciados que él hace y que, más tarde, cede a otro que explicará desde su propio lugar que habla desde fuera del cuerpo de él, y en segundo lugar, porque no podemos dejar de pensar que estamos trabajando con textos configurados para ser leídos como poesía, como enunciados con fines estéticos, —como hemos establecido con el Grupo μ — por lo que no podemos, de ningún modo, dejar de leer las distintas secciones como el conjunto que son, un conjunto de enunciados dispuestos de manera que susciten una sensación, un *ethos*.

En palabras de Konuk, la firma textual configurada macrorretóricamente permea y gobierna las locuciones del locutor incluso en los niveles microrretóricos, de modo tal que genera nuevas expectativas y códigos de recepción en el auditor que son distintas a las comunes: así leer el enunciado científico dentro de *Operación al cuerpo enfermo* no es, de ninguna manera, lo mismo que leerlo dentro de un manual médico. De esta manera, el

discurso pasional³⁴ de los primeros dos fragmentos, por inercia, logra traspasar las barreras entre las divisiones impuestas por la propia estructura del poemario e insertarse dentro de un texto que sería, en realidad, frío, no literario, lejano, razonado, explicativo, descriptivo pero de una manera no mimética sino buscando objetividad, y logra convertirlo en una extraña prolongación de aquella pasión: si bien ya no es la misma voz quien habla —la del sujeto de la enunciación que en inicio se correspondía con la del sujeto enunciado y que se instaura en la figura del locutor—, sabemos que sí padece el discurso frío y extraño del enunciador científico, y es a partir de esa frialdad, de la repetición de la enfermedad en todas sus formas, de esa duplicación del discurso del padecimiento, que termina por convertirse en un elemento más que genera la tensión pasional que concluye en la cúspide del dolor del sujeto del enunciado —el que retóricamente es uno, a pesar de que en la enunciación se generalice—: “los pacientes frecuentemente experimentan dolor óseo intenso”.

Siguiendo la idea de enunciar a la enfermedad del sujeto enunciado desde todas las perspectivas posibles, aparece nuestro último fragmento “Pulmón derecho”, donde el enunciador se sitúa en un tiempo inexistente, o mejor aún, un tiempo del deseo, formulado en presente pero donde la acción que ocurre es del ámbito metasemémico, como podemos ver en el siguiente fragmento: “Quiero a Pedro. Lo quiero y mi quererle me lleva a comerle y a vomitarle [...]. A comerle de nuevo y volver el estómago. A tragarle completo, apropiármelo y expulsarle de mí hasta quedar hueco, débil, destruido” (22-24). Aquí el tiempo de la enunciación es presente “[yo] quiero”, sin embargo el tiempo no se corresponde

³⁴ También llamada dimensión afectiva o tímica, es entendida por María Isabel Filinich en *Descripción* como la dimensión del discurso donde la experiencia y los acontecimientos son vistos en relación a cuánto afectan a un sujeto. Las dimensiones no son sino maneras de enfocar el sentido, de enfocar la experiencia. En poesía suelen dominar las dimensiones pasional y cognitiva.

con el tiempo de lo enunciado: hay una ruptura, aquello que se dice no ha ocurrido y consiste más bien en un deseo que se reitera desde distintas maneras de enunciar en un despliegue donde prima la idea de lo pasional; el sujeto aquí no enuncia la enfermedad y, visto aislado, el fragmento no permitiría que lo interpretásemos como la locución de un enfermo de cáncer, no obstante hay una compulsión centrada en el cuerpo, en la recurrencia a lo carnal, de lo físico, que nos permite seguir en la línea isotópica que rige todo el libro de *Operación al cuerpo enfermo*: el cuerpo. Y en este caso es un cuerpo que busca deslindarse de sí mismo para hacer metamorfosis con el cuerpo del otro, un cuerpo que, hasta donde podemos comprender en nuestro papel como auditores, tiene lo que al cuerpo del sujeto de la enunciación, del locutor, le falta: la salud, como se puede apreciar en las líneas que dicen “buscar el vértigo donde confundido me funda con él, expulsarle hasta que de mí no quede nada y no puedan diferenciarme de lo que de él reste. Acabarme desde dentro [...] comerle hasta destruirme y ser él”. Aquí entonces se desprende la última parte del sujeto, la del deseo irracional que pretende salvarse siendo otro, desprenderse por completo de sí mismo como entidad corpórea para ser ese otro que se presenta frente a él y a quien presenta como el objeto a quien quiere.

De manera contrastante, en el poema “Slogan³⁵”, parte del poemario *Poesida* de Abigael Bohórquez, se vuelve patente el procedimiento inverso al que hemos explicado en los casos anteriores. Si hasta ahora ha resultado recurrente encontrar que el locutor se manifieste a través de desprendimientos sinecdóquicos —a veces enunciados, a veces representados a nivel de la enunciación— que van dando cuenta de las partes que conformarán al todo, en Bohórquez encontraremos que el poema se sostiene en una

³⁵ El poema completo puede consultarse en el *anexo 4*.

sinécdoque generalizante donde, a partir de la colectividad, el locutor se irá aproximando a enunciarse como un sujeto particular, en este caso, enfermo de SIDA. El poema inicia con una estructura de enunciación más próxima a aquella prototípica en la narrativa con los versos “Y, fue que, un día, el *BUEN* vecino / estrenó la película, como un trigal en llamas” (553) donde podemos apreciar con el desvío metatáxico manifestado en la proximidad de las comas explicativas que dan lugar a un ritmo ralentizado y entrecortado; es importante reconocer el valor narrativo de este inicio puesto que será esta construcción la que situará al locutor en la posición de enunciar lo que en un primer momento se presenta como una historia con una distancia significativa a la instancia de enunciación. Los siguientes versos, sin embargo, irán acortando relativamente esta distancia: “*AIDS IS COMING / AIDS IS HERE /* y uno ya no volvió a poder ser / la familia de hierba de Walt Whitman” (553); aquí podemos observar, en primer lugar, el uso a nivel del enunciado de metaplasmos que se manifiestan a través de mayúsculas e itálicas en las frases en lengua anglófona pero también en el adjetivo “buen” de los primeros versos y que ayudan a generar una sensación de extrañamiento en el mensaje comunicativo que deviene el poema en tanto discurso. Para nuestra aproximación, más que un elemento retórico-estilístico, lo que estos metaplasmos delatan es un indicio, solamente a nivel gráfico, valga esclarecer, de que aquello enunciado en una tipografía diferente no pertenece precisamente a la enunciación del locutor sino quizá a algún enunciadador ajeno, desconocido, al que cita el locutor³⁶. Esta inserción de una voz ajena,

³⁶ Hacemos referencia aquí del fenómeno de la enunciación citada al que nos aproxima Filinich en *Enunciación* cuando, haciendo referencia a la definición de Courtés dice que “por enunciación citada entendemos aquí el simulacro de la enunciación, que se presenta en el discurso siempre que, por ejemplo, se presenta un diálogo: las marcas de la enunciación (ego, hic et nunc) son llamadas a desaparecer si se sustituye la forma dialogal por el discurso indirecto correspondiente” (60). Ahora bien, Filinich al referir a este fenómeno está haciendo alusión a su existencia dentro de la enunciación en el género narrativo, sin embargo consideramos que podemos también aplicarlo en la poesía si adaptamos ciertos valores, por ejemplo, las comillas elididas cuando se hace referencia a versos de otros autores serían el equivalente del discurso indirecto de la narración.

indeterminada, pero gráficamente distinguible de aquella del locutor, nos lleva a constatar un ejercicio polifónico a nivel de la enunciación: el poema no será entonces producto únicamente de la voz de un locutor deícticamente estable, sino que irá siguiendo un programa de enunciaciones citadas para completar el enunciado poético.

Por otra parte, avanzando sobre el nivel del enunciado del poema de Bohórquez, encontramos los siguientes versos: “y uno ya no volvió a poder ser / la familia de hierba de Walt Whitman”: lo que complejiza el nivel de la enunciación en este dístico es el uso del sustantivo en calidad de pronombre “uno”, donde su función retórica se ejerce sobre el alejamiento del sujeto de la enunciación de sí mismo, es decir, se ocupa dicho pronombre para esbozar la calidad de sujeto enunciador pero al mismo tiempo desprenderse de la responsabilidad de lo enunciado, el sujeto del enunciado será, solo en parte, correspondiente al sujeto que enuncia. En esta configuración podemos ver textualmente el programa sinecdóquico generalizante que mencionábamos con antelación: un yo que progresa, no sobre el ejercicio de enunciarse a sí mismo como parte de un todo —tal y como son los casos de algunos poetas a los que nos hemos aproximado anteriormente—, sino de buscar confundir su propia subjetividad entre el anonimato de la enunciación. Esta configuración, de modo paralelo, pluraliza el enunciado del emisor Bohórquez en tanto discurso comunicativo: al momento del ejercicio de la lectura, el auditor forma parte también de ese “uno”, viéndose así imbuido por la sinécdoque generalizante propuesta por el locutor.

Pero la estructuración de esta subjetividad no se detiene en el anonimato y la colectividad, más adelante en el enunciado encontramos la reiteración de ese “uno”: “uno / entonces, / enamorado todavía de las cosas oscuras / tornó a mirar a su izquierda, a su derecha, / detrás, al frente” (553), donde ese sujeto del enunciado, generalizado mediante el

metasemema, tiende a apropiarse de espacios y tiempos específicos: es un alguien que en un pasado torna a mirar a un lugar concreto, su izquierda, luego su derecha, atrás y al frente. Esto, además de sumar un contenido sémico en el enunciado, tiende a proponer una singularización de la subjetividad conforme avanza el programa enunciativo del poema. Esta singularización, que podríamos determinar como un recorrido hacia el pronombre “yo”, se consolida hacia la parte final del poema: “y devino el horror impenitente / de que éramos muriendo o vamos a morir / o estamos muertos”. En estos versos el locutor, subsumido por la figura del pronombre, se materializa no sólo deícticamente, sino bajo la colectividad: así, el locutor anónimo pasará a un “uno” que se volverá un “nosotros”. Este movimiento, desde una perspectiva crítica, implica la reticencia para abordar de lleno y autónomamente el problema de la enfermedad enunciada, el SIDA; bajo la protección, ya sea del impersonal o del colectivo, el sujeto de la enunciación rehúye de enunciar su propio papel dentro de los hechos enunciados, el padecimiento propio se intenta mantener indefinido tanto enunciativamente como a nivel del enunciado.

Más adelante, el locutor pasa del “estamos” a “y ai’ nos vamos carnal / haciéndonos poquitos / esfúmate, pass bye / no chingues, puta muerte” (553), donde el enunciado sostiene aún la preminencia de un “nosotros”, pero con el contraste de que aquí se encuentra delimitado lexemáticamente de manera mucho más precisa: la voz que aquí se hace manifiesta es la de un sujeto hispanohablante, probablemente del norte de México, que retoma también las inserciones anglófonas pero además la informalidad en su enunciación, dando como resultado una particularización propuesta como reverso de la generalización metasemémica que inauguraba el enunciado del poema. Siguiendo un movimiento que se vuelve primeramente deductivo y después inductivo, podemos ir rastreando la compleja

configuración de la subjetividad en el poema de Bohórquez. Para muestra podemos proseguir con los siguientes versos:

Porque hubo días hasta la desvergüenza,
 donde fuimos *tan lúbricos*
tan móviles
tan fértiles
tan plácidos
tan sórdidos (554)³⁷

Todos los elementos del enunciado aparecen en el original tal como los mostramos y pertenecen a otra instancia de emisión: el poema “Canción de la vida profunda” del poeta Porfirio Barba Jacob³⁸, autor decimonónico de Colombia; los versos retomados para

³⁷ Se muestra con formato de cita larga para hacer visible la disposición gráfica del original.

³⁸ “Hay días en que somos tan móviles, tan móviles,
 como las leves briznas al viento y al azar.
 Tal vez bajo otro cielo la Gloria nos sonrío.
 La vida es clara, undívaga, y abierta como un mar.
 Y hay días en que somos tan fértiles, tan fértiles,
 como en abril el campo, que tiembla de pasión:
 bajo el influjo pródigo de espirituales lluvias,
 el alma está brotando florestas de ilusión.
 Y hay días en que somos tan sórdidos, tan sórdidos,
 como la entraña oscura de oscuro pedernal:
 la noche nos sorprende, con sus profusas lámparas,
 en rútiles monedas tasando el Bien y el Mal.
 Y hay días en que somos tan plácidos, tan plácidos...
 (¡niñez en el crepúsculo! ¡Lagunas de zafir!)
 que un verso, un trino, un monte, un pájaro que cruza,
 y hasta las propias penas nos hacen sonreír.
 Y hay días en que somos tan lúbricos, tan lúbricos,
 que nos depara en vano su carne la mujer:
 tras de ceñir un talle y acariciar un seno,
 la redondez de un fruto nos vuelve a estremecer.
 Y hay días en que somos tan lúgubres, tan lúgubres,
 como en las noches lúgubres el llanto del pinar.
 El alma gime entonces bajo el dolor del mundo,
 y acaso ni Dios mismo nos puede consolar.
 Mas hay también ¡Oh Tierra! un día... un día... un día...
 en que levamos anclas para jamás volver...

“Slogan” constituyen las últimas dos palabras (siempre un adverbio y un adjetivo) de cada estrofa del poema de Barba Jacob, el metagrafo del espacio en blanco en el poema de Bohórquez es importante puesto que da indicio de aquella parte que falta y que se encuentra en el intertexto al que se alude. Por otro lado, la única estrofa que el locutor no recupera es la última y en la que habla de la muerte: “un día... / en que levantamos anclas para jamás volver” (554): esto adquiere un sentido metalógico, ya que los siguientes versos que sigan a esta nueva enunciación citada tendrán un discurso que discurrirá también sobre la idea de la muerte. Esto implica también una complejidad desde la polifonía pues, como hemos dicho, aquí se recurre al uso de otro emisor para poder establecer la comunicación que el locutor desea sostener intratextualmente: en suma, se vale de palabras ajenas para construir la dimensión pasional del discurso —aquí es retóricamente evidente por el metataxo de adjunción repetitiva—. Esto también nos ayuda a sostener nuestra perspectiva en torno a la elisión del yo sobre su responsabilidad entorno a lo enunciado: sin poder hacer recaer la responsabilidad del sujeto enfermo sobre su propia condición, el sujeto de la enunciación persigue que otro, ajeno, extratextual, lo caracterice.

El final de este recorrido hacia el “yo” aparece en los siguientes versos: “pero hubo días en los que fuimos / los únicos culpables / de esta vieja batalla / recientemente concluida, / en la que no diré que te he perdido / para siempre, / sino que yo te amaba / y he muerto” (554), donde, en un primer momento, tanto en el nivel del enunciado como en el de la enunciación, se asume responsabilidad de la enfermedad por medio de la culpa, y se hace nuevamente a través de la colectividad; sin embargo, en los versos finales, por primera vez

Un día en que discurren vientos ineluctables
¡un día en que ya nadie nos puede retener!”.

se materializa el pronombre “yo” a nivel del enunciado y lo hace consecutivamente: primero aparece implícito por medio del verbo en primera persona “diré” y se reitera por medio del pronombre “te” que implícitamente tiene la estructura “[yo] te diré, y finalmente, por primera y única vez en el poema, el locutor se hace presente por completo como sujeto del enunciado cuando dice “yo te amaba”, con una evidente intención de hacerse aparecer, sin embargo justo ahora que este pronombre “yo” se hace tangible, lo hace con una representación metalógica, mediante un oxímoron, en donde el “yo” enunciado —y en el nivel lógico también el locutor— ha muerto ya. Es también interesante que el mismo proceso que hemos descrito por el que pasa el “yo”, es por el que pasa el “tú”, que no se hace presente sino hasta el verso en que dice: “no diré que te he perdido” y donde por primera vez también se dibuja la idea de un alocutario particular y singular para el que fue dirigida la enunciación.

Así, el poema de Bohórquez está constituido por un locutor que da paso a varias voces: una voz colectiva que se repite en el “nosotros”, una voz impersonal que, por medio del alejamiento producido por el uso particular de la forma léxica “uno” crea un puente entre la primera persona plural y la primera persona, es alguien en medio y, a su vez, que parece no ubicarse en ninguna instancia determinada por el uso normativo de la lengua; estará también la voz anglófona que repite el slogan “*AIDS IS COMING / AIDS IS HERE*” y que además hace alusión a otros elementos de la cultura popular norteamericana como el rock, aparece a su vez las voces de versos de Whitman y de Barba Jacob, dialogando con el poema e insertadas de modo que funcionan como una cita, metasemémicamente sumando semas pero también perdiendo parte de sus significados originales para adquirir el significado del enunciado que construye el locutor de “Slogan”, y finalmente la voz en singular, ese “yo” del locutor que aparece solo en los últimos versos y que desata la dimensión pasional, el *ethos*

del poema que habla no ya de una colectividad sino de un “yo” particular que ha sido parte de todos aquellos ámbitos y que solo adquiere la voz cuando ha muerto.

Filinich, en *Descripción* dice que “la dimensión pasional reúne aquellos elementos discursivos que dan cuenta de otra esfera de la experiencia del sujeto, la experiencia sensible, la cual se articula alrededor del propio cuerpo, centro de las percepciones que le llegan del exterior y de los afectos, sentimientos y emociones que se desencadenan en su interior” (38), y en efecto hemos visto cómo, a lo largo de los distintos fragmentos revisados de *Operación al cuerpo enfermo*, pero también de “11/02” y “Quién de todos en mí” los enunciados se han centrado en intentar explicar, hacer un recuento de la experiencia del sujeto del enunciado enfermo partiendo del cuerpo —que es lo que, en primera instancia, aparece como enfermo— y hemos visto cómo, en todos los casos, el locutor que guía la enunciación opta por mostrar distintas partes del sujeto de la enunciación enfermo por separado, en la mayoría de los casos como si fuesen partes otras, partes que no se terminan de corresponder pero que sin duda habitan también al sujeto del enunciado que se corresponde con el que es enunciado y a su vez, se instaura en la instancia del locutor. Hasta este punto, el discurso que hemos visto ha sido predominantemente pasional, a pesar de las intenciones cognoscitivas que muestran algunos locutores —el de Loo que intenta recuperar el discurso científico, el de Guerrero intentando explicar su situación desde las distintas voces que habitan al sujeto de su discurso—, así la experiencia del sujeto enfermo en la poesía, al menos de las dos enfermedades que hemos estudiado, cáncer y SIDA, parecen articularse mediante un procedimiento polifónico, teniendo siempre como centro de referencia y locutor del poema al sujeto que experimenta la enfermedad.

Veremos, sin embargo, un caso que contrasta con los anteriores y que está constituido por el del libro *Chernóbil*³⁹ de Óscar Santos. Éste consta de cuarenta y tres páginas de las cuáles solo diecisiete tienen texto, un poema en cada una de ellas; el libro está escrito en prosa y cada uno de los poemas, a pesar de su corta extensión —en ocasiones se tratará de cinco líneas— se encuentra en una página individual, de manera que la disposición gráfica es ampliamente significativa para la configuración del poemario ya que, como veremos más adelante, metagráficamente⁴⁰ cada uno de los poemas adquiere un significado particular vinculado con la idea de la fotografía. *Chernóbil* está basado en una situación de comunicación relacionada con un reportaje fotográfico hecho por Robert Knoth y Antoinette de Jong en 2006 que lleva por título *Nuclear nightmares: twenty years since Chernobyl*, así como en una imagen incluida en *Chernobyl Legacy* de Paul Fusco (2001), ambas referencias aparecen de manera paratextual, en forma de epígrafe, en las primeras páginas del libro, lo cual define una situación de enunciación particular relativa a otro texto —si bien, no verbal— preexistente. Siguiendo dicha situación particular de enunciación, la estructura del libro se aproxima a la de un álbum fotográfico sobre el desastre de Chernóbil: en primer lugar aparece un locutor cuya voz se caracteriza, a través de su forma expresiva a nivel del enunciado, como un científico, quien para inaugurar su acto de enunciación se posiciona temporalmente con la fecha siguiente: “26 de abril de 1986, 1:23:00” (11), es decir dentro de la situación de enunciación propuesta por los paratextos antes mencionados, cinco segundos previos a la

³⁹ Algunos fragmentos de referencia se encuentran en el *anexo 5*. Debido a la extensión de los poemas, para el análisis se utilizó el libro entero de *Chernóbil*, no obstante anexarlo completo resulta excesivo por la cantidad de fotografías y espacios en blanco que comprende la obra en su totalidad.

⁴⁰ Este término particular es utilizado por el Grupo m para aquellos desvíos dentro del nivel plástico que competen imágenes particulares, como el caso de los caligramas, pero también aquellos donde se inserten elementos no necesariamente propios del tipo de discurso que está siendo expresado. En el caso de Santos serán las fotografías, la disposición no convencional de los poemas en la hoja, el aire entre palabras y la división gráfica e incluso tangible del libro.

hora oficial registrada del inicio de los experimentos que llevaron al desastre nuclear en Chernóbil:

26 de abril de 1986, 1:23:00

La nuestra es una máquina perfecta. Una estrella contenida por grafito. Nuestro genio ha logrado encerrar entre estas barras de carbón los misterios del cosmos y nos toca develarlos. Dentro de unos instantes sabremos en dónde están las huellas de Dios. O sabremos si sólo hay lugar para los más tristes demonios. Ya hierve el agua. Ya el vapor se acumula y mueve las turbinas. Qué dulce el sonido del átomo al romperse (11).

La intención comunicativa de este locutor, debido al formato y precisión del enunciado —fecha, hora, segundos— es la de dar inicio a una especie de diario o bitácora donde registrará el experimento de la planta nuclear, el cual, sin embargo, resultó en una explosión que como consecuencia tuvo el más grande accidente nuclear en la historia de la humanidad, de acuerdo al paratexto histórico. Dentro de la esfera textual, lo enunciado deja abierta la puerta a las distintas posibilidades que el locutor, el científico, plantea; no obstante leído desde la perspectiva del auditor, circunscrito a un conocimiento histórico posterior a los sucesos ocurridos el 26 de abril de 1986, el enunciado opera desde lo metalógico: mientras que el locutor desconoce lo que ocurrirá minutos después de su enunciación, el auditor⁴¹ posiblemente lo sepa. Así el texto es actualizado al ser leído y la última oración “Qué dulce el sonido del átomo al romperse” adquiere un significado de una complejidad distinta: es el anuncio de la catástrofe y probablemente las últimas palabras enunciadas por el locutor, si bien éste no sabe ni puede saberlo. La función de este primer poema es primordialmente el encuadre⁴² histórico que servirá para dar lugar a una situación de enunciación particular a

⁴¹ Estamos hablando de un auditor particular que sería el que con mayor probabilidad se acercaría a una lectura de este tipo, no obstante es posible que no se cumpla lo descrito si el auditor desconoce la existencia del accidente en la Unión Soviética.

⁴² Con respecto a este término Gustavo Osorio (2019) profundiza en *Estrategias de enunciación en la poesía hispanoamericana (siglos XIX y XX)*, donde el concepto de encuadre es tomado de Víctor Shklovski, quien lo

toda la obra y proponer un sentido de la misma vinculado a un momento específico en el devenir de la humanidad; el locutor-científico se encargará de situar la dinámica de los enunciados de todo *Chernóbil* en un espacio de enunciación que ayudará a dar cohesión a la lógica comunicativa de los poemas subsiguientes, así mismo será gracias a este breve fragmento que se establecerá la concordancia temática que mantiene unido al libro como una unidad de sentido y que parte siempre del experimento fallido de Chernóbil. Siguiendo esta lógica, el primer acto comunicativo del locutor para el auditor es también el último de su vida, por lo cual deberá otro locutor tomar las riendas para conducir la propuesta de comunicación del poemario. A partir de dicho momento, se inaugura una distinta situación de comunicación, no se tratará ya de una bitácora científica sobre las posibilidades, sino de un álbum fotográfico sobre los hechos y, específicamente, sobre las enfermedades. La respuesta a las posibilidades propuestas por el enunciado del locutor-científico entonces será: “sólo hay lugar para los más tristes demonios” y quien dará cuenta de ello será el nuevo locutor-fotógrafo a partir de su enunciación.

El locutor-fotógrafo recuperará la enunciación del científico que, súbitamente es interrumpida, y esta nueva enunciación es presentada declarativamente con un título en la parte superior de la página 13: “[La mirada del fotógrafo]”, donde se encuentra el segundo poema del libro. El locutor-fotógrafo, desde la primera persona singular, da cuenta en sus enunciados de las impresiones verbalizadas al momento de tomar las fotografías. Dicho poema funge como un texto de sala en donde explica la secuencia de imágenes que se verán

utiliza para estudiar los géneros literarios: el encuadre funciona, en la época de transición de relatos cortos a novela, para unir varias narraciones cortas a manera de cuadro o presentación; *El Decamerón* o *Las mil y una noches* son un ejemplo claro de ello. Osorio lo retoma para explicar estrategias de enunciación en la poesía en la transición del siglo XIX al XX, y es su perspectiva la que utilizamos en este estudio. Para él, el encuadre en poesía consistirá en un plano dividido a nivel de la enunciación que distingue entre una situación de enunciación textual y otra de mayor profundidad.

en una exposición: “quiero mentir sobre el dolor. Hacerte creer que nada es cierto. Pero tomo la cámara y todo lo que queda en la retina es una imagen que no se desvanece. (...) Ahora conozco la medida del mundo. Quiero mentir, pero no puedo” (13). Este poema, a su vez, tiene la función de inaugurar un nuevo encuadre que complementa semánticamente al anterior: sabemos ya que quien hablaba en un primer momento ha desaparecido —el locutor-científico— y que es ahora otro, un fotógrafo, quien se encargará de conducir la historia. Este encuadre recién introducido, a diferencia del anterior que tiene una función histórica, se concentrará en una idea documental, de testimonio a partir de la mirada de un sujeto de la enunciación externo al desastre, es decir, se opondrá diametralmente al sujeto de la enunciación anterior que mira desde lo más profundo del evento, así mismo su enunciación se posicionará en un plano posterior al desastre, quizás el año de 2006 —año de publicación del libro—. Así, en este caso será una perspectiva situacional y pragmática con intenciones objetivas —debido al carácter de reportaje— la que planteará el esquema comunicativo, manifestando una lejanía subjetiva y temporal y una proximidad espacial. El nuevo locutor se posiciona desde una perspectiva fuera de lo ocurrido, a través de un lente con el que observa y enuncia; la enfermedad tal y como decíamos se contrasta, puesto que aquí no será tratada, como en Lihn, Guerrero, Loo y Bohórquez, desde quien la experimenta en el cuerpo propio sino desde alguien que la mira desde fuera y hace un recuento de aquello que percibe. La configuración metagráfica ayudará a que comprendamos esta toma de posición, puesto que, en los poemas subsiguientes, el locutor utilizará un formato de título a modo de pie de foto, centrada en la parte inferior del texto en el cual figuran los datos siguientes: el nombre del sujeto de quien habla —en la gran mayoría de los casos, un infante—, su edad y la enfermedad o malformación que padece a consecuencia del desastre nuclear. A partir de este momento cada poema será entendido como una fotografía, un retrato o enunciación sobre los

sujetos enfermos plasmados a través del enunciado de la lente del fotógrafo, no obstante, estas formas de enunciación serán variables: en algunos casos el locutor dirigirá su discurso directamente hacia las víctimas, dándoles el papel de alocutarios —sin derecho a réplica—:

Dicen que tu corazón es un pequeño a rastras sobre el piso (...) Tú sabes que hubo una vida antes y que te fue negada. Que sólo tienes seis años y estás perpetuamente anclada a una camilla. Que le tomaría a tu cuerpo nueve millones de días para sanar. Tienes sólo seis años y ya sabes que el tiempo es infinito.

Darya Zakhanchuck: sufre un mal cardíaco (15).

La configuración en la enunciación de este poema tiene también un importante papel retórico puesto que, si bien y como ya hemos hecho mención, el enunciado se dirige directamente a un “tú”, que en este caso corresponde a Darya Zakhanchuck, al ser mostrado como un álbum o exposición fotográfica, tiene la intención no dicha de ser recibido por un auditorio más amplio. El juego entre la esfera de lo textual y lo extratextual permea todo el libro debido, precisamente, a este modo de organización y planteamiento del texto; así, el locutor dice “tú” consciente de que no solo ese “tú” será receptor de su enunciación, sino de que habrá más ojos pendientes de su discurso, por ello la manera rotunda de referirse al alocutario-Darya, se convierte en un elemento expositivo del fotógrafo, en una toma de perspectiva para lograr un *ethos* que conmocione, la enunciación aquí es un mecanismo retórico para crear una cruda fotografía de la enfermedad. Más adelante, sin embargo, el locutor se aventura a dar voz a los sujetos enfermos de manera que enuncien, por sí mismos, la experiencia del cuerpo propio enfermo:

Escuché decir que los mismos vientos que mueven el cosmos son los que me mantienen fija al mundo. Que existe algo microscópico que me ha atravesado el cuerpo y me dejó clavada para siempre en la infancia. No comprendo eso que dicen. Lo único que sé es que nada deja de crecer y tengo miedo. Miedo de que algún día, al despertar, me vea envuelta en una sábana enorme y mamá no pueda ya encontrarme.

Ainagul Aksuatsky, 6 años: dejó de crecer a los 3 (23).

En este otro poema, aparece un enunciador caracterizado subjetivamente a manera de una niña de seis años quien parece dar su perspectiva particular de la propia enfermedad, diferenciándose del ejemplo anterior; no obstante esta perspectiva es solo aparente puesto que al detenerse sobre el enunciado del texto, aparece otra enunciación de un enunciador no nombrado: si bien es Ainagul Aksuatsky quien habla, lo hace repitiendo enunciados que otros enuncian —por medio de una enunciación citada, en términos de Filinich—, aquello que sabe de su padecimiento es lo que se le ha explicado, “escuché decir que...” da indicio de una voz distinta, alguien más habla a través del enunciador, las primeras dos oraciones corresponden en realidad a un enunciador en un lugar externo al poema, aun distinta de aquel constituida por el enunciador-niña. Este otro enunciador, cuya identidad no conocemos, podemos deducir que es algún adulto encargado de explicar a la niña su propia condición, es decir, una suerte de enunciador preexistente que transforma a la niña dentro en una dinámica comunicativa anterior al poema, en un enunciatario. Este enunciador-niña, luego de citar las palabras de los otros, rectifica su propia perspectiva y reclama su posición de enunciador con voz propia, distinta a la antes señalada: “no comprendo eso que dicen”, el papel del enunciador-niña será desmentir esa primera enunciación, es decir, las descripciones de los adultos en torno a la enfermedad; para ella la experiencia de la enfermedad radica en el miedo, en el desconocimiento tanto de su enfermedad como de la o las enunciaciones ajenas que describen y enuncian a la misma. Es importante no dejar de lado el papel del locutor como curador de ésta y las enunciaciones que siguen de otros personajes: siempre, en todas y cada una, aparecerá su presencia en el pie de fotografía donde aclara la circunstancia del sujeto que enuncia, por ello sostenemos que la niña funge como enunciador y no como locutor de este poema. Además sin la intervención del locutor sería casi imposible

comprender en muchos casos, como el citado, cuál es la enfermedad o siquiera si ésta existe, podría el poema mismo entenderse como prosa metafórica, como un mal sueño narrado por una niña, sin embargo el locutor se encarga en todo momento de recordar que debemos mantener la atención fija en la circunstancia que une en un hilo isotópico inamovible a todos los poemas y sujetos de *Chernóbil*, la enfermedad.

Para dar visibilidad a la configuración y caracterización de las diferentes instancias que participan en la obra, presentamos la siguiente tabla que incluye los diecisiete poemas que conforman *Chernóbil* y donde se vuelve visible la dinámica básica y textual comunicativa del libro.

Poema	Instancia de emisión	Personaje y número	Instancia de recepción
1°	Locutor	Científico, plural	Alocutario indefinido, plural, autorreflexivo
2°	Locutor (2)	Fotógrafo, singular	Alocutario, segunda persona singular
3°	Locutor (2)	Fotógrafo, singular	Alocutario, Darya Zakhanchuk
4°	Locutor (2)	Fotógrafo, singular	Alocutario, Sirozha Moekamela
5°	Locutor (2)	Fotógrafo, singular	Alocutario, Ramzis Faisullin

6°	Enunciador	Kamil, Singular	Enunciatario, Indefinido
7°	Enunciador	Ainagul Aksuatsky, singular	Enunciatario, Indefinido
8°	Locutor (2)	Fotógrafo, singular	Alocutario, Natasha Popova
9°	Locutor (2)	Fotógrafo, singular	Alocutario, Vadim Kuleshov
10°	Enunciador	Vladimir Iaraga, Singular	Enunciatario, Michael Iaraga
11°	Locutor (2)	Fotógrafo, singular	Alocutario, Nombre desconocido
12°	Enunciador	Vitaly Prokopenko	Enunciatario, la madre de Alexandra Prokopenko
13°	Locutor (2)	Fotógrafo, singular	Enunciatario, Nastya Eremenko
14°	Locutor (2)	Fotógrafo, singular	Alocutario, Anya Pesenko
15°	Locutor (2)	Fotógrafo, singular	Alocutario, Indefinido
16°	Locutor (2)	Fotógrafo, singular	Alocutario, Valentina Pesenko, madre de Anya Pesenko

17°	Locutor (2)	Fotógrafo, singular	Alocutario, indefinido
-----	-------------	---------------------	------------------------

Cuadro 3. Dinámica de enunciación en Chernóbil

Una de las cuestiones que llaman la atención en el desglose que hemos hecho, proviene del uso de los nombres propios con que cada fotografía está titulada y que cumplen la función documental de la que ya hemos hablado, pero que además ayudan a dar una identidad particular a cada sujeto enunciado que va apareciendo a lo largo de las páginas. Deteniéndonos sobre la lista de nombres, veremos un apellido que se irá repitiendo a partir del poema decimocuarto, hacia el final del libro: Pesenko. Éste será importante para el desarrollo del poemario atendiendo a la idea de que se desarrolla no como una muestra fragmentaria aislada, sino como una progresión significativa con nudos y tensiones que afectan subjetivamente al locutor —quien hasta ese momento se muestra prioritariamente imparcial—. Es decir, si bien, hasta ahora, y a pesar del enunciado inicial del locutor-fotógrafo que refleja una cierta afectación, se había mantenido la idea de bitácora fotográfica panorámica, a partir de este poema veremos una focalización distinta a la que se venía construyendo y que correspondía a una idea mucho más abarcadora de compilación de retrato de los distintos sujetos y sus enfermedades que ahora no obstante se centrará en un solo objeto de modo que el locutor pasará por un proceso inductivo, de lo general a lo particular para fijar repetitivamente su mirada en un solo caso: Anya Pesenko.

Hicimos mención de la perspectiva de Osorio al retomar la idea de encuadre de Shklovski para redirigirla al estudio poético, creemos que aquí es posible desprender aún otra noción del autor ruso para comprender mejor el proceso del locutor respecto al objeto

enunciado, Anya Pesenko, y su enunciación repentinamente centrada en éste. Si bien Shklovski explica el procedimiento de encuadre como método común para dar unidad a una serie de relatos cortos, como es el caso de las obras ya mencionadas con anterioridad, habla también de otro procedimiento que nos parece importante rescatar: el enhebramiento. Éste consiste en unir historias, no a través de un encuadre introductorio sino de un personaje común entre ellas: este mecanismo es ampliamente utilizado en la cinematografía para dar coherencia al filme donde aparecen distintas tramas⁴³, sin embargo existió en un primer momento, como lo observó Shklovski, en la literatura. Si atendemos a la composición de *Chernóbil*, veremos que aquel encuadre que originalmente nos presentó el locutor-fotógrafo parece ahora desdibujado por el nuevo enfoque: las fotografías que se presentan a partir de dicho poema, no son ya intentos objetivos de un fotógrafo por dar testimonio de lo que su lente capta sino aproximaciones subjetivas, donde el locutor-fotógrafo manifiesta a través de su enunciación una nueva sintomatología. Esta nueva configuración de la situación comunicativa puede percibirse inclusive metagráficamente: entre la primera y la segunda situación se intercala un cartoncillo con ilustraciones —autoría de Francisco Magaña— que separan tangiblemente a esta nueva sección de los poemas anteriores. Notemos el siguiente poema:

Anya Pesenko

Duermes. Quizás sueñas con una canción antigua. Quizá recuerdas los días sin dolor. O tal vez sea tu rostro sereno una máscara para otro drama. Una sonrisa leve curvando apenas tus labios. Qué es lo que miras ahora que estás perdida en la noche. Esa guirnalda que cuelga tu madre sobre tu cama de enferma, perfuma apenas esta habitación. Tú sabes que no. Pero ésta es la única hora en que eres libre. Sólo así tu cuerpo te obedece. Sólo entonces deja de ser tu enemigo (37).

⁴³ Algunos ejemplos claros de películas que utilizan este recurso son *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino, *Love Actually* de Richard Curtis.

Donde la configuración, tal y como es plausible, no es ya la de una fotografía, ahora parece, más bien, una carta. El locutor ha cambiado de alocutario gracias a este desfase en cuanto a la introducción de su enunciación y a la presentación gráfica de la misma. En los textos anteriores había un pie de foto para cada imagen y comprendíamos la intención del locutor de traspasar la esfera del texto para exponer su enunciado a un auditorio más amplio; aquí, sin embargo, el locutor parece dirigirse directamente y sin intermediarios a su alocutario Anya Pesenko en una suerte de carta sin firmar. Este acontecimiento suscita un claro cambio de *ethos*: mientras que en los casos anteriores el locutor se situaba frente a la enfermedad con el filtro de la cámara separándolo de la situación enunciada que es presentada a modo de “allá, entonces” ahora rompe la barrera entre el sujeto enunciado y él mismo en su calidad de locutor y se posiciona en el mismo espacio “aquí y ahora”, se vuelve parte del enunciado mismo. Aún, sin embargo, no podemos hablar plenamente del fenómeno de enhebramiento que hemos mencionado, habrá que hacer revisión de los siguientes poemas para dilucidarlo.

Levantas los brazos. En la imagen que sigo viendo aun ahora que he cerrado los ojos, tus manos buscan asirse a un barandal invisible, a una tabla de madera que flota en el mar de la incertidumbre, a una cuerda que te arranque del abrazo mortal del Cesio 136 (15).

El fragmento citado corresponde al poema decimoquinto y, tal como se muestra, carece de título, pie de foto o cualquier tipo de nota introductoria o paratexto. Por lo tanto, su lectura produce otro cambio significativo en el ritmo de lectura y en el modo de enunciación, pues nos sitúa por completo frente a un locutor con un modo de enunciar ya sin filtro alguno, sin dar la sensación artificial de discurso construido, ya sea el de una carta o el de una exposición, sino que se presenta como una subjetividad con preocupaciones propias que es sobrepasado anímicamente por aquello que intenta enunciar y que rompe con las formas preestablecidas por sí mismo —tanto gráficas como enunciativas— para transitar

desde lo gráfico-objetivo —la fotografía— hacia lo verbal-subjetivo. Paralelamente, esta enunciación produce la sensación de ser aún más representativa de aquello que enuncia que la imagen misma; estamos, a través de este texto, siendo testigos no de la fotografía sino de cómo se vive dentro de la fotografía. Aquí el alocutario no es claro, sin embargo lo que sí lo es, es el cambio del locutor en cuanto a sus intenciones: hay una ruptura entre lo que anuncia al inicio del libro como objetivo y su forma discursiva actual, hay algo en él que se ha quebrado, que ha sobrepasado sus primeras intenciones y ha descolocado su forma de presentar la enunciación; con este fragmento se rompen las barreras entre el espectador y la exposición y nos introducimos a su mundo “aquí-ahora”, a una psique con menos interferencias, con menos filtros.

Sin embargo, el poema número dieciséis, retorna a la estabilidad comunicativa de las secciones anteriores. Con un pie de foto que enuncia “Valentina Pesenko junto a la cama de su hija” (41), se retoma la figura de Annya Pesenko, aquel nombre ya familiar que hemos visto en el poema decimocuarto y que vuelve a enunciarse, como si el fotógrafo no pudiese ya seguir su programa de mirada panorámica y estuviese anclado a una sola historia que lo ha conmovido. Además, quien enuncia dentro del poema-fotografía será también el locutor, dirigiéndose directamente a la madre de Annya, de modo tal que las barreras entre las instancias de enunciación se desdibujan de nuevo, haciendo ahora hincapié en un enfoque distinto, el tema de la enfermedad parece haber pasado a un segundo plano: es la desesperación, la permanencia de un estado trágico la que será isotopía principal que una los últimos poemas que hemos mencionado, misma que se transmite al locutor en una especie de contagio, su mirada, en un inicio externa, presentada plenamente como la de un sujeto de la enunciación, ahora se vuelve parte de los personajes que sufren en sus fotografías, se vuelve

también un sujeto enunciado; el *ethos*, poco a poco, va conformándose de manera más intensa, por medio de metasememas repetitivos: en uno de desesperanza absoluta en la que están inmersos ya todos los sujetos enunciados y además, ahora, todas las instancias de enunciación. Aquí es donde sostenemos que ocurre el fenómeno del enhebramiento que sustituirá al encuadre original: si bien el encuadre planteaba una situación donde el locutor-fotógrafo mira una escena desde fuera y la representa mediante una enunciación que simula la exposición fotográfica con enunciados-fotografías que retratan a distintos personajes enfermos, valiéndose de diversos mecanismos de enunciación como dar paso a otros enunciadores para explicar el padecimiento propio o dirigirse a ellos —aparentemente de manera directa, pero siempre a través del recurso retórico de estar construyendo fotografías con palabras—, la percepción muta y se replantea a partir de la repetición del personaje Anya Pesenko: por primera vez en la obra el sujeto enunciado es el que se repite y no es ya el tópico de la enfermedad en general. Será entonces a modo de sinécdoque generalizante como funcionará el poemario debido a esta configuración enunciativa última, puesto que, del mismo modo que en relatos narrativos ocurre, la figura de Anya Pesenko ostenta la función de hilar los últimos poemas, de introducir dentro de la situación de comunicación vinculada históricamente por los primeros paratextos con el desastre de Chernóbil al fotógrafo que intentaba estar distanciado y ajeno mediante el recurso de la fotografía-enunciado, es decir, hacerlo partícipe, hacerlo conversar con los sujetos que eran enunciados, hacerlo dejar de ser sujeto que habla de para ser también sujeto que sufre y habla con.

Así en el último poema cómo es la repetición la que terminará por opacar la visión del fotógrafo y sumergirlo en una serie de repeticiones vinculadas al personaje Anya Pesenko, de cuya historia no podrá ya desprenderse. Se rompe por completo aquí la idea de

la fotografía, no existe la nota al pie, tampoco es definible a quién le habla el locutor y las instancias anteriores se disuelven, cobrando sentido, no obstante, gracias a la historia enhebrada por el personaje de la familia Pesenko.

(Vachlav Pesenko lava las sábanas de su hija.) Todos los días.
 Todos los días. Todos los días. Todos los días. Todos los días.
 Todos los días. Todos los días. Todos los días. Todos los días.
 Todos los días. Todos los días. Todos los días. Todos los días.
 Todos los días. Todos los días. Todos los días. Todos los días.
 Todos los días. Todos los días. Todos los días. Todos los días.
 Todos los días. Todos los días. Todos los días. Todos los días.
 Todos los días. Todos los días. Todos los días. Todos los días.
 Todos los días. Todos los días. Todos los días. Todos los días. Todos los días (43).

No es fortuita esta transición: consideramos que el cambio de encuadre a enhebramiento conlleva también una transformación importante para que el locutor logre suscitar el *ethos* que persigue en la construcción de su enunciación. La experiencia del auditor en torno a la emotividad del poemario adquiere mayor magnitud cuando el locutor deja de ser un testigo externo al accidente y se sitúa mano a mano con los personajes que enuncia y sus emociones, cuando se enuncia a sí mismo dentro de la historia. En principio la emotividad funciona cuando le da voz a los niños enfermos en el primer apartado, permite que el afectado hable, convirtiéndolo en enunciador, sin embargo esto parece no ser suficiente para transmitir la imagen del horror que se desprende de las últimas palabras del locutor-científico y que dan paso a la tragedia; el orquestador encargado de convertir en un discurso conmovedor el libro, al estudiar de cerca las secuelas de la enfermedad, poco a poco parece hacer un movimiento de zoom, adentrándose no ya solo en las imágenes estáticas de un momento de la vida de cada enfermo sino dándoles movimiento, sus vidas ordinarias dejan entonces de ser un

documental que se termina cuando se apartan los ojos de la lente, por el contrario, las imágenes desahuciadas permanecen, como dice el locutor (41): “(...) sin embargo veo tu rostro detenido en el tiempo y en la distancia. Y vuelvo a casa y entro a la habitación de mi hijo. Y al inclinarme sobre él para sentir la breve reverberación de su aliento, pienso nuevamente en Annya”. Podemos notar que la historia personal, los sentimientos y pensamientos del locutor han permeado la historia, distanciándolo de un supuesto discurso fotográfico objetivo, materializando textualmente el sufrimiento de las víctimas del accidente que ahora ha traspasado los límites mismos de la radiación y ha logrado colarse por los poros del locutor, y el elemento encargado de esto es, como ya mencionamos, Annya, en un inicio enunciado y objeto de la enunciación, y más tarde sujeto encargado de enhebrar ambos mundos: Chernóbil y el del fotógrafo, con una casa lejana pero donde también, ahora, se sufre, se enuncia y se repite día tras día la imagen del horror.

A diferencia de los primeros casos de análisis, encontramos una serie de diferencias en cuanto a la enunciación y al sujeto de la misma: la primera y quizá más significativa tiene que ver con la noción de sinécdoque de la que hablamos al inicio de este capítulo y que reiteramos al estudiar los diversos casos de sujetos enfermos y su propia enunciación. Si bien en los primeros cuatro casos encontramos el patrón de sujetos enfermos que, o bien enuncian su propia enfermedad articulando la enunciación desde distintas entidades psíquicas su padecimiento, como en Loo, Bohórquez y Guerrero, o bien para enunciar hacen un recuento de personajes que se desprenden de su propia subjetividad y que conforman, en conjunto, al mismo sujeto de la enunciación, en Santos encontramos a distintos sujetos enfermos —y con padecimientos distintos— que a veces a parecen en calidad de enunciados, a veces en calidad de enunciadores y en otras en calidad de alocutarios. Es decir, en el caso de estudio de

Chernóbil la enfermedad funciona por una operación distinta a los primeros casos: la enfermedad será un ente que rodea las distintas situaciones de comunicación así como los enunciados que se van sumando para completar el libro, y será la enfermedad en sí misma el centro y tema del que surja todo, y no su conflicto con el sujeto: dicho en otras palabras, mientras que en los primeros es gracias a la sinécdoque particularizante que entendemos la idea de sujeto enfermo, en este caso será a partir de la generalidad de sujetos enfermos que podrá el locutor ir dibujando la idea de aquello que entenderá por enfermedad y padecimiento, en un movimiento que pasará de lo general —la descripción de los sujetos individuales con el estilo de enunciado fotográfico— a lo particular —el cambio de perspectiva hacia la historia del sujeto Anya Pesenko— y finalmente hacia el sujeto de la enunciación, el locutor, que parece contagiarse también, a partir de la repetición de enfermedades.

3. Aproximación crítica

En las anteriores secciones que comprenden este trabajo de investigación, nos hemos aproximado analíticamente a los distintos procedimientos y estrategias de enunciación, comparables y contrastantes en poemas cuyo tema central se relaciona con la enfermedad. Hemos encontrado no solo variaciones en la forma en que la enfermedad se enuncia sino, quizá de mayor importancia para nuestro propósito de investigación, variabilidad en la voz enferma; por lo tanto, retomando lo expuesto en el apartado del marco crítico, consideramos pertinente profundizar nuestra lectura desde la perspectiva de Susan Sontag. Mediante esta otra aproximación, consideramos que es posible, además de profundizar sobre nuestro objeto de estudio, revelar coincidencias tanto en el terreno del enunciado como la enunciación de enfermedad con paradigmas poéticos e incluso ideológicos del sujeto enfermo así como la visión de la enfermedad desde la salud.

Dentro del corpus al cual nos hemos aproximado⁴⁴ podemos reconocer que el procedimiento metasemémico general llevado a cabo consiste en un metasemema por supresión simple: una sinécdoque. Sontag establece en *Illness and its Metaphors* que una de las constantes del sujeto enfermo —con TB o cáncer— es entender a la parte como alienada; entenderla y por tanto enunciarla como fuera de sí, como si no fuera parte de su propia subjetividad. Es por ello que afirmamos que la sinécdoque particularizante gobierna este tipo de relación: quien padece la enfermedad la individualiza hacia una parte de sí mismo, singulariza y hace heterogéneo el padecimiento, así el sujeto de la enunciación, cuando se corresponde con el sujeto del enunciado—usualmente el locutor de los poemas— se

⁴⁴ Si bien este procedimiento ahora es enfocado a nuestro corpus, también lo hallamos en otros poemas revisados en el estudio previo y que por cuestión de espacio no son presentados detalladamente en este trabajo.

distinguirá de la parte del “yo” enfermo que está a nivel del enunciado. Por ejemplo, en el caso que hemos revisado de Enrique Lihn, se propone una estructura a nivel del enunciado donde coexisten distintos sujetos que son aquejados por el cáncer y que se encuentran próximos al umbral de la muerte. Decimos que hay una sinécdoque particularizante, pues cada uno de estos sujetos son una particularización del locutor, formando así una única entidad ontológica con varias manifestaciones enunciadas y todas enfermas; cabe señalar, tal y como hemos hecho anteriormente, que en este discurso del poeta chileno no aparece la palabra “yo” declarativamente, haciendo que el locutor no se identifique por completo con estos otros sujetos desprendidos sinecdóquicamente en el enunciado. El mecanismo antes expuesto cumpliría antes la función de cierta censura de la enfermedad; el miedo a nombrar recae tanto en no poder decir “yo estoy enfermo” como en nombrar “esa mierda” (38) a la enfermedad misma, o tal y como lo señala Sontag, retomando una carta de Franz Kafka “One’s mind betrays one’s body. ‘My head and lungs have come to an agreement without my knowledge,’ Kafka said about his TB”⁴⁵ (40); de esta manera el enfermo entiende que existe una separación entre su cuerpo y su mente, que hay partes de sí mismo que se han alienado y, aunque aún son parte de sí mismo, operan de manera contraproducente, dañina, pero no solo eso sino que lo hacen a partir de una consciencia que pretende lastimar y terminar con la vida del aquejado.

De una manera similar pero más radical, rehúye el sujeto de hacerse dueño de su propio padecimiento en el poema estudiado de Victoria Guerrero, donde se construye un acto enunciativo en el cual la enfermedad se hace manifiesta a través de múltiples voces que son,

⁴⁵ “La mente traiciona al cuerpo. ‘Mi cabeza y pulmones se han coludido sin mi conocimiento’, dijo Kafka sobre su TB”.

a la vez, entidades psíquicas diferenciables y parte de la misma persona empírica: serán las cabezas que hablen pero que pertenecen a un mismo cuerpo enfermo; ellas discursivamente traicionan, tal como Sontag señala, al locutor, quien en un inicio plantea una situación comunicativa estable que es interrumpida por las cabezas haciendo manifiesto en el nivel de la enunciación al mismo tiempo que del enunciado: “eres una malparida”, le reclaman. “The body’s treachery is thought to have its own inner logic”⁴⁶ (40): así mientras una de las cabezas reclama, ataca discursivamente, otra se lamenta y el locutor intenta conciliar; todas las enunciaciones parecen funcionar con lógicas distintas y no obstante todas, como hemos señalado en el apartado analítico, son parte de la configuración de un solo sujeto.

Loo, del mismo modo, plantea a un sujeto que se aleja de su propia enfermedad, no reconoce a su cuerpo y enuncia cómo éste lo ha, de nuevo, traicionado: el contraste con el discurso de Guerrero es que, si bien ésta genera uno polifónico con las varias entidades psíquicas particularizadas en su yo, en Loo, con una especie de enunciación citada, el sujeto rehúye del diálogo con su propio cuerpo, reconociendo solamente a nivel del enunciado las partes enfermas de un modo próximo a lo que podríamos llamar un discurso paranoide: “*mi tumor, tan mío como mi cabeza o mis pulmones que, quizá más lentamente, pero también me quieren matar*” (22), enuncia: el tumor, como entidad ajena al cuerpo, se equipara con las otras partes que lo componen en una especie de alianza conspirativa en contra del sujeto que enuncia, aquí se hace presente la idea de traición que sostiene Sontag y que hemos citado en líneas anteriores.

⁴⁶ “La traición del cuerpo, se cree, tiene su propia lógica interna”.

3.1. Metáforas y enfermedad

De acuerdo a Sontag, el discurso empleado para hablar del cáncer a partir de inicios del siglo XX, sigue un patrón basado en las ideas del capitalismo (62), donde los términos como crecimiento anormal, no regulado, inherentes a la idea de crecimiento incoherente, son frecuentemente utilizados: así, desde las escrituras vinculadas con el cáncer, Lihn, Guerrero, Loo y Santos replican, a nivel discursivo, la forma caótica de reproducción anormal advertida por Sontag. En Lihn aparece una multiplicidad de sujetos con voluntades y perspectivas distintas frente a la muerte que, por sus propias diferencias, parecen no coincidir con el mismo sujeto empírico —a pesar de serlo—; en Guerrero, por otra parte, el modo de enunciación caótico, la repetición cacofónica de sonidos, la multiplicidad de discursos y fuentes del discurso, la cantidad de cabezas en un solo cuerpo son todos demasiado, son, en palabras de Sontag, una prolongación de aquello que prevalece en la sociedad capitalista: “abnormal and incoherent growth”⁴⁷ (63); Loo, por su parte, hace una conjunción de las formas que ya hemos mencionado: su discurso se manifiesta tanto en la enunciación como en los enunciados; de manera que podría llegar a parecer arbitraria aparecen sujetos —Pedro, Cecilia— que expresan los deseos y pensamientos del locutor y que, sin ser él, podrían llegar a simular serlo, mientras que, por otro lado, sus propios órganos y partes lo rechazan, lo traicionan. El crecimiento de su lenguaje, de sus enunciados y enunciaciones, en suma, replica la metáfora capitalista de Sontag, de modo que parece, como ella misma lo menciona que “The tumor has energy, not the patient; “it” is out of control”⁴⁸ (62). Finalmente, en Santos, la construcción del acto comunicativo a modo de colección, recupera la construcción desbordada de la metáfora capitalista, la acumulación de historias, de enunciados y de

⁴⁷ “Crecimiento anormal e incoherente”.

⁴⁸ “El tumor tiene energía, el paciente no; ‘eso’ está fuera de control”.

escenarios termina por penetrar en el ojo del locutor y se replica indefinidamente, día tras día, en su psique “Todos los días, todos los días, todos los días...” (43).

Lo anterior demuestra no solo una estructura discursiva próxima entre los poemarios revisados, sino que también ésta pone de manifiesto que el hablar sobre la enfermedad replica matrices preconcebidas en una especie de inconsciente colectivo o estructura profunda del pensamiento humano, tal y como lo piensa Sontag, en igualdad de circunstancias tanto para el discurso prosaico sobre la enfermedad, como para el poético, pero siendo éste último un discurso con mayor inclinación a replantear la estructura vivencial de la enfermedad. Cabe señalar que en los poemarios de Guerrero, Loo y Santos, hay una saturación en el nivel metaplásmico: los textos, visualmente, son excesivos, recargados: el acomodo tradicional de los versos es roto en Guerrero y aparecen versos en ambos márgenes, complejizando la lectura, aparecen signos como “&” en un poema cuya gramática no necesariamente lo comprende, hay una sensación de agobio, de exageración visual en las páginas; en Santos la repetición de palabras, el acomodo a modo de álbum fotográfico, los grabados que dividen secciones, todo termina siendo demasiado para la percepción del ojo: en todos los casos la idea de crecimiento anormal se hace presente en más de un nivel, haciendo tangible la idea de exceso, de algo anormal e incómodo que está ocurriendo que Sontag describe.

Además de los recursos ya mencionados anteriormente, para organizar el discurso de la voz enferma, consideramos pertinente ejemplificar algunas realizaciones metafóricas de la enfermedad señaladas por Sontag, las cuales se hacen manifiestas de diversas maneras en nuestro corpus de investigación. Podemos comenzar con la idea de una relación analógica con el campo semántico de lo militar, aquello que Sontag denomina “metáforas militares” (63) y advierte al respecto: “More recently, the fight against cancer has sounded like a

colonial war —with similarly vast appropriations of government money— and in a decade when colonial wars haven't gone too well, this militarized rhetoric seems to be backfiring”⁴⁹ (66); al hablar de esto, Sontag refiere a una serie de palabras tales como “atacar”, “invadir”, “desterrar”, “lucha”, “pelea”, “aliado”, “enemigo” que son frecuentemente utilizadas para referirse tanto al proceso de enfermedad como al tratamiento de la misma. En nuestro corpus se ve materializado en enunciaciones tales como: “Unos lucharán valorosamente...” y “aferrado a mí como el nódulo al pulmón / cancerosamente diestro en la toma del poder” (38) en el poema de Lihn, en “(...) de esta vieja batalla / recientemente concluida / en la que no te diré que he perdido” (554) de Bohórquez, “Sólo así tu cuerpo te obedece. Sólo entonces deja de ser tu enemigo” (37) de Santos, en “apropiación del enemigo” (22) de Loo, y finalmente en “Me mandan / Me comandan” y “¿muerte o patria?” de Guerrero (23). Estos ejemplos son sola una prueba mínima pero clara de aquello establecido por Sontag y que, además de servir como comprobación de los postulados de la autora norteamericana, dan cuenta también de cuán profundas son las raíces de estas metáforas, de estas ideas arraigadas en el inconsciente colectivo⁵⁰ de modo tal que ni uno solo de los poemas estudiados escapan de enunciarlas.

En un segundo momento, siguiendo la causalidad lógica de progresión explicada por Sontag, surge la representación metafórica de un “verdadero yo”, el cual, desde nuestra aproximación analítica del corpus estudiado, podría equipararse parcialmente con la figura

⁴⁹ “Más recientemente, la lucha contra el cáncer ha sonado como una guerra de colonia —con apropiaciones igualmente vastas de dinero del gobierno— y en una década en que las guerras de colonia no han ido demasiado bien, esta retórica militarizada parece resultar contraproducente”.

⁵⁰ Y notemos que si bien la autora es de origen norteamericano, nuestros autores provienen de distintos países de habla hispana —Chile, México y Perú— de modo que además podemos aseverar que esta mentalidad capitalista, esta manera metafórica de entender a la enfermedad no solo sobrepasa las fronteras entre el habla coloquial y la enunciación poética sino que traspasa fronteras geográficas y lingüísticas.

del locutor. Sontag sostiene que: “In cancer, non-intelligent (“primitive”, “embryonic”, “atavistic”) cells are multiplying, and you are being replaced by the non-you. Immunologists class the body’s cancer cells as ‘non-self’”⁵¹ (67), partiendo de esto, el locutor establecerá relaciones antagónicas con los sujetos y objetos —incluso sin son partes de un sí mismo— en los cuales recae la enfermedad. Este tipo de relación la hemos visto y revisado a partir de la figura de la sinécdoque: si bien sabemos que ambos recursos retóricos —metáfora y sinécdoque— obedecen a un orden distinto, también creemos que, mientras que Sontag utiliza la idea de la metáfora para expresar las distintas figuraciones que una sociedad se hace respecto a una enfermedad, es posible así mismo caracterizarlas de una manera más puntual en el lenguaje poético, y más precisamente, en aquel que atiende a una manera particular de enunciación. No obstante es verdad que, atendiendo a un orden discursivo únicamente, podríamos también entender a cada uno de los distintos desprendimientos sinécdoquicos de la diversidad de sujetos que hemos estudiado como metáforas de la multiplicidad de sentires, como modos de nombrar a todos estos “non-self”; esclarecido esto seguimos sosteniendo que para efectos de nuestro estudio resulta mucho más conveniente englobar este pensamiento dentro del de la sinécdoque, puesto que a través de ésta es posible explicar, no solo aquello que se enuncia, el desconocimiento de los objetos, a veces subjetivizados, de los enunciados, sino también los modos en que se les da voz, misma que, a pesar de sus intentos de sustituir al “verdadero yo” no consigue nunca reemplazarlo del todo: no se convierte en una metáfora completa, es y será, durante todo el poema una parte del todo, una sinécdoque. Así mismo, Sontag explica que, ante la animadversión entre el “yo” y el “otro” enfermos, se gesta la metáfora de la invasión, caracterizándola de la siguiente manera: “Cancer proceeds by a

⁵¹ El cáncer proviene de un escenario de ciencia ficción: una invasión de células “alienígenas” o “mutantes”, más fuertes que las células normales”.

science fiction scenario: an invasion of “alien” or “mutant” cells, stronger than normal cells” (68): este ente, célula “alienígena” goza tanto de una múltiple caracterización (la Tradición —Guerrero—, el tumor —Loo—, el “yo” que le teme a la muerte en Lihn) como de una variabilidad dentro de las instancias del sistema comunicativo del poema (alocutarios, enunciadores, sujetos / objetos enunciados), todo lo cual apunta, de manera general y panorámica, a la experiencia comunicativa de enajenación y a-personalización de la enfermedad, intentando por todos los medios necesarios, inclusive discursivos y enunciativos, de alejarla del “verdadero yo”.

3.1.2. Culpa y enfermedad

Por otra parte, al aproximarnos a nuestro corpus de investigación, hemos constatado que, en la sociedad moderna, la enfermedad se asocia constantemente con la idea de culpa. Esto no solo refleja una forma de explicación del padecimiento de la enfermedad sobre el sujeto lírico, sino que también se traslada de la esfera puramente textual para delatar vínculos con aquello que ideológicamente, en el contexto empírico de emisión es entendido como un motivante de la culpa. Respecto a esto, Sontag plantea dos hipótesis (57): en primer lugar, una donde se establece que cualquier desviación de lo socialmente establecido como normalidad en una época determinada⁵² puede ser considerada una enfermedad y por tanto ser tratada como tal—aliviando la culpa del padecimiento—, y en segunda instancia una donde se cree que toda enfermedad es psicológica: según está las personas enferman porque, internamente, desean hacerlo, por lo que pueden aliviarse a voluntad —reinstaurando la culpa

⁵² Pensemos cómo manuales como el *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* mejor conocido por sus siglas como “DSM” en sus primeras cuatro ediciones plantea a la homosexualidad como un trastorno mental, por ejemplo, y el estigma que cargan los sujetos no heterosexuales o con géneros no binarios será el de una enfermedad mental.

por haber enfermado—. Como vemos, en ambos casos el sujeto comporta la responsabilidad de su enfermedad, ya sea por haber tenido conductas que escapan de la normativa social o porque, se le dice, es responsable directo de su padecimiento. A lo largo de nuestro estudio, pensando en cada uno de los personajes que son protagonistas de los poemas del corpus, hemos encontrado que, en efecto, aparece esta ideología —en algunos casos no tan evidentemente como en otros—.

Los vínculos manifiestos entre aquello que, ideológicamente, se marca como culpa con la enfermedad son principalmente, en el corpus estudiado, aquellos relacionados con el género —entendido éste tanto como aquella imposición social que se le otorga a una persona desde su nacimiento dependiendo de los órganos genitales con que nace, pero también entendido desde las preferencias sexuales cada sujeto—. Por ejemplo, en Victoria Guerrero, aparece la idea de culpa intrínsecamente asociada con la enfermedad y vinculada, simultáneamente, al acto de enunciación, así como a la conducta enunciada, reflejadas en el poema, que desafían la normativa social; por consiguiente, el caracterizarse como un sujeto femenino es imperdonable por parte de las cabezas que dialogan —y reclaman— con el locutor, aún más, el ser mujer, escritora, poeta y feminista resulta una carga mayor para las cabezas que la enfermedad misma:

No basta
 No has hecho nada aún
 Nada de lo que escribas será suficiente
 Vas a penar toda una vida
 La escritura es imposible para nosotras
 Eso lo sabías desde que naciste
 Pero has dejado que nos corten al rape
 Has cantado “patria o muerte” (25).

O en todo caso, se muestra como una condición de padecimiento preexistente al presente poético de los enunciadore; la enfermedad como síntoma de ser mujer. En efecto,

a lo largo del poema, como mencionamos en el análisis, el tema se inaugura hablando de la enfermedad y sus consecuencias “Ahora es un ir y venir de pastillas e idas al baño” (23), éste va entrelazándose y siendo casi sustituido por los reclamos que los enunciadores-cabeza hacen respecto al sujeto femenino del poema, el locutor, y su trabajo con la escritura en un medio dominado mayormente por hombres. Así, la idea de culpa se manifiesta en dos niveles, por un lado en las quejas de los enunciadores hacia el locutor que ya hemos citado: “has dejado que nos corten al rape” —volviéndola única responsable de la apariencia física, la calvicie relacionada al tratamiento de quimioterapia— y a la vez la explicación del locutor, consciente de lo que se le achaca “Las cabezas siamesas se han coludido contra mí / me culpan de su mal”.

En los fragmentos recuperados de Loo, la culpa se asocia con la trama lírico-narrativa que habíamos advertido en capítulos anteriores, de manera tal que, el personaje asocia, hasta cierto punto de manera implícita, su circunstancia de enfermedad con su preferencia sexual. Si bien, ésta marca no es declarativa lo que sí queda a nivel de enunciación en el texto, es la falta de alocutarios en la situación de enunciación del sujeto en el hospital, cuestión que contrasta con el pasado que enuncia de sí mismo donde dialoga constantemente, con Cecilia —opuesto aquel pasado al presente del poema, puesto que se enuncia heterosexual allá y homosexual acá—, el sujeto sano existe solo en un pasado heterosexual mientras que el enfermo discurre en un discurso que, del mismo modo que el de Guerrero, transita entre la descripción de la enfermedad y el reclamo de su propia sexualidad, más aún, la enfermedad parece ser buscada por el sujeto enfermo al decidirse homosexual, al sentir deseos por otro sujeto masculino: “Pedro, fue necesario retenerte hasta convertirte en parte de mi cuerpo: tumor, un *te quiero* deformante, el pavor de tenerte cerca, creciendo, pasión dañosa,

inestabilidad buscada; salir de la salud” (21). Así, de nuevo la culpa, la idea de cargar con la responsabilidad directa —incluso el deseo— del padecimiento es aceptada y enunciada por el sujeto, en este caso, no por medio de sugerencia de sus desprendimientos sinecdóquicos sino por el locutor mismo.

En Bohórquez es principalmente la situación de emisión espacio-temporal afecta la situación comunicativa del poema; en México, en los años 90, la situación del SIDA seguía siendo una especie de tabú: aquellos contagiados, en el imaginario colectivo, se dividían entre adictos y homosexuales, y por tanto la renuencia textual a nominalizar ese “yo” por parte del locutor —salvo hasta el penúltimo verso—, así como las referencias metalógicas y paratextuales a la homosexualidad, apuntalan a la caracterización subjetiva del locutor, la cual así mismo se asocia con elementos semánticos disfóricos. Las referencias a las que nos referimos consisten, por un lado, en los versos extraídos de “Canto a mí mismo” (553) de Walt Whitman —a quien además enuncia por su nombre— pero no ya en el mismo cariz que tienen en el original sino entre signos de interrogación, poniendo su duda el *ethos* eufórico y optimista e integrándolo al sentimiento de desencanto, de negación de *Slogan*; por otro lado los versos citados de Barba Jacob instaurados en este nuevo contexto, siendo ahora entendidos como parte de las circunstancias que contribuyeron a la enfermedad del sujeto “Porque hubo días hasta la desvergüenza / donde fuimos *tan lúbricos (...)* / *tan sórdidos*” (554), donde la conjunción causal “porque” da origen, explicación a la enfermedad que se desarrolla a lo largo del poema y donde la noción de culpa se hará enunciada unos cuantos versos más adelante “pero hubo días en los que fuimos / los únicos culpables / de esta vieja batalla” (554). Así mismo, en este mismo sentir de desasosiego y disforia vinculados a la homosexualidad, se encuentra específicamente el verso “enamorado de las cosas oscuras”,

en la primera mitad del poema, situando una situación particular donde el amor no será visto como una circunstancia de bienestar o esperanza sino que apuntará hacia lo negativo, enunciado literalmente la oscuridad a la que llevará al sujeto que la enuncia. Así, no solo se caracteriza como un sujeto homosexual, sino como uno que, debido a esta condición, carga con la idea de culpa por el contagio sobre su propio sujeto enunciado y sobre una comunidad particular que en el transcurso de su enunciación, transita desde el “uno” —un intento de agrupar dicha comunidad mientras que se rehúye de tomar la responsabilidad de lo enunciado— hacia el nosotros —asumiendo la culpa como colectividad— y concluye en el “yo” quien reconociendo la culpa individualizada, se atreve a decir “he muerto”.

Lihn por su parte, si bien no manifiesta declarativamente a nivel del enunciado una culpa vinculada con la enfermedad, sí configura un discurso donde hace responsables a algunas de las subjetividades que lo componen de no poder deshacerse de su padecimiento: “esa mierda que nunca pude excretar” (38) da indicios del sentimiento, no solo de desahucio, de impotencia ante la situación, sino de responsabilidad respecto a éste. Del mismo modo en Santos es de notarse que, al no ser el locutor quien está enfermo, no existe la idea de culpa, más aún, retomando lo propuesto por Sontag, al reconocerse el origen de las mutaciones y padecimientos de los sujetos, no existe la idea de una culpa —ni por contagio al pertenecer a un grupo socialmente entendido como menor, incorrecto o inmoral, ni por el origen misterioso que sí se le atribuye al cáncer—, además, podemos notar en esta misma lógica de responsabilidad que la misma sociedad creadora de las fantasías en torno a los males que aquejan a la humanidad, el primer locutor-científico, paga con su muerte no enunciada, sino enunciativa, el experimento de su creación, causante de todos los males que más tarde retratará el segundo locutor de la obra.

No pretendemos con lo anterior haber agotado, de manera absoluta, el amplio espectro de metáforas y modos de entender que Sontag abarca en su estudio respecto a la enfermedad en la época contemporánea, sino más bien consideramos que, al dar cuenta de aquellas que mayor recurrencia tienen en los poemas estudiados, podemos abrir el campo de posibilidades para estudios posteriores respecto al tema de la enfermedad en la poesía; así mismo al evidenciar las principales metáforas retomadas en los poemas para expresar el tema de la enfermedad, podemos dilucidar las características más representativas de los sujetos de la enunciación enfermos:

1. La metáfora de la sustitución, representada no a modo de metáfora, como ya hemos explicado, sino a través de desprendimientos sinecdóquicos.

2. La culpa del sujeto por su propia enfermedad en todos los poemas revisados, donde quien habla es el sujeto que la padece, así como la relación entre los tabúes sociales del momento y la exacerbación en el discurso de culpa.

3. Las metáforas militares, como principal recurso que guía el poema metaseméricamente donde significados irán orientados hacia ideas de oposición bueno / malo, enemigo / aliado, así como campos semánticos regidos por las ideas de ataque e invasión.

4. La relación existente entre el discurso del locutor, mismo que parece desbordarlo, con el padecimiento específicamente del cáncer; tanto en el nivel del enunciado como en el de la enunciación, es extrapolable a la metáfora capitalista de Sontag debido a la hipersaturación tanto de temas, voces, locuciones, enunciadores, disposiciones gráficas como de multiplicidades discursivas. De esta manera el poema parece replicar la idea de

reproducción anormal que subyace a la enfermedad, en otras palabras, se convierte en una copia —una proyección jakobsoniana— de aquello que enuncia.

Conclusión

En las distintas aproximaciones que hemos concedido en este trabajo de investigación, hemos podido constatar que los poemas con temática de enfermedad en la poesía hispanoamericana contemporánea acuden a una manera de enunciación específica para expresar una serie de metáforas —en el sentido utilizado por Susan Sontag en *Illness and its Metaphors*—; éstas pueden englobarse en las siguientes categorías: metáforas militares, metáforas de crecimiento anormal, metáforas del *non-self*, metáforas alienígenas y metáforas de culpa, todas explicadas por la autora estadounidense a partir de sujetos empíricos con enfermedades reales. En el estudio realizado encontramos que es posible trasladar estas interpretaciones sociológicas a una investigación de índole poética y textual a través de la develación de los procedimientos de enunciación mediante los cuales se van configurando en el poema.

El principal objetivo de esta investigación fue, en primer lugar, encontrar poemas hispanoamericanos contemporáneos cuyo tema principal fuese el de la enfermedad —enfermedades clínicas relacionadas con los órganos del cuerpo que no competen tratamiento psiquiátrico— para, en un segundo momento y una vez hecha la selección de aquellos sobre los que se haría el estudio, encontrar los principales procedimientos de enunciación mediante los cuales el sujeto de la enunciación se hace presente, de modo que pudiésemos dilucidar aquellos puntos en común en todos ellos, las recurrencias en las formas de enunciación que, a su vez, dan cuenta de aquellas implicaciones entre el tema de la enfermedad, la enunciación y los modos de enunciar de los sujetos al referirse a dicho tema. Para lograrlo echamos mano de distintas herramientas de índole teórica y crítica que permiten conformar un aparato de aproximación heterogéneo pero eficaz en su aplicación: en primer lugar el Grupo μ nos permitió encontrar los principales procedimientos de construcción del poema así como las

isotopías bajo las cuales se rige la lógica del mismo, gracias a lo cual se facilita la tarea de recurrir, en un segundo momento al cuadro adaptado de Osorio sobre Oswald Ducrot, mismo que fue de gran utilidad para situar a las instancias de la enunciación y comprender de mejor manera el modo complejo de constitución de cada enunciado a partir de la esfera de la emisión que lo produce. Desde la aproximación dual hasta aquí mencionada, pudimos constatar que existe una recurrencia en la complejidad de la constitución del sujeto de la enunciación en todos los casos estudiados: incluso cuando el locutor no es un sujeto con enfermedad, su enunciación cambia a lo largo de los poemas y adquiere rasgos de los sujetos enfermos de los que habla. Esta complejidad, en su mayoría, se da a través de la sinécdoque, aparece como un mecanismo de defensa para distanciarse de la enfermedad; además, la sinécdoque está presente en el cien por ciento de los textos analizados donde es el locutor quien padece la enfermedad, y es importante no dejar de decir que en aquellos textos que no fueron incluidos en la versión final de este estudio también era recurrente esta configuración del sujeto de la enunciación, tal es el caso de *Verdaderas fatigas del diario* de Minerva Margarita Villarreal, *El libro de la enfermedad* de Daniel Miranda Terrés o *Epitafio al padre* de Orlando Mondragón, por mencionar algunos.

Para proseguir con el corpus teórico-crítico de nuestra aproximación, decidimos, a fin de poder definir con mayor precisión aquello que distingue a las instancias, retomar la teoría propuesta de Raúl Dorra, particularmente el concepto de “sujeto psíquico” o “voz”, gracias al cual pudimos adentrarnos a los complejos entramados de las distintas enunciaciones, a la manera en que se habla de la enfermedad: recordemos que en la mayoría de los poemas aquí abordados, se habla de una sola persona enferma —en el sentido más básico de “persona”, un sujeto físico con un cuerpo y un nombre—, no obstante los recursos retóricos y las

estrategias de enunciación apuntan a la idea de que hay una multiplicidad de voces, representados a través de diálogos y discusiones —en *11/02* de Guerrero—, opiniones diversas —*Chernóbil* de Santos, *Slogan* de Bohórquez— y perspectivas —*¿Quién de todos en mí?* de Lihn, así como *Operación del cuerpo enfermo* de Loo— que configuran el sistema enunciativo particular de cada poema. Consiguientemente, las nociones de Dorra junto con las de Ducrot nos permiten dilucidar las distintas voces que componen a esta persona, la manera en que se establece su existencia en el mundo poético a partir de una serie de enunciaciones —en muchos casos dispares— gracias a las cuales entendemos las distintas posibilidades psíquicas del sujeto de la enunciación, descompuesto en varios. Finalmente, el enfoque crítico propuesto por Susan Sontag nos permitió hipotetizar en torno a una posible explicación a estos fenómenos: la multiplicación de voces obedece a una lógica que existe en el mundo externo al poema, la cual abarca modos de entender a la enfermedad a través de elementos como la metáfora del crecimiento anormal, el querer deslindarse de la enfermedad así como la culpa reiterada, mismos que en los poemas son caminos para expresar aquello que socialmente se entiende en el inconsciente colectivo como modo de vivir una enfermedad.

Así fue posible identificar, en cada uno de los poemas, aquellos momentos donde los rasgos explicados por Sontag se perfilan en cada uno de los sujetos de enunciación. Sin duda uno de los resultados que más ha llamado la atención es encontrar los intentos de elisión de los sujetos de la enunciación —cuando coinciden con el sujeto del enunciado— de sí mismos, o dicho de una mejor manera, de su enunciar directamente su propia enfermedad. Hemos visto la dificultad para identificar con un solo nombre a quien habla en el poema: en ocasiones le llamamos sujeto de la enunciación, locutor y, en otras tantas, enunciador. Si bien sabemos

que esta distinción terminológica es necesaria para ubicar de manera precisa las instancias de enunciación, en el tema que ahora tratamos se vuelve aún más necesario distinguir el modo en que se construye la forma de enunciarse a sí mismo de un sujeto enfermo; vimos en *Slogan* como el sujeto con SIDA se niega a enunciarse como sujeto de su propio enunciado sino hasta las últimas consecuencias del poema y sostenemos que esto es explicable a través de Sontag, entendiendo la carga social de dicha enfermedad. Los sujetos empíricos evitarán enunciar con todas sus letras el padecimiento debido al estigma que conlleva—estigma doble en el locutor de Bohórquez, pues se alude, aunque tampoco se dice de manera explícita, la homosexualidad—; de este modo también el locutor de Guerrero habrá una lucha para encontrar al culpable de la enfermedad y una gran disertación respecto a los errores generales de sujeto del enunciado, quien será culpabilizado de su condición de mujer, de escritora, de poeta, de izquierda y finalmente de enferma: esta serie de quejas tendrán la función de desdibujar el tema central del cáncer y hacernos centrar la atención en todas las otras fallas que se van enunciando. El locutor del Lihn hará énfasis en el miedo a la muerte como una cuestión de cobardía y se referirá al cáncer como una cuestión vergonzosa, condenable, mientras que en Loo incluso se crearán sujetos de la enunciación en distintos espacios temporales para hacer explícito el contraste entre un sujeto sano, heterosexual y acompañado en el pasado, mientras que el que se enuncia en presente está solo, enfermo, homosexual y delirante, acompañado solo por aquellas partes de su cuerpo que parecen no pertenecerle, que tienen consciencia propia y dice “me quieren matar”. Vemos en este breve resumen —donde dejamos de lado muchos de los resultados ya pormenorizados en el desarrollo de la tesis— cómo es posible constatar y refinar los análisis gracias a la visión empírica de Sontag, misma que ayudó a dar profundidad a nuestro trabajo, y a comprender los enunciados desde una

perspectiva no solo textual, sino también extratextual, en un momento particular de nuestra historia.

A manera de estado de la cuestión previo, al comienzo de esta investigación procuramos una revisión panorámica extensiva sobre numerosos trabajos sobre poesía cuyo tema central fuese la enfermedad, no obstante tras nuestra investigación constatamos que pocos son los trabajos que tratan nuestra temática, y muchos menos aquellos que la abordan desde la perspectiva pragmática. Por un lado, pudimos percatarnos que la mayor parte de trabajos críticos que se involucran con tema de la salud-enfermedad en la poesía, se remiten específicamente a estudios sobre el cómo la locura, la esquizofrenia y otros trastornos mentales se encuentra vinculados con la poesía, particularmente con la instancia de emisión en la mayoría de los casos; por otro lado, pudimos también evidenciar que son sumamente pocos los trabajos que se dedican desde la enunciación a dicho tema, y finalmente que son incluso aún más escasos los que se enfocan al tema antes mencionado con particular desarrollo en la poesía hispanoamericana contemporánea. Por consiguiente, consideramos que el trabajo aquí presentado no solo resultaba pertinente, sino incluso necesario para sentar las bases de investigación de un tópico prácticamente no abordado y menos aún desde la perspectiva que hemos ocupado aquí: así también, considerado que nuestra propuesta puede consolidarse en un antecedente para llevar a cabo investigaciones ulteriores y teniendo en mente que la muestra elegida no es extremadamente amplia (puesto que nuestro enfoque es más un método de cala que una revisión exhaustiva), hemos considerado a bien hacer un somero recuento en nuestra introducción de una serie de nombres y poemas que aún quedan por estudiar. En suma, pudiendo constatar que nuestro objeto de estudio es vasto y teniendo presente que, a nuestro parecer, contamos ahora con una herramienta para comprenderlo y

abarcarlo que deviene tanto pertinente como exitosamente aplicable, creemos este trabajo de investigación puede llegar a cumplir un papel importante a manera de texto pionero en los estudios tanto en el ámbito de la enunciación como en el tema de la enfermedad en la poesía contemporánea.

Consideramos, a manera de aportación específica y aunado a nuestra conclusión anterior, que las formas de aproximación que hemos explicado a lo largo de las páginas del presente proyecto pueden hacerse extensivas a poemas con temáticas similares ya que, como hemos mencionado, el tema es ampliamente recurrido en la poesía hispanoamericana contemporánea y por autores diversos. Es decir, el tipo de análisis que aquí proponemos no es exclusivo para este corpus, sino que, por el contrario, es fácilmente aplicable a una serie de posibles poemas no solo de la tradición hispanoamericana sino de cualquier otra tradición del mundo occidental. Por lo tanto pensamos que el modelo de aproximación aquí presentado, explicado y aplicado, –heterogéneo en su naturaleza compositiva– da cabida a estudios subsiguientes y nuevas propuestas de aplicación, también por ello podemos ahora sustentar que es un modelo dinámico, puesto que no se cierra tampoco a la incorporación de nuevas perspectivas críticas o herramientas teóricas que podrían enriquecer la aproximación al tema de la enfermedad en la poesía en contextos futuros o diversos.

A partir de lo ya establecido, nos parece que este trabajo contribuye a los actuales estudios de la pragmática para lograr resultados concretos mediante el análisis de poesía: demostramos mediante el análisis, el sentido profundo de los poemas, no solo en su construcción puramente textual sino también en las implicaciones que tienen que ver con sentidos empíricos en la forma en que una sociedad comprende a la enfermedad. Por otro lado, se abre un campo que contribuye a trabajar de manera práctica el análisis pragmático

de la poesía de manera que se genere una crítica más fundamentada de la misma: parece importante seguir ahondando en estudios donde se aplique una teoría sustentada que pueda respaldar las afirmaciones en torno al fenómeno poético, dejar de lado las interpretaciones y conjeturas sin sustento y evadir así la tan socorrida crítica impresionista.

Del mismo modo nos parece necesario seguir la discusión respecto a las terminologías empleadas, en general, en el estudio poético y aún más en particular en el terreno del análisis de la enunciación en la poesía. Realizando esta investigación encontramos un sinnúmero de conceptos, en algunos casos definidos con inexactitud, confundidos entre sí o bien que dependiendo de la materia son entendidos de maneras dispares, cuestión que genera confusión y conflicto. Por ejemplo, la noción de subjetividad, que era fundamental en primera instancia en este trabajo, fue desplazada por otras debido a la abundancia de descripciones dispares sobre la misma. Conceptos como “yo lírico”, “*lyric I*”, “yo”, “enunciador”, “sujeto”, “sujeto poético”, “sujeto de la enunciación” o “sujeto lírico” son comúnmente confundidos y se les otorgan connotaciones distintas dependiendo de la materia que los estudie —la lingüística, poética, estilística, psicología, psiquiatría, sociología, psicoanálisis, por mencionar algunos—, muchas veces incluso en un mismo estudio, por ello proponemos el uso consciente y meditado de cada uno de ellos, sustentado en reflexión y concordancia con la manera de tocar el tema particular de la poesía al que queramos referirnos. En nuestro caso optamos por retomar, en primer lugar “sujeto de la enunciación” en el sentido mismo en que lo utiliza Benveniste y que Dorra retoma, para explicar desde la lingüística, el fenómeno de la enunciación: para que un enunciado exista, debe existir alguien que lo enuncie, ése será, de manera general, el sujeto de la enunciación. No obstante cuando nos referimos a este término lo hacemos de modo amplio y como introducción: el sujeto de la enunciación, para

nosotros, es un amplio espectro que tiene múltiples posibilidades, es quien enuncia, pero dentro de sí puede contener muchas instancias que también enuncian desde subjetividades propias. Por ello fue de suma importancia retomar a Oswald Ducrot y definir, desde su perspectiva, la figura del locutor y enunciador, principalmente; de esta manera separamos la idea de enunciador que suele tenerse —y que comúnmente se confunde con el sujeto de la enunciación— y la del locutor: al establecer las mismas jerarquías que Ducrot, nos fue posible reconocer en cada poema la dinámica comunicativa textual, permitiéndonos esclarecer los matices del sujeto de la enunciación y explicando su composición en el nivel del texto. Por otro lado, encontramos aún casos, por la naturaleza de nuestro tema, donde un solo sujeto de la enunciación pareciera ser muchos: explicado fuera del texto, pareciera que la persona empírica se dividiera y hablara desde distintos sitios, con distintas opiniones: la instancia del enunciador Ducrot, en este sentido, es reformulable a través de las nociones de Dorra de “voz”, lo que nos lleva a comprender que estos matices, estos cambios en los enunciadorees son correspondientes a cambios de voz de una sola persona empírica, si queremos mirarlo desde fuera del texto, pero que, dentro del texto se comportan como entidades con enunciaciones propias, dirigidas siempre por un locutor. Es decir, cuando alguien habla en un poema de enfermedad, habrá muchos hablando en y desde él —de ahí la complejidad—, éstos serán etiquetables bajo la instancia de enunciadorees en Ducrot, y distinguibles a partir de la noción de voz de Dorra, construyendo así la dinámica polifónica del poema. Por consiguiente, esclarecer con atención cada una de estas distinciones es vital para comprender sin confusiones la estructura enunciativa de los poemas, no solo aquí estudiados, sino en su generalidad, pero también para proponer un modo particular y específico de utilizar los conceptos.

Creemos también que una de las aportaciones principales de este trabajo es la de entender a la enfermedad en la poesía como una representación sinécdoquica de los distintos sujetos a través de sus enunciaciones, si bien al hacer la investigación para recopilar el corpus con el que se trabajaría, pudimos entrever esta tendencia a la sinécdoque, luego de este estudio nos queda claro que, en efecto, la enfermedad desde la poesía parece obedecer una especie de patrón donde, en primer lugar, siempre será una parte del sujeto en el enunciado la que se haga manifiesta como enferma, nunca se establecerá como una condición que afecta al todo y lo transforma —no necesariamente lo convierte en un enfermo—, sino que, retomando la metáfora de la invasión de Sontag, parece ser que la enfermedad es comprendida como un elemento externo que se hace presente en partes del sujeto: en Lihn se enuncia en el pulmón, en Guerrero, principalmente en la cabeza y en el seno, en Loo en la rodilla, en Santos, dependiendo del sujeto del enunciado se da una explicación de la parte específica —a veces cerebro, a veces piernas, a veces corazón—, en Bohórquez parecerá que es “algo oscuro” como se enuncia en su poema y aunque, si bien no se nombra —por la naturaleza de la enfermedad, del SIDA— también hay una particularización del verdadero yo —del que Sontag habla— de la enfermedad. Concluimos entonces que el sujeto se enferma por partes: nunca se enunciará la enfermedad como una condición; si bien hay sujetos mujeres, sujetos hombres, sujetos pobres, sujetos colonizados, sujetos poetas, los sujetos que aquí tratamos, por su configuración y manera propia de enunciarse no serán sujetos enfermos sino sujetos con una enfermedad.

Desde este hallazgo podrían encausarse nuevos estudios, nuevas maneras de entender a la poesía de la enfermedad, a los sujetos de la enunciación e incluso, quizá, a los sujetos empíricos detrás de los poemas. Es interesante el lazo que hay entre las angustias del mundo

moderno, citadas por Sontag, y la creación poética, no solo en relación a su contenido, sino inclusive en cuanto a su configuración formal. Retomamos, principalmente, la idea de una aparente necesidad capitalista de acumular bienes de todo tipo y las ideas de culpa —que en este proyecto encontramos íntimamente relacionadas al género y preferencias sexuales así como a la identificación de género— de los sujetos de la enunciación, que se reflejan en la forma de escritura del poema. Así, desde su composición más superficial en los metaplasmos, donde encontramos sobreproducción sonora, de grafías, de repeticiones, incluso contra la idea de economía de la poesía, hasta las formas de enunciar y los contenidos de los enunciados: tanto textual como discursivamente hay una correspondencia entre lo que acongoja al sujeto del mundo contemporáneo occidental y el modo en que se escribe poesía, así como la creencia —fantasiosa, en palabras de Sontag— de que las enfermedades inexplicables por la ciencia —hasta ahora— pueden tener una relación intrínseca con nuestros modos internos de existencia, con los que escribimos poesía.

Anexos

Anexo 1. ¿Quién de todos en mí?, Enrique Lihn

Lihn, Enrique. "Quién de todos en mí". *Diario de muerte*. México: Práctica Mortal, 1996.

¿Quién de todos en mí es el que tanto

teme a la muerte?

Unos lucharán valerosamente contra ella

Otros no le harán ningún asco, rindiéndose como gallinas

Habrán traidores que le iluminarán el camino

como si ella tuviera necesidad de luz

hasta el corazón tan negro como ella de la ciudad

Estará Hamlet que se sube a la cabeza

con mi cráneo de pobre Yorick en su mano enguantada

recitando las tonterías de siempre

De estos movimientos contradictorios puede esperarse la tempestad, y también, la calma

que mutuamente se anuncian

Pero esta rama seca que invade el bosque

esta réplica de la muerte hecha de palo

Supongámoslo un ciudadano de tercera llamado ego

tan diferente de lo que mejor conoce

pues la muerte es justamente el protoplasma de este hijo sin madre

nacido de mi muslo

Esa mierda que nunca pude excretar
aferrado a mí como el nódulo al pulmón
cancerosamente diestro en la toma del poder
un charlatán que sólo puede hablar de lo que existe en lo que habla
y contaminarlo todo de irrealidad
piedra angular de la pesadilla y del sueño
de las fantasías que enferman y de las ilusiones que matan
es él quien pone ante la pelada el grito en el cielo
—raso de la ciudad
y el temblor en todos nosotros, los encerrados a morir

Anexo 2. 11/02, Victoria Guerrero

Guerrero, Victoria. "11/02". *Documentos de barbarie (Poesía 2002-2012)*. Lima, Paracaídas Editores, 2013.

La madre pasa pasea

Nutre-se nutre toma su lechecita

Se resbala la leche

La leche resbalosa

Cae en nuestros labios

La engullimos deliciosa

Oh cómo se bebe la locura con ardor

Suave suavcita se menea en la garganta

La madre pasa pasea

¿O es su espectro?

La madre no conoce a la cabeza

Pera la cabeza la conoce bien

Se adentra en ella de un modo desconcertante

Ahora son dos cabezas que hablan día y noche

No dejan de hablar

Y encima se ponen su peluquín

Una cabeza de madre y una cabeza de hija

Es un barullo que no acaba nunca

No sé de qué manera acallarlas

Las he incitado a hablar

Ahora es un ir y venir de pastillas e idas al baño

Ambas exigen mi presencia

Me mandan

Me comandan

Las cabezas siamesas se han coludido contra mí

Me culpan de su mal

Así hablaban ellas

Cuchicheaban a mis espaldas

Cabeza 1:

Estamos cansadas de tanta Poesía

Felizmente ya cerraste el pico

Ahora te haces pis

Te haces la valiente frente al público

Alguien tiene que decirlo y es verdad:

La poesía de mujeres es ridícula hasta el hartazgo

Telenovelesca como nuestras vidas

Dura penetrable penetrante

Los Poetas son melindrosos ante la poesía de mujeres

Sobre todo la que habla de penes y vaginas

Su poesía

Cuando habla de vaginas y penes

Es *sublime*

Y estoy hay que decirlo

No nos queda palabra (felizmente)

Somos tar-ta-mudas

Hemos repudiado la Tradición

Sin embargo todo el tiempo hablas de ella

Es un fastidio

Incluso la mencionas con cierta afectación

Y la citas por defecto de hija mimada

Nacida en la burguesía de los años 70

Has robado traficado con la palabra

para poder escribir

Hablar al menos

Quizá solo bal

/bucear

La poesía/la vida

¿Qué es lo que importa realmente?

Nos rodean la media palabra y la enfermedad

Los versos sublimes no nos han llevado a nada

Y esto hay que decirlo

No se ha salvado una sola vida con ellos

Algunos suicidios han gestado eso sí

Pero la Tradición los exige y lamento que no los escribas

Yo también lo lamentaría si fuese una de Ellos

¿En qué momento dejarás de nombrarlos?

No tengo seno no tengo falo

Eres la gran plagiaria

Siempre tendrás un bufón a tus espaldas

O un Padre no asesinado realmente

Cabeza 2:

Escribes como una perra
Eres una malparida —eso me han dicho
Invocas a dioses malos malignos dioses
Que se presentan cada noche bajo tu cama

Me supuran las heridas
¡Cómo me supuran las desgraciadas!

Renovar la poesía —dicen
¿Qué diablos puede significar eso?

¿Radiarla
 irradiarla
 quemarla
 mutilarla
 ejecutarla?

¿Muerte o patria?
(todo lo aprendimos al revés)
¿O inmolarnos nosotras
Aquellas devotas aprendices que siempre seremos?

No soy la madre No soy la hija
Y esto hay que decirlo

Alguien tiene que decirlo

Lo tendré que decir yo

Después de todo ya lo dije

Y no ha sucedido absolutamente nada

(De vez en cuando me tiro una cabeceadita

Con tanta medicina

Me agoto pues yo también)

Yo:

¿Por qué hablan así hermanas?

He intentado escribir algo

Cabeza 1&2:

No basta

No has hecho nada aún

Nada de lo que escribas será suficiente

Vas a penar toda una vida

La escritura es imposible para nosotras

Eso lo sabías desde que naciste

Pero has dejado que nos corten al rape

Has cantado “patria o muerte”

Se impone el silencio

O el habla efímera

Incendiar lo profundo

No hay densidad en nuestra habla

Somos mudas

Somos calvas

Aprende nuestro orgullo

Y no te arrodilles más

Anexo 3. *Operación al cuerpo enfermo* (fragmentos), Sergio Loo

Loo, Sergio. *Operación al cuerpo enfermo*. Nuevo León, Ediciones Acapulco, 2015.

ÁRBOL DE LA VIDA.

Una vez, para que la familia de Pedro lo acepte, así, doblegado y dándoles la razón, salió a la cena navideña, completa, pulcramente heterosexual: mujer.

PÍLORO

Ésta es la historia de *mi* enfermedad. Apropiación del enemigo. Acogimiento. Ésta es mi historia estando enfermo: *soy* un enfermo. El doctor de blanco salvaje, alto, de mirada generosa, localiza y marca el tumor. *Mi* tumor, tan mío como mi cabeza o mis pulmones, que quizá más lentamente, pero también me quieren matar.

EL SACRO

(CINCO VÉRTEBRAS SOLDADAS)

Cecilia y yo. Los cuerpos que fuimos, las imágenes fotográficas irrepetibles. Cecilia y yo besándonos desde adentro de dos cuerpos con los ojos cerrados como si la imagen misma perpetuara lo que estábamos pensando y sintiendo durante ese *flash*, ese negro, esos labios.

NERVIOS ESPINALES

“El sarcoma de Ewing es más frecuente en hombres, presentándose usualmente en la infancia o en la juventud, con un pico entre los diez y veinte años de edad. Treinta por

ciento de los afectados tienen una presentación franca. Los pacientes frecuentemente experimentan dolor óseo intenso”.

PULMÓN DERECHO

Quiero a Pedro. Lo quiero y mi quererle me lleva a comerle y a vomitarle. A comerle de nuevo y volver el estómago. A tragarle completo, apropiármelo y expulsarle de mí hasta quedar hueco, débil, destruido. Atacarme engulléndole para vaciarme, buscar el vértigo donde confundido me funda con él, expulsarle hasta que de mí no quede nada y no puedan diferenciarme de lo que de él reste. Acabarme desde dentro, necesitarle, quererle, aniquilarme, comerle hasta destruirme y ser él. Lo quiero.

Anexo 4. *Slogan*, Abigael Bohórquez

Bohórquez, Abigael. “Slogan”. *Poesía reunida e inédita*. Sonora: Instituto Sonorense de Cultura, 2016.

Y, fue que, un día, el “*BUEN*” vecino
estrenó la película, como un tragal en llamas:

“AIDS IS COMING / AIDS IS HERE:”

y uno ya no volvió a poder ser

la familia de hierba de Walt Whitman:

—¿me celebro a mí mismo y me canto a
mí mismo?—

*“because to die for AIDS is different
from what any one supposed.”*

Sobrevino el terror,

“the happy birthday of DEAR TRACY;”

uno

entonces,

enamorado todavía de las cosas oscuras

tornó a mirar a su izquierda, a su derecha,

detrás, al frente,

queriendo ver espejos donde tocar un rostro fértil;

pero llegó algo que vino enemistando,

desapartando y no es igual a la vida:

*“because to die for AIDS is different
from what any one supposed;”*

y devino el horror impenitente
de que éramos muriendo o vamos a morir
o estamos muertos
y obstinamos: dead-drunk

rock,

dead-end

rock,

deadfall

rock,

deadly gone world

rock

o yeah,

“but to die for AIDS is different”

y ai'nos vamos, carnal

haciéndonos poquitos,

esfúmate, pass bye

no chingues, puta muerte,

“but to die for AIDS is different,

like to spit to olden GOD,”

rock

rock

rock'n rolling,

a pesar de aquel día.

Porque hubo días hasta la desvergüenza,

donde fuimos “*tan lúbricos*

tan móviles

tan fértiles

tan plácidos

tan sórdidos,”

presuntos dueños del amor intemporal;

porque hubo días en los que fuimos

aquella mano que buscaba,

y aquella otra mano que daba sobresaltos,

y aquella breve mirada solándula y promiscua,

porque todo estaba tiempo de la pasión,

y convivimos la cintura del canto,

y no conocíamos piedras en el camino;

pero hubo días en los que fuimos

los únicos culpables

de esta vieja batalla

recientemente concluida,

en la que no diré que te he perdido

para siempre,

sino que yo te amaba

y he muerto.

Anexo 5. *Chernóbil* (fragmentos), Óscar Santos

Santos, Oscar. *Chernóbil*, Mantis-Universidad Autónoma de Nuevo León, Guadalajara, 2011.

Dicen que tu corazón es un pequeño a rastras sobre el piso. Que no hay nada por hacer sino esperar la noche. Dicen que la noche es el lugar que necesitas. Que en la oscuridad del mundo, cuando él duerme, todos somos iguales. Sin embargo tú sabes que el peso de un latido siempre es distinto del siguiente. Tú sabes que hubo una vida antes y que te fue negada. Que sólo tienes seis años y estás perpetuamente anclada a una camilla. Que le tomaría a tu cuerpo nueve millones de días para sanar. Tienes sólo seis años y ya sabes que el tiempo es infinito.

Darya Zakkhanchuk: sufre un mal cardíaco.

Los niños en la escuela te ponen apodos. Las niñas no quieren jugar contigo. Al terminar el día vuelves a casa siguiendo el sol que se oculta detrás de un manto gris y polvoriento. (Recuerdas a tu padre que decía que el día en que naciste cayó una lluvia negra.) Detrás de otra nube, se esconde un sueño. El sueño de un hombre adulto, con una mujer, con un futuro. Y tú lo miras apenas pues no te reconoces en los hijos que crecen. Sin la carga pesada que te agobia.

Ramzis Fisullin: 16 años, hidrocefalia.

Escuché decir que los mismos vientos que mueven al cosmos son los que me mantienen fijo al mundo. Que existe algo microscópico que me ha atravesado el cuerpo y me ha dejado clavada para siempre en la infancia. No comprendo eso que dicen. Lo único que sé es que

este lugar no deja de crecer y tengo miedo. Miedo de que algún día, al despertar, me vea envuelta en una sábana enorme y mamá no pueda ya encontrarme.

Ainagul Aksuatsky: 6 años, dejó de crecer desde los 3.

Bibliografía

Al Berto. *Memoria de tres cartas a las Indias* México: Valparaíso, 2016.

Antonio Rodriguez, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*,
Sprimont, Mardaga, 2003: 17-59.

Antonio Rodriguez. *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*.
Sprimont : Mardaga, 2003.

Argüelles, Juan Domingo. *Antología general de la poesía mexicana*. México: Océano, 2012.

Aristóteles. *Poética*. México: Porrúa, 2002.

Barba Jacob, Porfirio. “Canción de la vida profunda”. [En línea] *Poeticus*, 2016.

Benveniste, Emile. *Problemas de Lingüística General*. México: Siglo XXI, 1971.

Blasing, Mutlu Konuk. *Lyric Poetry*. New Jersey: Princeton University Press, 2007.

Bohórquez, Abigael. “Slogan”. *Poesía reunida e inédita*. Sonora: Instituto Sonorense de
Cultura, 2016.

Bojórquez, Mario. *El oro ensortijado*. México: Eón, 2009.

Brown, Savannah. *Skinny Girls Bleed Flowers*. 2016. Web. Mayo 27 2017.

Burt, Stephen. *Close Calls With Nonsense*. Saint Paul, Minn.: Graywolf Press, 2009.

Cabo Aseguinolaza, Fernando y María do Cebreiro Rábade Villar. *Manual de teoría de la literatura*. Madrid: Castalia, 2006.

Calderón, Damaris. *Parloteo de sombra*. Chile: LOM Ediciones, 2009. Impreso.

Campos, Marco Antonio y García Montero, Luis. *Poesía Mexicana*. Madrid: Visor Libros, 2009.

Castaño, Yolanda. "Historia de la transformación". *Círculo de Poesía* 2010. Web. 8 de abril de 2018.

Courtoisie, Rafael. "La salud de los enfermos". *Alforja XXXI* (2004): 57-59.

Dominguez Caparrós, José. *Introducción a la teoría literaria*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011.

Dorra, Raúl. *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés. 1997.

Ducrot, Oswald. "La descripción semántica de los enunciados y la noción de presuposición". *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Buenos Aires: Hachette, 1984. Pdf.

Dvorakova, Paula. "desde la calle Lucena hasta el hotel de Simbad. Sobre las identidades y la construcción del yo poético". *Revista Impossibilia*, no. 2, 2011.

Elizondo, Salvador. *Farabeuf*. México, Mortiz, 1985.

Esteban, Angel y Ana Gallego Cuiñas. *Juegos De Manos*. Madrid: Visor Libros, 2008.

Fernández Granados, Jorge. *Si en otro mundo todavía*. México: Almadía, 2012. Impreso.

Filinich, María Isabel. *Descripción*. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

Filinich, María Isabel. *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

Fontanille, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Foucault, Michel. *El nacimiento de la clínica*. México: Siglo XXI, 2015.

Gallardo Paúls, Elena. “Estructuralismo francés. Nouvelle critique 1”. *Peripoietikés hypotheses*.

García Berrio, Antonio y Teresa Hernández. *Crítica literaria. Introducción al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra, 2004.

Greimas, Algirdas Julien. *Ensayos de semiótica poética*. Planeta, 1976.

Grupo μ . *Retórica General*. España: Paidós, 1987.

Grupo μ . *Rhétorique De La Poésie*. París: Editions du Seuil, 1990.

Guerrero, Gustavo. *Teorías de la lírica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Guerrero, Victoria. *Documentos de barbarie (Poesía 2002-2012)*. Lima, Paracaídas Editores, 2013.

Hall, Donald. “The Last Days”. *Poetry Foundation*. N.p., 2017. Web. Mayo 27 2017.

Hamburger, Käte. *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995.

Hilborn, Neil. *OCD (Rustbelt 2013)*. 2013. Web. 27 May 2017.

Konuk Blasing, Mutlu. *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of Words*. Princeton, Princeton University, 2007.

Lamas, Mijail. *Trevas. Canción del Navegante de sí mismo*. Sinaloa: Andraval, 2013.

Langa, Mar. *La poesía del siglo XX en Paraguay*. Madrid: Visor, 2014.

León, Denise. “El cuerpo herido. Algunas notas sobre poesía y enfermedad”. *Telar* 10.1 (2012). PDF.

Lihn, Enrique. “Quién de todos en mí”. *Diario de muerte*. México: Práctica Mortal, 1996.

Loo, Sergio. *Operación al cuerpo enfermo*. Nuevo León, Ediciones Acapulco, 2015.

Marí, Antoni. *Han venido a verme unos amigos*. México: Valparaíso México, 2015.

Meschonnic, Henri. “No el verso libre, sino el poema libre” en *Reinventar el lirismo*. México: Valparaíso, 2016.

Meschonnic, Henri. *Critique du rythme*. Lagrasse: Verdier, 1982.

Mignolo, Walter. “Semantización de la ficción literaria”. *Dispositio*, Vol. V-VI, Núm. 15-16, pp.85-127.

Millán, Gonzalo, María Inés Zaldívar, y Andrés Braithwaite. *Veneno de escorpión azul*. Santiago de Chile: Eds. Universidad Diego Portales, 2007.

Ochoa, Enriqueta. *Retorno De Electra*. México: Editorial Diogenes, 1978.

Organización Mundial de la Salud. *Constitución de la Organización Mundial de la Salud*.

45. Ginebra. Octubre de 2006.

Osorio de Ita, Gustavo. “Estrategias de enunciación en la poesía hispanoamericana. Del romanticismo a la vanguardia”. Tesis Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2019. México.

Panero, Leopoldo María. *Escribir como escupir*. Madrid: Calambur, 2008.

Peña, Christian. "El Síndrome De Tourette". *puntoenlinea.unam.Mx*, 2017.

Peña, Christian. “El Síndrome de Tourette”. *Puntoenlinea.Unam.Mx*, 2017.

Pozuelo Yvancos, José María. *Poéticas de poetas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.

Pozuelo Yvancos, José María. “La teoría literaria encuentra la ficción”, *Ínsula*, 1992, 552, pp. 11-13.

Prieto Santiago, M. *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Madrid: Edaf, 2008.

Quevedo Rojas, Aleyda. “Soy Mi Cuerpo”. *Alforja XXI.1* (2004): 26-30. Impreso.

Rabaté, Dominique et al. *Le Sujet Lyrique En Question*. Bordeaux : Presses Universitaires De Bordeaux, 1996.

Rabaté, Dominique et al. *Le Sujet Lyrique En Question*. Bordeaux : Presses Universitaires De Bordeaux, 1996.

Ramos Otero, Manuel. *Invitación Al Polvo*. Web. Marzo 13 2017.

Robinson, Paul. *Against Fatalism*. New York Times Archive 22 de enero de 1989: s.p.

Roca, Juan Manuel. *Biblia de pobres (Biblia Pauperum)*. Madrid, Visor.

Sánchez García, Remedios. *El canon abierto*. Madrid: Visor Libros, 2015.

Sancholuz, Carolina. "Una poética de la muerte. Sobre Invitación al polvo, de Manuel Ramos Otero". *Letral* 6.1 (2011). PDF.

Sandblom, Philip. *Creativity and Disease*. Philadelphia: George F. Stickley, 1982.

Santos, Oscar. "Chérbobil". *Antología general de la poesía mexicana*. Juan Domingo Argüelles. México: Océano, 2012.

Santos, Oscar. *Chérbobil*, Mantis-Universidad Autónoma de Nuevo León, Guadalajara, 2011.

Sontag, Susan. *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. Nueva York: Picador, 2001.

Valverde, Fernando. *Los ojos del pelícano*. CONACULTA, 2012.

Villarreal, Minerva Margarita. "Verdaderas fatigas del diario". *Antología general de la poesía mexicana*. Juan Domingo Argüelles. México: Océano, 2017.