



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
LICENCIATURA EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

ANTOLOGÍA CRÍTICA DE POETAS HISPANOHABLANTES
PUBLICADAS ENTRE 1940 Y 2010

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE LICENCIATURA EN
LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA PRESENTA:

ANDREA ALAMILLO RIVAS

DIRECTOR: DR. ALÍ CALDERÓN FARFÁN

DICIEMBRE 2016

Contenido

Agradecimientos	- 7 -
Introducción	- 10 -
I.	- 10 -
II.	- 12 -
1.1. Grupo μ	- 1 -
1.2. Conceptos operatorios	- 4 -
1.3. Las operaciones retóricas	- 8 -
1.4. Las unidades del discurso: metáboles	- 8 -
1. Metaplasmo	- 9 -
2. Metataxo	- 10 -
3. Metasemema	- 11 -
4. Metalogismo	- 12 -
1.5. Ethos	16
CAPÍTULO II	19
I. Poetas coloquiales.....	19
“Como a un muerto de sed” (1948), Margarita Michelena	20
“Cuando despierta el tacto” (1954), Amparo Dávila	23
“Carta al tiempo” (1955), Claribel Alegría	26
“Carta a Jesús Arellano” (1968), Enriqueta Ochoa	30
“Meditación en el umbral” (1972), Rosario Castellanos.....	33
“Canto de Penélope desde las playas de Ítaca” (1991), Minerva Margarita Villareal.....	36
“Invocación” (2006), Raquel Lanseros.....	40
II. Poetas experimentales	44
“Comunicaciones” (1963), Amanda Berenguer	44
“Sortilegios” (1966), Alejandra Pizarnik	49
“Monsieur Monod no sabe cantar” (1978), Blanca Varela	52
“Los leones rondaban la casa” (1985), Marosa di Giorgio	61
“Les jeux sont faits” (1994), Olga Orozco	63
“la princesita” (2003), Paula Ilabaca.....	68

“La máscara japonesa” (2005), Damaris Calderón	70
CONCLUSIONES	75
BIBLIOGRAFÍA.....	81

Agradecimientos

A abuelita, que me llevó de la mano a las primeras lecciones, a los pizarrones donde se dibujaron para mí, por primera vez, las letras que significarían mi vida. Quien confió siempre en mí y en mi inteligencia y quien, hasta en el último momento, se preocupó por saber que estaba bien, y se enorgulleció de mi sola existencia.

A mi mamá, que siempre me procuró libros y palabras, que me leyó para dormir, que compró los libros que me llenarían. A mi mamá que siempre supo que mi lugar en la Tierra no tenía sentido sin historias y sin palabras y que acompañó todos mis pasos hasta los salones de clases y que puso el mejor ejemplo de lo que es la vida cuando se aprende y se ama lo que se aprende.

A mi hermana, que dibuja todos los días un mundo real que sirve de puente entre la euforia de lo etéreo y la alegría de los abrazos tangibles. Quien me enseñó que no se necesita ser grande ni experimentado para poder cuidar a los demás, quien siempre me ha dado una mano para caminar por el mundo, quien, más que nadie, me ha querido incondicionalmente y me ha hecho creer en mí.

A mi primo Fernando, que respalda mi existencia cuando ésta parece estar equivocada y que me recuerda siempre que hay alguien para quien soy importante. A Nixté, que siempre está ahí y sin importar el tiempo y el espacio me recuerda a mí misma cuando aparece.

A todos mis amigos. A Jonathan, que llegó cuando estaba cansada de lo cotidiano y me recordó que la vida con cartas vale la pena, quien sin pedir nada está siempre cerca para dar abrazos y palabras y hacer realidad planes imposibles. A Abraham, que no me dejó desistir en las palabras, que me acompañó en morfosintaxis para no darme por vencida

cuando pensé que mi hartazgo valía más que mis ganas de aprender el lenguaje y quien siempre compartió sus logros y su poesía. A Quetzal, a Jesús, que me abrieron un lugar en sus vidas donde se está mucho mejor, donde nunca falta apoyo ni cariño.

A mis maestros. A Alí, que impartió las primeras clases de poesía que recibí, que me enseñó que la poesía se siente y que el primer filtro para leerla, es la maravilla. Quien me dio la idea de hacer de mi tesis una antología y quien nunca dice que no a una idea nueva, sino que, con sus ideas y experiencia, la hace posible; por confiar en mí, y en mi trabajo con la poesía.

A Gustavo, que me enseñó que *los poetas son los pianos del mundo*, que me enseñó a deshacer los poemas para encontrar sus raíces y el porqué de su magia, quien siempre está dispuesto a hacer el salón de clases el mejor lugar y nunca deja de resolver dudas y ayudar a que los proyectos, y la vida, sean lo mejor que pueden ser.

Arriba, vivo en la escritura. Leo para vivir. Leí muy pronto: no comía, leía.
Siempre "supe" sin saberlo, que me alimentaba de texto. Sin saberlo.
O sin metáfora. Había poco sitio para la metáfora en mi existencia,
un espacio muy restringido, que a menudo yo anulaba. Tengo dos hambres:
una buena y una mala. O la misma sufrida de modo diferente.
Tener hambre de libros era mi alegría y mi tormento. Libros casi no tenía.
No hay dinero, no hay libro. Roí en un año la biblioteca municipal.
Yo mordisqueaba, y al mismo tiempo devoraba.
Como con los pasteles de *Hanukka*: pequeño tesoro anual
de diez pasteles de canela y jengibre.
¿Cómo conservarlos consumiéndolos?
Suplicio: deseo y cálculo. Economía del tormento.
Por la boca aprendí la crueldad de cada decisión, un mordisco,
lo irreversible. Guardar no es gozar. Gozar y no gozar más.
La escritura es mi padre, mi madre, mi nodriza amenazada.

Hélène Cixous, *La llegada a la escritura*

Introducción

El presente trabajo consiste en una microantología poética crítica que reúne trabajos de mujeres hispanoamericanas publicados a partir de 1940 hasta nuestros días —es decir, primera década del siglo XXI—. Para la parte crítica de la misma, proponemos una lectura textual con un enfoque que se desprende de la neoretórica, particularmente aquel constituido por las aportaciones teóricas del Grupo μ , esto es, sugerimos una lectura de adentro hacia fuera del poema, de las unidades mínimas al contexto, y no por tanto, del autor hacia la obra.

I.

Una de las cuestiones fundamentales que surgen al elegir una obra para su estudio o, como en este caso, un compendio de obras es ¿bajo qué teoría o aparato crítico abordo el estudio? Sin embargo creemos que —y es una de las cuestiones fundamentales que trataremos en este trabajo—, cuando se habla de literatura escrita por mujeres, el aparato crítico para su análisis parece dado con antelación: feminismo.

¿Por qué, usualmente, toda obra escrita por una mujer se inscribe, casi automáticamente, dentro de los estudios de género? ¿Acaso toda escritura realizada por una mujer plantea una rebelión contra el patriarcado, un lenguaje subversivo y todos aquellos valores planteados por las feministas en un origen? Habremos de recordar a Judith Butler para distinguir género y sexo, hombre y mujer, masculino y femenino; Butler en *El género en disputa* sostiene que hay una diferencia importante entre sexo y género, el primero (macho / hembra) refiriéndose a la condición natural que es dada a partir de los órganos reproductivos, y el segundo, el género, (hombre / mujer) es dado por constructos culturales y sociales. Por otro lado habla de lo femenino como algo que no es esencial de ningún sexo;

es decir, inherente a él, y más aún, dice que no hay nada que sea sustancialmente femenino —o masculino—.

Siguiendo esta idea, podemos retomar a Hélène Cixous en *La risa de la medusa*, quien plantea la idea de *bisexualidad* de la siguiente manera: “en la escritura propuesta por Cixous no hay una delimitación clara de los roles sexuales, de lo que se trata es de alternar el uno en el otro, ver lo masculino de lo femenino y lo femenino de lo masculino, cuestión que no tiene porque [sic] coincidir con el sexo de la persona que escribe” (Azaovagh 8). Es decir que, siguiendo a estas autoras, podemos afirmar que lo femenino no es único de la mujer, pensemos por ejemplo en Salvador Novo cuando escribe *Yocasta o casi* buscando hacer una nueva versión de Edipo rey a partir de la visión femenina. Pensemos en Abigail Bohórquez, que sin cambiar el sexo de quien habla en su poesía, utiliza una voz que se apega hacia lo femenino en poemas como *Primera ceremonia* donde escribe los siguientes versos: “Tú veranideces / cuando mis manos desdoblán su pobreza / y tocan tus cabellos dóciles, como el agua / y me tiendo a tu lado”. Pensemos también en el mismo Fernando Pessoa con su heterónimo ‘María José’, quien escribe una carta desde la voz femenina de una mujer jorobada y con tuberculosis que pretende declarar su amor a Antonio, un hombre al que nunca ha hablado, ni hablará.

Sin embargo, al buscar estudios sobre la obra de estos tres autores, encontramos muy pocos que hablen desde un punto de vista feminista. Incluso tratándose en dos de los casos expuestos de autores homosexuales, el estudio de su obra no está enfocado en todos los casos a cuestiones de género. ¿Por qué entonces son tan amplios los estudios de género en obras de mujeres, y tan pocas las mismas obras estudiadas desde otros aspectos? ¿Acaso lo único importante de la escritura de una mujer es lo referente a su condición sexual o genérica? ¿O

es que hay más obras poéticas, más abordajes sobre las mismas y no nos hemos fijado en ellos? Más aún, ¿es realmente *indispensable* que sea el género del autor quien da la pauta para la lectura que debe hacerse de su obra, y no la obra quien debe guiar hacia el abordaje que se hará de la misma?

Muchas de estas preguntas han sido ya planteadas por diversas teorías y algunas otras pueden incluso caer en lo pretencioso, sin embargo son preguntas que guiarán este estudio y no se pretende dar una respuesta universal e irrefutable, sino más bien, dar una visión más amplia que permita conocer perspectivas nuevas sobre distintas poéticas, su textualidad y los métodos bajo los cuales han sido concebidos sus discursos.

II.

José Pascual Buxó, durante su discurso a la Ceremonia de ingreso a la Academia Mexicana, habla sobre los estudios que se han realizado con respecto a la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, específicamente, aquellos sobre el *Primero Sueño*. En la charla cita a Robert Ricard para decir que juzgaba “imprudente exagerar el alcance de la comparación y desconocer la originalidad del poema” (Buxó 10), refiriéndose a los estudiosos que hablan del poema buscando relaciones extratextuales con otros elementos culturales y literarios de los cuales no hay un indicador certero de conocimiento por parte de la autora y mucho menos aún, de relación para la composición de su texto; es decir, para Ricard, se demerita la originalidad creando estas comparaciones exageradas, e incluso forzadas; Buxó cita al mismo Octavio Paz cuando dice que “seguro que debe haberlo conocido, ya sea directamente o a través de los incontables autores que, desde el Renacimiento, se refieren a esa obra”, mostrando lo poco analítico que puede ser un estudio, haciendo suposiciones poco fundamentadas como la de que cierto autor “debió” conocer cierto texto, sin tener prueba de ello.

Buxó dice entonces que “parecerá recomendable volver a las apuntaciones de los ‘censores’ contemporáneos de Sor Juana para ver si, examinándolas, podemos ponernos en el camino de una exégesis de *El sueño* acorde con sus intenciones semánticas (su texto) y con los paradigmas culturales (los contextos) que subyazcan en él” (Buxó 12). Entendemos entonces que lo que propone es leer el texto y a partir de su significado intrínseco hacer una valoración que sea correspondiente con el contexto, y no de modo inverso.

Partiendo de lecturas como la de Buxó (1986), nos preguntamos cómo hacer una lectura que no pierda de vista al texto. En primera instancia, pretendimos hacer un estudio a partir de lo postulado por Hélène Cixous en *La joven nacida* para demostrar que la poesía escrita por mujeres en Hispanoamérica no necesariamente cae dentro de lo femenino en todas las ocasiones. Así, buscamos hacer una lectura basándonos en el concepto que la autora francesa plantea como bisexualidad para indicar los momentos en que los valores de género cambian dentro de un solo texto. Encontramos resultados interesantes, por ejemplo, en el poema “Invocación” (2006) de la autora española Raquel Lanseros, hallamos que presenta en cada una de las estrofas un orden de petición o deseo, una manifestación explícita de la voluntad de la voz poética quien tiene consciencia y habla. Desde el punto de vista del falologocentrismo descrito por Cixous, esto sería imposible para un enunciatario femenino. Más aún, el enunciatario cambia de género constantemente, poniendo en jaque la noción de género inmanente y presentando una voz lírica bisexual.

Sin embargo, luego de realizar este tipo de análisis, nos dimos cuenta de que si bien era comprobable la noción de géneros en movimiento y bisexualidad, no sólo seguíamos utilizando lecturas feministas sobre nuestro corpus de poetas, sino que además la lectura poco aportaba sobre el resto de textualidad. De este modo, recurrimos más tarde a la herramienta planteada por el Grupo μ en la *Retórica General*, gracias a la cual es posible un análisis que

siga la estructura jakobsoniana en los distintos niveles de la lengua, lengua misma que Buxó afirma necesita ser estudiada para comprender a Sor Juana, de modo que finalmente, podamos realizar nuestra antología crítica, por medio de análisis pormenorizados la estructura de la poesía publicada en los últimos 60 años en Hispanoamérica.

Es necesario y pertinente hacer una lectura textual de las poetas hispanoamericanas. La poesía escrita por éstas, puede ser analizada de manera completa e integral a partir, por ejemplo, de la neoretórica planteada por el Grupo μ .

Lo anterior no significa, desde luego, que las lecturas feministas carezcan de valor. Muy por el contrario, creemos que es gracias al feminismo que ahora tenemos la oportunidad de leer y profundizar sobre todas estas mujeres que han sido publicadas durante los últimos 60 años. Sin embargo creemos que en muchas ocasiones, el campo de estudio de las teorías de género está centrado más en los ámbitos de lo sociológico, antropológico y cultural, que en lo puramente literario. Es cierto también que en ocasiones los poemas tienen una carga que apunta hacia cuestiones de género. En estos casos es sumamente importante tomar en cuenta las aportaciones del feminismo para el análisis en el campo metalógico —que explicaremos en el primer capítulo—.

La elección del corpus que integra el presente trabajo consistió en la lectura de diversas antologías poéticas, para seleccionar a las autoras, tales como *Juegos de manos* (2008), publicada por la Colección Visor de Poesía, *Antología de la poesía hispanoamericana actual* (2009), compilada por Julio Ortega y publicada por Siglo veintiuno editores, *Antología general de la poesía mexicana* (2012), publicada por Océano, entre muchas otras, así como la consulta en línea de diversos medios, publicaciones editoriales, libros electrónicos, revistas, blogs, ensayos y demás. Buscamos también antologías de poesía

completa de todas las autoras posibles para elegir de entre un corpus muy amplio los poemas que hubiesen sido publicados entre los años 40 hasta los años más recientes.

Cabe mencionar que se buscó no tener preferencia por ningún país, sino una muestra más o menos representativa de aquellos países que figuran entre las antologías por su poesía.

Una vez seleccionadas las autoras, los poemas fueron elegidos, en primer lugar, por tener el mayor número de desvíos retóricos —a primera vista, y de manera informal—. En segundo lugar, por su fecha de publicación. Buscamos tener, aproximadamente, dos poemas por cada década. Además, los dividimos en dos secciones: una con poetas reconocidas generalmente como coloquiales y otra con poetas reconocidas como experimentales.

Para la selección de poemas, intentamos, además, no elegir aquellos que hubiesen sido estudiados en demasía, con el objetivo de formar una antología que presente la oportunidad de conocer nuevos textos.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

1.1. Grupo μ

El Grupo μ —o Grupo de Lieja— está conformado por profesores de la Universidad de Lieja, Bélgica, donde se publicaron sus primeros trabajos; sus dos miembros titulares Francis Edeline y Jean-Marie Klinkenberg, y otros miembros colaboradores como Jacques Dubois Philippe Minguet, François Pire y Hadelin Trinon buscan reformular la retórica a partir de los postulados de la semiótica, el estructuralismo y el *new criticism*.

De la semiótica retoman principalmente a Greimas y la noción de isotopía —hablaremos de ella más adelante—, del estructuralismo retoman fundamentalmente a Jakobson con las funciones del lenguaje y sobretodo las concepciones antes planteadas por Saussure de significado y significante que adquieren, con Jakobson, una correlación más profunda donde los significados son variables dentro de un mismo significante, es decir, las relaciones coexistentes y entre forma y contenido; y finalmente del *new criticism* —donde figura T.S. Eliot— rescatan la idea de *close reading*, una lectura del texto donde el enfoque primordial sea el que se le presta al intratexto y no a los valores históricos o culturales del mismo.

En el prefacio a la *Retórica General* (1987)¹ del Grupo μ se explica que, si bien de acuerdo a la tradición clásica el objeto principal de la retórica es el discurso persuasivo, el Grupo μ retoma solo las bases del discurso argumentativo y las figuras retóricas puesto que

¹ Fecha de la edición traducida y publicada en Paidós. El texto original, en francés, es de 1970.

su neoretórica² pertenece “más bien a la literaria, en la medida en que concierne en primer lugar a lo que se ha dado en llamar función *poética* del lenguaje³” (Grupo μ : 1987, 18). Sus estudios no están ya enfocados en analizar cualquier tipo de discurso, sino, particularmente, el literario —y más específicamente, dentro de éste, el poético—.

Una de las principales defensas que ellos mismos hacen de su modelo teórico es su necesidad de uso y su diferencia respecto de la estilística que, a pesar de trabajar con lenguaje poético, busca hacerlo desde nociones como *lo estético* o *lo artístico* y aunque es cierto que toma en cuenta algunas figuras, por lo general las engloba dentro de la metáfora y se olvida de muchos otros desvíos del lenguaje; la principal desventaja de un análisis estilístico está en que habría que crear un modelo de análisis específico para cada poema, mientras que la neoretórica permite y busca analizar las funciones en las formas vacías, que son existentes en todo discurso literario. El Grupo μ explica los procedimientos de lenguaje que caracterizan a la literatura puesto que analiza las funciones en las formas, a diferencia de la estilística, que busca lo bello en sustancias fijas.

Por lo tanto, las funciones de la retórica moderna están en encontrar cuáles son los procedimientos de lenguaje que caractericen a la literatura, esto es, las funciones inmanentes a la literatura que es, para el Grupo μ , un uso específico y particular del lenguaje; entendido esto, el primer objeto de una retórica general será crear una teoría del uso.

La función retórica —llamada función poética por Jakobson—, será aquella que radica en la opacidad del discurso por la motivación —proyección para Jakobson (1981)— en los signos; la opacidad en la poesía permite a un signo compartir sémicamente

² Se le denomina neoretórica a partir de los estudios realizados por el Grupo μ en los 60's y 70's. De aquí en adelante se seguirá utilizando este término.

³ Refiriéndose a las funciones del lenguaje de Roman Jakobson.

características con otro, sin embargo el contenido no es estático como el que se pretende del discurso científico; existe por tanto cierto antagonismo entre la palabra poética y la comunicación: la obra poética se cierra sobre sí misma y, una palabra, por ejemplo, significa algo específico y distante entre los contextos de un poema y otro, en cada poema se crea un código propio.

Por lo tanto, si retomamos el esquema de comunicación de Jakobson, la función poética será remplazada por la función retórica, ya que, si todo se fundamenta en la configuración lingüística del mensaje, esta función resignifica al resto de funciones en tanto que transforma el sentido total del mensaje.

Al ser posible la creación de un código propio en la poesía, el Grupo μ entiende a la literatura⁴ como una transformación del lenguaje, esto es, se trastoca el código. La poesía es un desvío de la norma, si existen las figuras, es porque existe un cambio en el sistema, porque los sonidos, las palabras, la sintaxis, o el contenido de una palabra está alterándose para decir algo más que no podría expresarse del mismo modo o crear el mismo efecto apegándonos a las normas de la lengua. Así por ejemplo en la sexta estrofa de “Árbol de Diana” de Alejandra Pizarnik, podemos encontrar desvíos de todos estos tipos.

ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
ella desconoce el feroz destino
de sus visiones
ella tiene miedo de no saber nombrar
lo que no existe

En esta estrofa podemos notar varias cosas. Quizá la primera sería la falta de signos de puntuación, de mayúsculas, los cortes entre versos que da lugar a encabalgamientos;

⁴ Decimos literatura y no poesía puesto que en la *Retórica General* aún se habla de literatura en general pero, como veremos más adelante, sus estudios se enfocan en la poesía en *Rethorique de la poésie*.

luego, quizá, podríamos percatarnos de la reiteración del sonido sibilante /s/, y más tarde podemos notar cierta extrañeza en *lo que se dice*, una repetición de la idea de lo intangible vuelto concreto, es decir, un desvío lógico. Todos estos —y más— son los desvíos que el Grupo μ busca estudiar. ¿Qué es específicamente lo que se está trastocando del lenguaje? ¿Por qué y en qué nivel está ocurriendo el desvío? ¿Qué efecto busca producir?, es decir, ¿qué *ethos*⁵ persigue?

La retórica es un conjunto de *desvíos* susceptibles de *autocorrección*, es decir, que modifican el nivel normal de *redundancia* de la lengua, infringiendo reglas o inventando otras nuevas. El desvío creado por un autor es percibido por el lector gracias a una *marca* y reducido inmediatamente después gracias a la presencia de una *invariante*. El conjunto de estas operaciones, tanto las que se desarrollan en el productor, como las que tienen lugar en el consumidor, produce un efecto estético específico que se llama *ethos* y que es el verdadero objeto de la comunicación artística.

La descripción completa de una figura retórica debe, pues, comportar obligatoriamente la de su desvío, de su marca y de su *ethos*. (Grupo μ , 1987: 91).

La definición de retórica puede ahora resultar compleja, para aprehenderla desarrollaremos en el siguiente punto los conceptos operatorios con los que el Grupo μ trabaja.

1.2. Conceptos operatorios

Trabajaremos con algunos conceptos básicos operatorios que plantea el Grupo μ . A continuación una breve explicación de cada uno:

a) Grado Cero: Es “el límite hacia el cual tiende el discurso científico” (Grupo μ : 1987: 77), el que tiene menor número de interpretaciones, es decir que busca la univocidad.

⁵ Ahondaremos en esta cuestión más adelante.

El grado cero es lo más apegado que hay a la norma lingüística, el mensaje está diseñado para llegar al lector sin que se preste a diversas interpretaciones, es llano y directo. Un lenguaje con sólo lo esencial y sin posibilidad de error resulta prácticamente imposible, y mucho más en la literatura, sin embargo en la *Retórica General* se plantea el *grado cero como límite*, lo que quiere decir que si bien se le añade algunos semas a los semas esenciales de un discurso, es solo para permitir las funciones del vocabulario y dar paso a la comprensión entre las partes, y ellos mismos aceptan que la idea de grado cero queda más como “promesa que como instrumento eficaz” (Grupo μ : 1987: 79). Sin embargo, aquí nos quedaremos con la primera definición que apela al discurso científico, o bien a un discurso plenamente normativo en todo el sentido de la palabra.

b) Isotopía: término retomado de Greimas, que quiere decir “con el mismo tópico”. “Norma semántica del discurso: cada mensaje o texto pretende ser captado como un todo de significación” (Greimas, 69). En un texto literario predomina uno o más tópicos que dan sentido al texto completo y que crean un entretejido con unidad de significación. Podemos entender mejor esto si pensamos en la figura del tigre en Eduardo Lizalde (1970), que es un tema recurrente en sus textos —tanto que ha dado lugar a su sobrenombre—, no solo el tigre como imagen, sino como unidad de significando que puede constituir violencia, agresividad, además de hacer alusión al sonido vibrante [r] recurrente, generando una alteración que parece onomatopéyica, devolviéndonos a la figura de tigre y a las características específicas que Lizalde quiere conservar en el poema como isotopía intratextual. La isotopía entendida por el Grupo μ difiere en la de Greimas precisamente en que la de Greimas se apega a lo extratextual, a todo el universo de posibilidades al que puede referir el tópico recurrente. Para la neoretórica la isotopía se encuentra dentro del texto a analizar; ya que hemos entendido

que cada poema crea su propio código, las isotopías y temas estarán relacionados intratextualmente y serán analizables en cuanto a su dimensión dentro del texto mismo. Ahora bien, puede haber figuras isotópicas como precisamente la que ya planteamos, que no solo crea una significación dentro de un poema, sino que dialoga con otros poemas del mismo autor, estas isotopías son de tipo transtextual, o bien pretextual si dependen de otros textos anteriores. En los estudios a realizar en este trabajo, debido a la posible extensión que implicaría buscar transtextualidad en cada poeta, solo tomaremos en cuenta los intratextuales y de ser necesario para la expresión textual del poema, los pretextuales.

c) Invariante: “En un discurso que contiene figuras, se pueden distinguir dos partes: la que no está modificada, o *base*, y la que ha sufrido desvíos retóricos” (Grupo μ : 1987: 89). La base es la invariante, la parte de discurso más apegada al grado cero y que permite que reduzcamos los desvíos que a su vez, de ser redundantes, dan lugar a isotopías. Ahora bien, si un desvío no es reiterativo y solo produce, digamos, un desvío de la base, diremos que tenemos una alotopía, que no genera significado sino un error, probablemente no intencionado. La invariante, por tanto, opera en la parte no figurada del discurso.

c) Autocorrección y redundancia: Ahora bien, la redundancia es la repetición de algún elemento para asegurar la transmisión del mensaje. A partir de una base, podemos encontrar lo que hemos llamado “alotopía” donde la base de un discurso de pronto sufre una modificación, y ya hemos dicho que si esta modificación o desvío se repite, da lugar a isotopías. La redundancia permite la producción y reducción de estas isotopías, de significados; gracias a ella el poema puede construir un código propio que es inteligible para el lector. Esta reducción es lo que se llama autocorrección; si nos percatamos de que existe un desvío de la base es porque encontramos *marcas*, algo que señala que hay un desvío y que

permite su reducción. Estas marcas, al ser reiteradas, dan lugar a un lenguaje retórico que tiene sentido completo y crea el código específico del que hemos hablado y que hace que el poema cumpla con una función estética y no simplemente comunicativa.

d) Desvío y convención: El desvío constituye una alteración intencional y perceptible del grado cero, sin embargo en muchos casos existe para servir de soporte en las insuficiencias de la lengua, en caso de que no se conozca o no exista una palabra o forma expresiva. El desvío no es sistemático por lo que es poco previsible, causando sorpresa y en realidad, “el solo hecho del desvío está cargado de sentido” (Grupo μ 1987: 87), por tanto, todo desvío que un receptor perciba, crea un efecto retórico.

Ahora bien, la convención es sistemática y busca atraer atención sobre el mensaje, no tanto sobre la forma de éste, por lo que no se ve enfatizada por el carácter poético sino por el comunicativo. La convención es similar al grado cero, no presenta un desvío significativo que dé lugar a multiplicidad de interpretaciones, pero sí crea ciertas alteraciones para dar a entender significados nuevos, sin embargo, y a diferencia del desvío, no busca crear efectos estéticos.

Para el Grupo μ , la poesía es precisamente la conjunción de desvíos y convención. Es necesaria la combinación de ambos para que los desvíos reduzcan la redundancia de la lengua y creen expectativas frustradas —es decir sorpresa—, mientras que la convención permite que los desvíos no sean tantos que el texto sea ininteligible. El poema debe ser entonces legible pero sorprendente, los desvíos deben ser susceptibles de reducción, 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 comunicación en vez de poesía.

1.3. Las operaciones retóricas

Ya hemos hablado de la existencia de las operaciones retóricas, sin embargo hablar de desvío o alteración engloba muchas otras posibilidades. La retórica general las divide en dos tipos:

a) Sustanciales: Donde existen las de supresión (S), adjunción (A), y una mixta de supresión-adjunción (S-A) de unidades. Al mismo tiempo, la supresión puede ser parcial o completa, es decir eliminar por completo un elemento, o suprimir solo algunos rasgos del mismo; la adjunción puede ser simple o repetitiva en el caso de que “repita las unidades de significación del grado cero” (Grupo μ : 1987: 92). La operación mixta (S-A) “puede ser igualmente parcial o completa, pero puede ser también negativa, cuando suprime una unidad y la sustituye por su negación” (Grupo μ : 1987: 92).

b) Relacionales: En este caso simplemente se altera el orden lineal de las unidades en la cadena ya sea hablada o escrita, pero no modifica la naturaleza de las mismas. Es decir que estamos hablando de permutación.

1.4. Las unidades del discurso: metáboles

Si bien existen figuras sin que haya poesía, no hay poesía sin figuras, la poesía está necesariamente en cómo se dicen las cosas, no solo en las cosas que se dicen, por lo tanto la función retórica equivale a reificar el lenguaje, manipularlo y, como ya dijimos, esta manipulación resulta de un desvío en cierto nivel del sistema lingüístico.

Estas operaciones o figuras de la lengua se efectúan 3 en niveles⁶: el de los fonemas, de las sílabas y superiores a la frase, entonces, plantean sus estudios desde el nivel fónico, sintáctico, semántico y lógico, que son los dominios básicos del estudio lingüístico. Una metábole es por tanto “Toda clase de cambio de cualquier tipo de lenguaje” (Grupo μ , 1987: 62). Los cambios pueden ocurrir, como ya esbozamos, en 4 niveles:

1. Metaplasmo: Opera en el nivel plástico de la lengua. No es significativo pero sí tiene rasgos distintivos. De ahora en adelante llamaremos a este desvío *metaplasmo* (MP). “El metaplasmo es una operación que altera la continuidad fónica o gráfica del mensaje, es decir, la forma de expresión en tanto que manifestación fónica o gráfica (...) es detectable a partir de su integración en la unidad o unidades superiores” (Grupo μ , 1987: 97), éstos operan, por tanto, en tres niveles:

a.1. Infralingüístico: es decir, los rasgos distintivos de la lengua. Punto de articulación, modo de articulación y sonoridad.

a.2. Elemental: es decir, a nivel fonemático. Morfemas o sílabas.

a.3. Complejo: es decir, a nivel sintagmático, entendido esto como agrupaciones de palabras dotadas de cierta cohesión.

En poesía los metaplasmos no son tan usuales como otro tipo de metáboles, en realidad, es más común encontrar este desvío en el discurso oral. Probablemente su mayor manifestación sea hallada en las aliteraciones y rimas. Cabe remarcar que dentro de este grupo existe la posibilidad de confundir aquellos desvíos que modifican al aspecto escrito de la palabra sin hacer lo mismo con la sustancia fonética, como sucede con los caligramas. Este

⁶ En este punto retoman a Emile Benveniste pero especifican que en este caso se simplifica o da una visión más general que resulta más conveniente para el estudio que pretenden realizar.

tipo de manifestaciones son más comunes en las vanguardias y la poesía visual; se analizarán, de ser necesario, bajo el nombre de *metagrafos* (en adelante MG).

Ahora bien, como ya vimos existen tres tipos de operaciones retóricas que pueden operar en una metábole (S), (S-A), (A) y (P). El modo en que estas pueden funcionar dentro de un metaplasmo se encuentra esbozado en el Cuadro General de las Figuras al final de este capítulo.

2. Metataxo: Opera en el nivel sintáctico de la lengua. Función sintáctica y morfológica, la cual significa en medida en que es funcional. En adelante lo llamaremos *metataxo* (MT)⁷. Lo más importante en esta metábole es el desvío en el orden sintáctico, pero en general este desvío, se crea con un propósito estilístico para lograr reproducir cierta métrica, ritmo, rimas o hacer formas típicas como el hipérbaton. “La sintaxis continúa ocupando un lugar que flota entre la morfología, la lógica y la semántica”, las estructuras frásticas no solo sirven para mantener cierto orden, sino que dan lógica a las lenguas y mucho del valor psicológico de éstas, depende del ordenamiento de las palabras, por lo que bien, un MT podría llegar a confundirse con un desvío de orden lógico si tomamos en cuenta que el orden lineal de la frase u oración es modificado causando extrañeza en todos los niveles mencionados, sin embargo en ese caso hablaremos de varios tipos de desvío en una sola oración, metatáxico, metalógico y metasemémico, por ejemplo —es posible tener todos los tipos de desvío en un solo verso, pero por lo general, solo uno o dos serán de importancia vital para el análisis poético—; así pues, entenderemos que no es primordialmente el desvío lógico lo que se logra alterando el orden de la sintaxis.

⁷ O bien, *metataxis*. El término varía en las diferentes traducciones.

Como ya dijimos, algo indispensable para poder hallar un desvío, es ubicar el grado cero de lo que estemos analizando. Si, por ejemplo, se analiza la primera poesía confesionalista, a primera vista podríamos pensar que no hay un desvío claro en cuanto a la sintaxis de la lengua, sin embargo, hay que tener en cuenta que de lo que estamos hablando es de poesía, y que ésta es un código, así pues, debemos pensar en la corriente anterior al confesionalismo y veremos como el grado cero del cual se desprende, es uno que no busca imitar las formas coloquiales del habla, si no uno que pretende enriquecer el lenguaje, jugar con el orden lineal canónico del español. Entonces sabremos que volver a las formas más cercanas al habla del pueblo es el desvío. Fenómenos como la eliminación de puntuación, el encabalgamiento, el polisíndeton, el hipérbaton, el paréntesis, la concatenación, la repetición, son algunos casos de MT.

3. Metasemema: El (MS) opera en el nivel semántico de la lengua; podemos decir que un MS consiste en el deslizar de los significados. Es en esta metábole donde empezaremos a trabajar con el lenguaje figurado, en el que es común la sustitución de elementos comunes o propios de un elemento por otros que aportan un significado diferente. Entonces entendemos que el desvío metasemémico implica un cambio de sentido junto con el cambio de la forma. “El MS sustituye el *contenido* de una palabra por otra. Pero no cualquiera. ‘Hace tomar a una palabra una significación que no es precisamente la significación propia de esta palabra’” (Grupo μ , 1987: 159). Digamos que alguien declara: “extraño sus manos”; es evidente que lo que se extraña no son sólo las manos, sino alguna cualidad de las mismas, su tacto, sus haceres, y más probablemente, a la entereza de la persona que posee las manos. Decir “extraño sus manos” acentúa una de las partes, pero en

realidad hace referencia a un todo. En este caso hablaríamos de un MS particularizante —porque resalta una particularidad del todo—.

Para comprender cómo funciona un MS tenemos que entender la noción de semema. Primero nos encontramos con un lexema, que es una unidad de semas —siendo éstos las unidades que tienen la carga de significado—. En un lexema hay semas nucleares y contextuales, que sumados dan por resultado un semema. Es importante remarcar la diferencia entre semas nucleares y contextuales: los nucleares son la base del significado, los que prácticamente nunca tendrán variaciones, mientras que los contextuales dependen del contexto y son variables. Manipular los semas produce figuras, sin embargo el contenido semántico nunca se reemplaza totalmente: para que el desvío sea reducible, se debe conservar la cantidad necesaria de semas que permitan la comprensión del semema en el contexto poético en que sea dicho. Pongamos como ejemplo el poema 38 de *Árbol de Diana* (2001): “Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas / este canto me desmiente, me amordaza”. Cuando se dice “este canto arrepentido” podemos decir que no es el canto quien está arrepentido, sino la persona que lo canta, lo que Alejandra Pizarnik busca es darle al canto propiedades sémicas de persona, así es éste capaz de convertirse en vigía, de desmentir, de amordazar.

En los MS son posibles dos tipos de operaciones: por (A) y por (S) de semas. No está de más aclarar que las operaciones pueden combinarse, es decir que podemos tener un MS por S-A donde se eliminan algunos semas y se añaden otros a un semema.

4. Metalogismo: Opera en el nivel lógico; lo extralingüístico. En adelante lo llamaremos *metalogismo* (ML). Es común confundir un MS con un ML. El grupo μ presenta un cuadro (cuadro XI) para diferenciar ambas metáboles:

CRITERIO	METASEMEMA	METALOGISMO
LINGÜÍSTICO		
1. Dominio de alteración	código	relación al contexto y/o al referente
2. Extensión	una palabra	una o varias palabras
LÓGICO		
1. Valor	ni verdadero ni falso	falso
2. Cantidad	universal o particular	particular
ONTOLÓGICO	no circunstancial	circunstancial

(Grupo μ , 1987: 215)

Con la esquematización quedan claras dos cosas básicas para no confundir ambas metáboles:

1. Un MS opera siempre dentro del código de la lengua en la que se escribe.
2. A diferencia del MS, el ML no siempre opera en una sola palabra, puede operar en varias, en versos o incluso en estrofas y poemas completos que son revaluados conforme a su progresión.

Un ML “puede modificar nuestra mirada hacia las cosas, pero no perturba el léxico [...], se define en un estado de lengua que no está puesto en tela de juicio” (Grupo μ , 1987: 203). Esta metábole por tanto, comprende mayor complejidad pues requiere de un contexto, ya sea este intralingüístico o extralingüístico. En realidad, obedecen a una lógica del texto

literario. Es en ellas que es necesario fijarnos, sí en las formas textuales de la obra, pero dentro de éstas, en el contexto. Primeramente el contexto literario, es decir, el contenido mismo del poema, la lógica que el texto mismo sigue, el código que crea y los desvíos y juegos que hace dentro de su mismo código para crear desvíos que desafíen a su propia lógica. Más tarde, debemos fijarnos en el contexto extratextual que abarca: a) la época en que fue escrita la obra, ¿respeto las normas de su tiempo, o crea desvíos lógicos? b) la corriente a la que la obra se inscribe tentativamente ¿respeto los códigos de su corriente? ¿manipula la lógica de esa corriente? y c) el contexto externo, ¿apela a algún elemento extratextual, hace referencia a otra obra o discurso?

Pueden operar por (A), (S) Y (P).

A modo de resumen, y para servir como explicación general, se incluye el *Cuadro General de las metáboles o figuras retóricas* con el que el Grupo μ cierra la introducción a su *Retórica General* (Grupo μ : 1987:95)

	A. METAPLASMOS	B. METATAXOS	C. METASEMEMAS	D. METALOGISMOS
OPERACIONES	Sobre la morfología	Sobre la sintaxis	Sobre la semántica	Sobre la lógica
I. SUPRESIÓN				
1.1. Parcial	Aféresis, apócope, sinéresis, sincope.	Crisis	Sinécdoque y antonomasia generalizantes, comparación, metáfora <i>in presentia</i> .	Litote 1
1.2. Completa	Anulación, emblanquecimiento	Elipsis, zeugma, asíndeton, parataxis	Asemia	Reticencia, silencio
II. ADJUNCIÓN				
2.1. Simple	Prótesis, diéresis, afijación, epéntesis, <i>mot valise</i> .	Paréntesis, concatenación, expleción, enumeración.	Sinécdoque y antonomasia particularizantes, arquilexia,	Hipérbole, silencio hiperbólico
2.2. Repetitiva	Reduplicación, insistencia, rimas, aliteración, paronomasia.	Reproducción, polisíndeton, métrica, simetría.	<i>Nada</i>	Repetición, pleonismo, antítesis
III. SUPRESION-ADJUNCIÓN				
3.1. Parcial	Lenguaje infantil, sustitución de afijos, retruécano. Sinonimia sin base morfológica, arcaísmo, neologismo, invención de palabras, préstamo.	Silepsis, anacoluto	Metáfora <i>in absentia</i>	Eufemismo
3.2. Completa	<i>nada</i>	Cambio de clase, quiasmo	Metonimia	Alegoría, parábola, fábula.
3.3. Negativa		<i>nada</i>	Oxímoron	Ironía, paradoja, antífrasis, litote 2
IV. PERMUTACIÓN				
4.1. Cualquiera	<i>Contrepet</i> , anagrama, metátesis	Tmesis, hipérbaton.		Inversión lógica, inversión cronológica
4.2. Por inversión	Palíndromo, <i>verlen</i> .	Inversión.	<i>Nada</i>	

1.5. Ethos

Gracias a las metáboles que acabamos de describir podemos hacer un análisis amplio de cómo es la construcción de un poema en todos sus niveles, hacer una lectura pormenorizada de la textualidad de un poema pero ¿podemos abarcar todo lo que un poema representa? Pensemos esto: si veo un buen poema, ¿cómo explico por qué es bueno? En efecto, una vez que hemos leído un poema que nos maravilla, podemos hacer este tipo de lectura y explicar la gran cantidad de procedimientos que lo componen, la lógica que subyace tras él, cómo desafía o es distinto de otros poemas. Pero si necesitamos hacer toda una lectura neoretórica para encontrar aquellos procedimientos, ¿cómo nos damos cuenta, por qué creímos, en primer lugar, que el poema era bueno? Porque un poema tiene como finalidad producir una sensación en el lector, esta sensación, para el Grupo μ es el ethos.

El ethos equivale a lo que Aristóteles llama pathos en el *Ars Rhetorica*: “un estado afectivo suscitado en el receptor por un mensaje particular cuya cualidad específica varía en función de cierto número de parámetros” (Grupo μ , 1987: 234). Es evidente entonces que el ethos depende, en gran medida, de la subjetividad del lector, 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, con todo y su subjetividad, es motivado.

En la *Retórica General* el ethos es dividido, para su comprensión, en 3: ethos nuclear, ethos autónomo y función contextual. En el ethos nuclear, afirma el Grupo μ , que las metáboles no tienen un valor per se, es decir que la presencia de una metábole no puede producir un ethos; necesita el contexto y la experiencia lingüística del receptor. En el apartado del ethos nuclear afirman que cierto tipo de figuras retóricas pueden llegar a asociarse con

cierto tipo de estilo o movimiento literario; como ejemplo usan a las metáforas, que son más próximas al periodo romántico o al simbolismo que a otro tipo de movimientos como el coloquialismo. Sin embargo, esto no es una regla; en efecto hay dependencia entre la experiencia del lector y su experiencia al recibir el texto; hay palabras que para cierto tipo de audiencia pueden sonar “poéticas” pues se las ha escuchado en ese contexto, y depende del contexto del autor para la realización de un poema, por tanto también la experiencia lingüística —ya mencionada en el ethos nuclear— es básica para la recepción de un poema. Finalmente, en la función contextual dicen que “La realidad del ethos de una obra debe ser buscada en la integración de todos sus elementos, en las interferencias, convergencias y tensiones que ellos crean” (Grupo μ , 1987: 242), con esto entendemos que quien escribe un poema, debe representar el texto como “un espacio estudiado”.

El ethos está ampliamente relacionado con la estilística y es un terreno mucho menos certero y asible que el del análisis y descomposición de las metáboles. Éste depende en gran parte del conocimiento lingüístico del autor para generar cierta relación en el lector, de modo que los desvíos y su conjunto —el producto final— interactúen generando una determinada experiencia.

Si bien el Grupo μ no llega a una conclusión clara sobre el ethos, cómo llegar a un acuerdo específico sobre sus efectos, y por lo tanto no es una cuestión analizable al grado de la comprobación, sí podemos esbozar su existencia y orientar el porqué de cierto uso de metáboles que llevan a una experiencia estética encaminada a una dirección específica, digamos por ejemplo, euforia o disforia.

Finalmente diremos que la obra literaria es tratada como un absoluto y como ya hemos dicho, crea un código propio. Al ser un absoluto, todas las metáboles son analizadas partiendo

de esta certeza; el análisis neoretórico no toma precisamente como grado cero la lengua en que está escrito, sino más bien el código mismo del poema. De algún modo, el análisis de las metáboles entonces, juega ya con la idea de totalidad de la obra poética y no comprende, como podría pensarse, un simple análisis de las partes.

A continuación los análisis neoretóricos de las poetas seleccionadas.

CAPÍTULO II

Antes de iniciar con los análisis explicaremos algunos puntos metodológicos.

1. Los poemas a analizar fueron seleccionados procurando mantener una muestra de poesía escrita por mujeres hispanoamericanas en los últimos años que abarcase todas las corrientes conocidas; al final, estas corrientes se dividieron en dos grandes grupos: coloquiales y experimentales.

2. El análisis de las metáforas fue hecho, en un primer momento, de modo englobante, sin embargo, para fines prácticos y para evitar redundancias, solo presentamos los desvíos principales, aquellos que tienen mayor impacto en el poema, es decir, solo los que son claramente significativos.

3. Para la comprensión extratextual —que como ya dijimos, puede o no ser definitiva para el análisis de los metáforas— se adjunta una brevísima nota sobre las autoras de los poemas.

I. Poetas coloquiales

Lo que llamamos como “coloquialismo” surge como la búsqueda de penetrar en el lenguaje de lo cotidiano para lograr un decir, quizá, más prosaico y con un ritmo conversatorio que resulta accesible al entendimiento de la gente, del pueblo, y es por tanto, menos ostentoso que las formas utilizadas en la tradición anterior. En palabras de Rosa Sarabia “se trata más bien de una falacia antirretórica. Es la máscara de lo coloquial de aparente familiaridad, un aproximarse a la palabra dentro del terreno de lo conocido que

encubre un trabajo poético, y por lo tanto retórico, con la palabra” (1997, 3). El logro de esta poesía no está solo en la familiaridad del lenguaje, sino en una propuesta estética que logra causar sorpresa hablando de temas terrenales y no ya de cuestiones etéreas o intangibles. En México surge, probablemente, con Salomón de la Selva trayendo al país los presupuestos del New Criticism, que defiende la idea de escribir como se habla, así poetas estadounidenses como T.S. Eliot son de influencia vital para esta propuesta estética. Exponentes de este movimiento en Hispanoamérica son, por dar algunos nombres, Ernesto Cardenal, Jaimes Sabines, Efraín Huerta, Rubén Bonifaz Nuño y Rosario Castellanos.

Las poetas que analizaremos en este trabajo y que pertenecen a lo que se ha dado en llamar como poesía coloquial son: Margarita Michelena, Amparo Dávila, Claribel Alegría, Enriqueta Ochoa, Rosario Castellanos, y Raquel Lanseros.

“Como a un muerto de sed” (1948)⁸, Margarita Michelena

Margarita Michelena nació en Hidalgo, México, en 1917. Fue poeta, crítica literaria y periodista mexicana. Estudio en la Universidad Autónoma de México en la Facultad de Filosofía y Letras. Fue jefa de prensa de la Secretaria de Turismo, así como editora política de Excélsior y Novedades de México.

“Como a un muerto de sed”

Michelena, Margarita. *Reunión De Imágenes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.

⁸ En este y en todos los poemas, la fecha mostrada será la de la primera publicación del mismo. Más tarde en la bibliografía aparecerá la fecha de la fuente de dónde fue citado para este trabajo particular.

Hablo como quien habla
delante de sí mismo consumido.
Algo ya de mi muerte está aquí ahora.
Ya no me pertenece
la voz que está cantando a mis espaldas
y mi puro planeta está llegando
a ponerse debajo de mi planta
porque ande mi memoria entre su nieve.

Cierto es que llama fui, muy combatida
entre contrarios vientos
y no sé cuál de todos me ha apagado.
Mas desasida estoy. Y aunque me duele
el sitio en que moraba
tan dulce oscuridad, voy asomando
un paso ya del cerco de mi sombra.

Cuando me inclino a recoger mi nombre,
nombre de soledad, cetro sombrío
y célibe corona,
sé que arrebato su laurel a un muerto
y me ciño a la flor que no se mira,
que a otra le estoy hablando en estas voces.
Muerta la tengo en medio de mis brazos,
mi más honda, mi más amada víctima.

Me abandono a mí misma como a un muerto de sed.
Aquí me dejo. Y ya estoy mirando sin ternura.
La casa donde amé.
La vista oscura y engañada de objeto.
Las guirnaldas de la fiesta extinguida.

Todo cuando no era descendido
de mi más alto ramo,
de las aguas secretas y desnudas
y de la sola estrella, suavísima y cruel,
que me gobiernan,
aquí lo dejo, dulce y destruido.

Detrás quedan mis pasos derrocados.
Mi propia tierna y fútil estatura.
Es que me he deparado
la terrible alegría
de contemplar mi amor del dulce mundo
hecho ceniza
y de mirar mi cuerpo abandonado
como un jardín trivial, porque una noche,
oh ángel de pavor y de hermosura,
al abrirme el misterio
grave y resplandeciente de tus alas,
se me cayó del rostro la sonrisa.

Descomposición retórica:

1. No encontramos desvío a nivel de MP que tenga impacto significativo en la construcción del poema. Las rimas presentes no persiguen un programa específico.

2. A nivel de MT, el poema está construido en silva predominando los versos de 11 sílabas frente a los de 7. Aparecen sin embargo dos versos de cinco sílabas “que me gobiernan” y “hecho ceniza”; no parece haber una intencionalidad consiente en la construcción de los mismos y su reincidencia no es suficiente para catalogarla de redundancia por lo que es poco probable que constituyan un desvío; sin embargo podríamos pensar en la conciencia de una construcción culta, donde se prefieren los versos impares, e incluso cabría la posibilidad de evocar las formas renacentistas donde siete y cinco eran usadas para las liras, canciones y madrigales. De cualquier manera, podemos ver que en este poema es importante el metro y que por tanto la sintaxis es directamente afectada por éste.

3. Los MS están sustentados, por su parte, en la construcción de un universo que vuelva a elementos como la soledad y la muerte, tangibles. Así el locutor dice “me inclino a recoger mi nombre” dando corporeidad al mismo, al igual que en el último verso “se me cayó del rostro la sonrisa” donde da a la sonrisa la capacidad de separarse del cuerpo, la convierte en un elemento independiente al individuo y le permite por tanto, separarse del mismo. Esta forma es predominante a lo largo de todo el poema.

4. En los ML, por otro lado, aparece una recurrencia en la contraposición de elementos que apuntan hacia lo socialmente considerado como positivo, contra elementos que apuntan hacia la disforia, por ejemplo en: “nombre de soledad, cetro sombrío / y célibe corona” se le

dota con adjetivos disfóricos a cuestiones, en este caso de la realeza, como la corona y el cetro. En este caso se dibuja un cuadro decadente gracias a los significados que reconfiguran de modo oscuro elementos de nobleza. Así mismo cuando dice: “Detrás quedan mis pasos derrocados. / Mi propia tierna y fútil estatura. / Es que me he deparado / la terrible alegría” donde junto con el adjetivo de tierno aparece fútil y junto con alegría, el adjetivo “terrible”. En este plano podríamos considerar la construcción del poema a partir del oxímoron, puesto que la mayoría de significados parecen contradecirse a través de la lógica con la que son descritos

5. Ethos: sin lugar a dudas todas las construcciones utilizadas en el poema tienen como finalidad soportar un ethos disfórico; sin embargo no es sólo esto, sino que la disforia es manejada de modo especial, no es una disforia desgarrada sino de lamento, pensada. El hecho de que la métrica de los versos sea pensada de manera especial y premeditada da ya la idea de que no es una tristeza impulsiva y su efecto no pretende sorprender, sino llevar de la mano al receptor de manera concienzuda para encaminarlo a un letargo disfórico que es el mismo del que habla la voz lírica al referirse con la reiteración de figuras intangibles y oxímoron. Podríamos decir que el ethos radica en un malestar etéreo, intangible que se mueve desesperando porque es imposible determinar exactamente en qué parte incomoda.

“Cuando despierta el tacto” (1954), Amparo Dávila

Amparo Dávila, poeta mexicana —Zacatecas—, nacida en 1928. Es mayormente conocida por su desempeño en el campo del relato corto, mismo que le otorgó el premio Xavier Villaurrutia en 1977.

“Cuando despierta el tacto”

Dávila, Amparo. *Poesía Reunida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Cuando despierta el tacto
y se alarga el infinito
en el tiempo suspendido,
cuando cada poro
es como tentáculo ávido
de sensaciones, de color,
de sonidos precisos;
cuando las imágenes desleídas
vuelven otra vez, habitadas,
y cruzan en procesión
por el abierto escenario:

pasan ciudades bajo la niebla,
oscuros pueblos cerrados,
sombrias ventanas húmedas;
pasan máscaras, muñecas rotas,
lentos desenterrados sin rumbo,
lágrimas secas y oscuras sonrisas
apenas entreabiertas;

siguen pasando:
mutiladas estatuas,
fragmentos de luna,
esqueletos de rosas,
amarillos papeles con olor
a despedida, a clausuradas esperanzas;

pasan también en agobio
los lejanos horizontes del sueño
y caminos y mares
y mundos imposibles.

Hay cadenas que detienen,
raíces que se aferran
a la tierra que las sustenta
como el hijo a la madre,
y se ahondan, se alargan en el origen
defendiendo posiciones:

—Esta es mi casa—
la tierra atormentada;
es mi sustancia, el barro desolado,
el sueño y el agua,
la ceniza y el fuego.

Descomposición retórica:

1. El poema de Amparo Dávila en realidad no presenta desvíos significativos a nivel metaplásmico. A pesar de contar con numerosas rimas, éstas no siguen ningún tipo de programa por lo que no podemos hablar de un desvío consciente que genere sorpresa —podría ser pensado, en términos coloquiales, como un error—.

2. Lo mismo ocurre en el nivel de las MT: el primer desvío se encuentra en la sintaxis de la oración iniciando el poema en con un elemento temporal “Cuando despierta el tacto”, dejando la serie de acciones como consecuencia de aquél “cuando”, y siguiendo a éste, en la enumeración de objetos consecuencia de lo que ocurre al cumplirse la condición planteada en la primera estrofa, sin embargo esta enumeración resulta más significativa a nivel de MS, como explicaremos a continuación.

2. Los desvíos más recurrentes aparecen dentro de los MS. En el poema, en general, se da características humanas a objetos inanimados congruentemente con el estilo ominoso y oscuro de la autora. Podríamos decir que el poema se sustenta en la construcción de cinco grandes MS. Los primeros tres funcionando a modo de causa-consecuencia: el primero anunciando “cuando despierta el tacto / y se alarga el infinito” presentando la atmósfera y condición para luego con el segundo y tercero decir: “pasan ciudades bajo la niebla, / oscuros pueblos cerrados” y “siguen pasando: / mutiladas estatuas, / fragmentos de luna,”. Estos tres primeros crean enumeraciones —las MT de las que hablamos anteriormente—; mismas que van generando una acumulación de significados, todos con carga disfórica y concentrados en isotopías de lo decadente, roto y oscuro. Por otro lado, la cuarta y quinta estrofa presentan

MS a forma de conclusión, intentando resumir las primeras estrofas diciendo: “—Esta es mi casa— / la tierra atormentada”.

4. En cuanto a los ML no encontramos ninguno, excepto quizá el hecho de que la acumulación de MS de carácter inasible generan un efecto inacabado en el poema; a pesar de la estructura narrativa que posee, los elementos no se encuentran secuencialmente dispuestos de manera lógica para llegar a alumbrar algún significado concreto.

5. Ethos: el ethos de este poema es poco asible. Quizá la poca consistencia entre las metáboles o el hecho de que no hay isotopías con redundancia suficiente para ser redimensionadas en una sola cadena significativa dan como resultado un ethos que a ojos del lector, si bien se inclina hacia la disforia, es poco asequible. Si bien se logra un golpe premeditado con los últimos versos, es un efecto que quizá no haya conseguido la magnitud que era deseada al escribir el poema. La longitud de las oraciones, es decir, el nivel metatáxico, plantea una determinación en el decir del enunciador, esta determinación bien podría estar buscando frialdad o resignación en la situación mencionada, sin embargo al no seguir una secuencia lógica en los ML o una serie isotópica reductible, el efecto en realidad parece quedar colgando en el aire, deseando un desenlace más tangible.

“Carta al tiempo” (1955), Claribel Alegría

Claribel Alegría nació en 1924 en Nicaragua, sin embargo pasó la infancia en El Salvador. Estudió Filosofía y Letras en Washington D.C. Fue poeta, narradora, ensayista y traductora de la lengua inglesa. Entre sus reconocimientos podemos destacar que fue ganadora del Premio de Poesía Casa de las Américas, recibió un doctorado Honoris Causa por la

Universidad de Eastern Connecticut, así como por la Universidad de León, también fue homenajeadada recibiendo la Orden de las Artes y las Letras del gobierno de Francia e Italia.

“Carta al tiempo”

Alegría, Claribel. "Carta Al Tiempo". *Juegos De Manos*. 1era ed. Madrid: Colección Visor de Poesía. 415, 416, 417.

Estimado señor:
Esta carta la escribo en mi cumpleaños.
Recibí su regalo. No me gusta.
Siempre y siempre lo mismo.
Cuando niña, impaciente lo esperaba;
me vestía de fiesta
y salía a la calle a pregonarlo.
No sea usted tenaz.
Todavía lo veo
jugando ajedrez con el abuelo.
Al principio eran sueltas sus visitas;
se volvieron muy pronto cotidianas y la
voz del abuelo fue perdiendo su brillo.
Y usted insistía
y no respetaba la humildad
de su carácter dulce
y sus zapatos.
Después me cortejaba.
Era yo adolescente
y usted con ese rostro que no cambia.
Amigo de mi padre
para ganarme a mí.
Pobrecito el abuelo.
En su lecho de muerte
estaba usted presente,
esperando el final.
Un aire insospechado
flotaba entre los muebles.
Parecían más blancas las paredes.
Y había alguien más,
usted le hacía señas.
Él le cerró los ojos al abuelo y se
detuvo un rato a contemplarme.
Le prohíbo que vuelva.
Cada vez que los veo

me recorre las vértebras el frío.
No me persiga más, se lo suplico.
Hace años que amo a otro
y ya no me interesan sus ofrendas.
¿Por qué me espera siempre en las vitrinas,
en la boca del sueño,
bajo el cielo indeciso del domingo?
Sabe a cuarto cerrado su saludo.
Lo he visto con los niños.
Reconocí su traje:
el mismo tweed de entonces
cuando era yo estudiante
y usted amigo de mi padre.
Su ridículo traje de entretiem po.
No vuelva,
le repito.
No se detenga más en mi jardín.
Se asustarán los niños
y las hojas se caen:
las he visto.
¿De qué sirve todo esto?
Se va a reír un rato
con esa risa eterna
y seguirá saliéndome al encuentro.
Los niños,
mi rostro,
las hojas,
todo extraviado en sus
pupilas. Ganará sin
remedio. Al comenzar mi
carta lo sabía.

Descomposición retórica:

1. No hay desvíos en el nivel de los MP.
2. En los MT encontramos, en un primer momento, el inicio de la escritura con forma epistolar: “Estimado señor:”; por otro lado aparece una puntuación cargada, la cual genera un ritmo entrecortado que es reforzado por los cortes versales, mismos que no persiguen un metro específico, sino que son, más bien, enfocados a destacar ciertas partes del contenido semántico; entonces la ruptura sintáctica de las oraciones está pensada para mantener cierto

ritmo pero también, y sobretodo, busca generar sorpresa. También hay aparición de rimas, sin embargo al no seguir un programa, no podemos considerarlas desvío.

3. Dentro de los MS podemos destacar, primero, un MS por A. El poema, una carta dirigida al tiempo, tiene al tiempo mismo como protagonista y es dotado de características humanas. En principio, se le escribe una carta donde el locutor se refiere a él como alguien que viste *tweed* y ríe “con esa risa eterna”. Así mismo, la muerte, que aparece hacia la mitad del poema, es también personificada por medio de un MS por A cuando el locutor dice: “Y había alguien más / usted le hacía señas. / Él le cerró los ojos al abuelo y se / detuvo un rato a contemplarme”. Los otros MS que aparecen, lo hacen cuando se habla de la aparición del tiempo, como cuando éste espera al locutor “en la boca del sueño / bajo el cielo indeciso del domingo” donde tanto el cielo como el sueño adquieren características de persona –boca e indecisión–, generadas por la presencia del tiempo. Es importante tener en cuenta el título del poema “carta al tiempo”, pues el texto juega precisamente con la ambivalencia de significados, haciendo parecer que se le escribe en realidad a algún amante o seductor de la locutor, complejizando la cuestión específicamente cuando dice: “Hace años que amo a otro / y ya no me interesan sus ofrendas”. Ese otro al que afirma amar la locutor resulta desconocido, y causa una expectativa frustrada que permite la valorización del poema con la ambivalencia semántica que mencionamos.

4. Si bien consideramos que la personificación del tiempo resulta en un desvío de MS por A, también podemos decir que constituye un desvío de nivel lógico. El tiempo, como alegoría o personaje, en efecto da lugar a un MS, sin embargo, como alocutario, funciona como ML. Un MS consiste en cambiar o añadir significados, sin embargo más allá de ser una metáfora, la personificación del tiempo crea un desvío lógico cuando el locutor afirma poder verlo, no sólo en formas de MS como “y las hojas caen” o por tener una “risa eterna”, sino

porque se le da el papel de sujeto-otro como alocutario, considerando que éste es persona y por tanto capaz de leer una carta, perseguir al locutor, reír y demás acciones que requieren no solo un nivel de personificación sino y sobretodo, de conciencia.

5. Ethos: las metáboles utilizadas en este poema se caracterizan porque buscan sorprender. Desde la forma epistolar en el que se desarrolla, la forma narrativa —el poema sucede en un orden de tiempo lineal— y el juego de alocutarios —tiempo y hombre— el transcurrir del poema genera sorpresa constantemente; el poema no busca generar precisamente una sensación positiva o negativa, si no que parece buscar un golpe seco en sus últimos versos, en aquellos que dice “Ganará sin remedio. / Al comenzar mi carta / lo sabía”. El triunfo del tiempo sobre la voluntad puede recibirse de diversas maneras de acuerdo al lector y la particularidad de su lectura, sin embargo el valor de la sorpresa se mantiene vigente sea cual sea la lectura y en ésta radica el efecto buscado.

“Carta a Jesús Arellano” (1968), Enriqueta Ochoa

Enriqueta Ochoa (México, 1928) es generalmente ubicada dentro de la corriente del coloquialismo. Mantuvo contacto intelectual con personajes como Rosario Castellanos y Jaime Sabines. Impartió cursos universitarios de literatura. En 2008 fue premiada con la Medalla de Oro de Bellas Artes.

“Carta a Jesús Arellano”

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

Desde hace años, Chucho,

el corazón me rebota loco entre las sienas
y ando por los rincones escondiendo al sollozo.
Estreno una sonrisa cada mañana
y pido limosna en las esquinas,
porque ¿quién va a prestarme su vida,
su amor, o su Dios?
Tengo que comprármelos yo misma, y no me alcanza.
Y todo esto que escondo y espero y que no llega,
es la razón que me desangra dentro.

A veces ocurre que de tan hambrientos
inventamos el sueño, la esperanza...
y mortalmente heridos, agonizamos por todos los hijos
que se nos quedaron dentro,
y por las palabras desquebrajadas,
presas entre los molares apretados del miedo;
las que luchan por sobrevivir
y a veces se nos caen de la boca
como un aborto ciego y doloroso.
Algo se rompe acá dentro y pienso,
me estoy vaciando viva.
Todos los adioses agolpan y me miran
a mitad de la noche.
Tomo mi cobija de silencio, entonces,
y camino arrastrándola por los pasillos de la locura
y no me muero, Chucho,
y me siento a la orilla,
pidiendo se me ayude a balancear mi vida
antes de irme
y tiemblo y nadie escucha, huyen con espanto
mientras yo juego a la pelota con la muerte,
lanzándola como pequeña brasa de una mano a otra.
Y no me muero, Chucho, y no se muere una,
hace sólo el ridículo con su pequeña muerte
que es sólo una niña azorada,
llorando por todos los que de veras mueren sin derecho.

Descomposición retórica:

1. A nivel metaplásmico encontramos pocos desvíos: en general, hallamos MP por adjunción repetitiva de fonemas que dan como resultado aliteraciones tal como se nota en: “Y todo esto que escondo y espero y que no llega / es la razón que me desangra dentro”: la reiteración del sonido sibilante /s/ y el vibrante /r/, dan lugar a un ritmo sonoro que crea una atmósfera.

2. Dentro de los MT, por otro lado, los más importantes desvíos se realizan a nivel de corte versal, creando encabalgamientos que generan un ritmo suavemente roto como en los versos que dicen: “y no me muero, Chucho, / y me siento a la orilla, / pidiendo se me ayude a balancear mi vida / antes de irme / y tiemblo y nadie escucha, huyen con espanto”. El ritmo que crea la poeta con los cortes entre versos provoca una expectativa que mantiene la tensión a lo largo de la lectura y que es, además, pertinente con el ritmo semántico del texto.

3. Dentro de nivel metasemémico encontramos MS por S como en: “el corazón me rebota loco entre las sienas” donde al corazón se le suprime la característica de estar en el pecho, pero sin quitar los semas que aluden a lo sentimental, se ubica cerca de la mente, creando así una lucha entre lo que se siente y lo que se piensa. Más adelante encontramos MS por A como en el verso que dice “y por las palabras desquebrajadas” donde ‘las palabras’ adquieren materialidad como sujeto y son susceptibles de quebrarse. En general, los MS que aparecen a lo largo del poema existen para dar materialidad al lenguaje y crear imágenes específicas que, de manera metafórica, den cuerpo al sentimiento disfórico que se busca conseguir.

4. A nivel ML, sin embargo, es donde encontramos mayor número de desvíos. En los versos: “y por las palabras desquebrajadas / presas entre los molares apretados del miedo; / las que luchan por sobrevivir / y a veces se nos caen de la boca / como un aborto ciego y doloroso” no solo encontramos una serie de MS dando a unos elementos las cualidades de otros, sino que podemos apreciar que se forma una constante metalógica; es decir que, evidentemente, crean un desafío a la lógica, más allá de una imagen que remita a algo directo como un MS hecho para formar una metáfora digamos, “labios de rubí”, se genera un desvío que parece irreductible, más que por cierta sensación de disforia que corresponde a la creada por todas las demás metáboles. Es precisamente la conjunción de todos los MS que el poema

se convierte en un macrometalogismo, reducido únicamente por el último verso “llorando por todos los que de veras mueren sin derecho”. Si bien el poema parece hablar de un sentimiento que, en general apunta hacia la muerte, el hambre, la desesperanza y el miedo, es gracias a este último verso que podemos hacer una relectura de todos los versos anteriores entendiendo que el llanto del enunciatario no es azaroso, sino casi frustrado, pues parece que todo el sentimiento de morir resulta en el fracaso de seguir viviendo.

5. Ethos: el ethos, al igual que los ML, es revaluado a lo largo del texto. En un inicio encontramos un ethos disfórico generado por los MS que el enunciatario usa para describir su infelicidad y la forma epistolar que termina siendo una confesión sobre el “yo” ofuscado que habla; sin embargo el poema juega con estas formas para desenvolver el ethos en algo más complejo: aquella disforia se trastoca y se vuelve insatisfacción y vergüenza; la enunciación y las metáboles conjugan en un primer momento un lamento sobre el sí mismo pero confiesan su fracaso al declarar que, en realidad, hay injusticias peores por las que lamentarse y que aquél que enuncia ni siquiera es capaz de merecer esas injusticias para poder ser completamente disfórico. La impotencia entonces pesa más que la disforia en el efecto final del poema.

“Meditación en el umbral” (1972), Rosario Castellanos

Rosario Castellanos nació en México en 1925. Narradora, poeta y dramaturga, estudió Filosofía en la Universidad Autónoma de México, así como Estética en la Universidad de Madrid. También se desempeñó como embajadora de México en Israel, donde además fue catedrática. Fue reconocida con el premio Xavier Villaurrutia.

“Meditación en el umbral”

Castellanos, Rosario. "Meditación En El Umbral". *Juegos De Manos*. 1era ed. Madrid: Colección Visor de Poesía. 811.

No, no es la solución
tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoi
ni apurar el arsénico de Madame Bovary
ni aguardar en los páramos de Ávila la visita
del ángel con venablo
antes de liarse el manto a la cabeza
y comenzar a actuar.

No concluir las leyes geométricas, contando
las vigas de la celda de castigo
como lo hizo Sor Juana. No es la solución
escribir, mientras llegan las visitas,
en la sala de estar de la familia Austen
ni encerrarse en el ático
de alguna residencia de la Nueva Inglaterra
y soñar, con la Biblia de los Dickinson
debajo de la almohada de soltera.

Debe haber otro modo que no se llame Safo
ni Mesalina ni María Egipciaca
ni Magdalena ni Clemencia Isaura.

Otro modo de ser humano y libre.

Otro modo de ser.

Descomposición retórica:

1. No hay desvío a nivel de MP.
2. Dentro de los MT podemos destacar que el poema inicia con el marcador discursivo “no”, que responde únicamente a una situación pragmática y que rompe el canon sintáctico de sujeto + verbo + oración. Más tarde opera mediante el verbo copulativo “es” seguido por una serie de subordinadas, las cuales convierten a las dos primeras estrofas en una sola gran oración —pues hay un solo verbo—.
3. Quizá el único MS presente sea el que aparece en la estrofa que dice “Debe haber otro modo que no se llame Safo / ni Mesalina ni María Egipciaca / ni Magdalena ni Clemencia

Isaura”, donde estos los semas de estos personajes deslizan sus significados y adquieren el papel de “modos”.

4. Los ML, por otra parte, están mucho más presentes.

4.1. El poema está dividido en 3 partes, mismas que requieren comprensión extratextual para ser reductibles. La inicial, constituida por la primera estrofa, habla de personajes literarios de género femenino que tuvieron finales suicidas. La segunda parte, constituida por la estrofa dos, menciona autoras literarias que, para desempeñarse como escritoras, tuvieron que enfrentarse a censuras y prohibiciones. En la tercera parte, constituida por los últimos versos, aparecen mujeres que no cedieron ante la censura y que, sin embargo, tienen vidas reconocidas no necesariamente por su obra literaria, sino por su vida sexual o religiosa. La reiteración de sujetos reales en el mundo empírico resulta pues, en un ML puesto que para tener presente la anterior división, o el agrupamiento de los distintos personajes que aparecen, y la disforia perteneciente a cada uno, es necesario conocerlos.

4.2. Como se mencionó en los MT, el poema inicia con un marcador textual “no”, seguido por “no es la solución” verso que parece responder una pregunta, sin embargo la pregunta no aparece sino al final del poema, y cuando lo hace, lo hace de manera implícita diciendo el locutor: “De haber otro modo [...] / de ser humano y libre”. Los últimos dos versos permiten una relectura de todo el poema, reevaluando las negaciones que se reiteran en las tres estrofas: “No es la solución”, “No concluir las leyes geométricas”, “Debe haber otro modo que no se llame Safo”, estas negaciones proponen una mirada global al mundo empírico del locutor donde los únicos caminos de ser “humano y libre” son los tres en los que se divide el poema y que son enunciados como disfóricos y no deseables por el locutor.

4.3. Evidentemente hay un locutor, puesto que alguien enuncia en el poema, sin embargo, nunca aparece un “yo” que de característica o noción de quién o quiénes hablan

en el poema. Resulta un ML puesto que aunque alguien se hace una pregunta, no sabemos quién, y aunque podemos deducir que el locutor es una mujer, puesto que todos sus ejemplos y comparaciones son representados por mujeres. Hay un desvío lógico que nos hace pensar en que podría ser enunciado por un locutor “Rosario Castellanos” o en realidad por cualquier locutor con las características de ser femenino y escritor.

5. Ethos: la clave del poema podría ser leída bajo el código feminista, y bajo este código el texto resulta en un texto disfórico pero prometedor. La enumeración de personajes concuerda a nivel ML en que todos éstos fueron “exitosos” en algún punto de sus carreras, sin embargo ninguno de ellos mantuvo ésta línea satisfactoria a lo largo de todos los aspectos de su vida. Entonces hay un dejo de esperanza en la enunciación, sin embargo queda la inconformidad que busca una forma pero que no halla aquello que busca. El ethos permanece en un limbo entre lo que es y lo que puede ser.

“Canto de Penélope desde las playas de Ítaca” (1991), Minerva Margarita Villareal

Minerva Margarita Villareal nació en 1957, en Nuevo León, México. Poeta y editora, realizó una Maestría en Letras Españolas en la Universidad de El Paso, Texas. Entre sus reconocimientos cabe mencionar el Premio Nacional de Poesía Nuevo Reino de León, el Premio Nacional Alfonso Reyes, el Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines y el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, entre otros.

“Canto de Penélope desde las playas de Ítaca”

Villareal, Minerva Margarita. “Canto de Penélope desde las playas de Ítaca”. *En el ombligo de la luna, Antología de poetas del mundo*. México: Valparaíso, 2015.

Desde esta playa he mirado noches enteras el rostro luminoso.
 Pero sus ojos, cuencas de oscuridad, me devolvían a los muertos que, con él, siendo
 jóvenes partieron a la guerra.
 ¡Oh luna, inmenso espejo! En esta oscuridad, en esta madeja de lamentos eternos,
 de crudas soledades
 me declaro testigo de las derrotas de Ulises.
 Tejo el perdón. Las cadenas de hilo han sujetado mi rabia y mi protesta.
 He tejido siempre el derecho, pero al volver el lienzo
 no encuentro más que los reverses de esta historia.
 Y el mar,
 el mar
 con su fina filigrana atemorizando mi cuerpo,
 negando la posibilidad del beso más cercano.
 ¡Ah, Ulises! He llegado a aborrecer tu ira
 que adormece mi deseo hasta de vencerlo.
 Pero eso he decidido callar.
 Cada vuelta a la aguja es una palabra muerta.
 Hay quienes piensan que vivo en el olvido porque no escuchan los gritos de mi
 encierro.
 Los muros ahogan los ecos del delirio.

He velado por más de veinte siglos. Y hoy,
 en el turbio amanecer de esta historia manchada,
 preparo las naves.

Descomposición retórica:

1. No encontramos MP en el poema.
2. Dentro de los MT se destaca el uso de interjecciones con finalidades apelativas o vocativas: “¡Oh, luna, inmenso espejo!” o bien “¡Ah, Ulises!”; los vocativos en este poema permiten y generan movimiento creando una especie de monólogo o diálogo dirigido.
3. Los MS son constantes y se relacionan entre sí por distintas líneas isotópicas que son fracturadas al final del poema.
 - 3.1. El MS por S-A de Ulises aparece sobretodo en los primeros versos. “Desde esta playa he mirado noches enteras el rostro luminoso / pero sus ojos, cuencas de oscuridad, me devolvían a los muertos” donde el rostro luminoso sustituye a Ulises —esto genera también un ML, mismo que describiremos más adelante—, el rostro, o el recuerdo

del mismo, es sustituido más adelante por la imagen de la luna “¡Oh, Luna, inmenso espejo”, quien adquiere el papel de alocutario al mismo tiempo que de objeto directo: se le habla a la Luna de Ulises y, al mismo tiempo, Ulises —su rostro— es la Luna.

3.2. Un procedimiento similar aparece cuando dice “Pero sus ojos, cuencas de oscuridad, me devolvían a los muertos”, donde a partir de un MS por S-A los ojos reflejan, devuelven a los muertos, entonces el todo de Ulises, junto con sus experiencias, es sustituido por los ojos.

3.3. Otro MS por A aparece para hacer descripción de la playa donde el enunciador Penélope canta: “En esta oscuridad, en esta madeja de lamentos eternos, de crudas soledades...”, así la playa es playa junto con el resto de semas que se enuncian para contextualizarla, pero también para explicitar el sentir del enunciador. Las playas, de este modo, bien podrían ser entonces un MS de la misma Penélope, una extensión de su soledad y lamentos.

3.4. Los MS que aparecen a lo largo del poema, como ya dijimos, respetan una línea de isotopías. La imagen de Ulises junto con sus semas de guerra, abandono y muertos, así como su inserción a la imagen de la Luna, a quién se le canta. Por otro lado aparecen los semas de Penélope: soledad, lamentos; pero además, los semas que refieren a la acción, al hacer de Penélope: tejer. El poema se construye por el juego de añadidura de semas a la acción de Penélope tejiendo la historia, “el perdón”, y los sentimientos se señalan a modo de MS relacionados con esta isotopía: “He tejido siempre el derecho, pero al volver el lienzo / no encuentro más que los reverses de esta historia”. Así, los MS funcionan también como ML y van conduciendo el hilo de la lectura. Sin embargo, es en la última estrofa que encontramos una alotopía que rompe con estas figuras, pero además, con la linealidad de la historia de Penélope: “He velado por más de veinte siglos. Y hoy, / en el turbio amanecer de

esta historia manchada, / preparo las naves”. Si bien “naves” es apropiado en el contexto marítimo, en realidad el enunciador habla desde tierra, desde una playa donde permanece durante “más de veinte siglos”. Al decir que prepara las naves, no sólo rompe con las isotopías de lo que ocurre en tierra, del tejer y permanecer impasible, sino que implica una resolución, un cambio en la historia, una ruptura con lo anterior.

4. Si bien es amplia la cantidad de desvíos metasemémicos, éstos van casi de la mano con los orden metalógico.

4.1. En primera instancia podemos notar que todo el poema se construye a partir de los pasajes de la Odisea que hablan de Penélope esperando por Ulises en las playas de Ítaca; es decir que el primer ML consiste en la referencia extratextual a la Odisea.

4.2. Otro ML que resalta la construcción del poema son los 20 versos que lo construyen y que equivalen a los 20 años que Penélope esperó a Ulises en Ítaca. Los primeros 17 versos —la primera estrofa—, coinciden con la historia de Penélope, que espera a Ulises; sin embargo hay una ruptura gráfica al iniciar un segundo párrafo —conformado por los últimos tres versos— que apoyan a la ruptura general del poema; ruptura isotópica, ruptura con la historia original de la Odisea. La isotopía de tejer, como y dijimos, va enlazando lo enunciado con metáforas que muestran el ethos del enunciador, al mismo tiempo, el gran ML que es “tejer” permite la unión de ideas a lo largo del poema y supone una acción superficial cuya descripción da lugar a la descripción de la historia de Penélope, esto es, Penélope se transmuta con el tejido. “Preparo las naves” así, rompe con la isotopía de tejer y se inserta en lo marítimo, en lo que está más allá de la playa, sin embargo no evoca a quietud, sino a movimiento. No es ya un encierro de lo que se habla, sino de libertad. En el verso 11 es donde comienza a esbozarse este cambio de “personalidad” del locutor: “He llegado a aborrecer tu ira”; Penélope ya no espera paciente, sino que odia los motivos que se han llevado a Ulises

y lejos de la Penélope resignada, se convierte en una con ira. Hay entonces una relectura de la Odisea pero también un progreso en el enunciador que se manifiesta en la arquitectura del poema.

5. Ethos: Toda la primera gran estrofa apunta hacia la disforia; vimos como todas las metáboles recalcan la idea de tristeza, de abandono; la acción repetitiva de tejer y los desvíos a través de los cuáles es mostrada, nos llevan a un ethos taciturno, si no trágico, sí resignado y de frustración. Sin embargo, los últimos versos que rompen con la estructura anterior, rompen también con ese ethos disfórico y crean sorpresa. El ethos no sólo se rompe, no se cae por error, sino que existe la intención de darle un giro, de pasar de la disforia a la euforia. El cambio de la situación de Penélope no es simplemente narrado, sino que es dibujado con todos los desvíos para crear sorpresa no sólo superficialmente sino para que al leerlo, la euforia de abandonar Ítaca y preparar las naves rebelándose contra el guión original, se apoderen del poema. Así, con tres versos, el ethos pasa de la tristeza a una decisión sorpresiva; de la pasividad al movimiento.

“Invocación” (2006), Raquel Lanseros

Raquel Lanseros nació en España en 1973. Es poeta y traductor. Doctora en Didáctica de la Lengua y la Literatura, tiene un Máster en Comunicación Social y es Licenciada en Filología inglesa. Entre sus premios figuran el Premio Unicaja de Poesía, el Premio Antonio Machado en Baeza, el Premio del Tren y un accésit del Premio Adonáis.

“Invocación”

Lanseros, Raquel. "Invocación". *Raquellanseros.com*. 2016. Web.

Que no crezca jamás en mis entrañas
esa calma aparente llamada escepticismo.

Huya yo del resabio,
del cinismo,
de la imparcialidad de hombros encogidos.

Crea yo siempre en la vida
crea yo siempre
en las mil infinitas posibilidades.

Engañenme los cantos de sirenas,
tenga mi alma siempre un pellizco de ingenua.

Que nunca se parezca mi epidermis
a la piel de un paquidermo incommovible,
helado.

Llore yo todavía
por sueños imposibles
por amores prohibidos
por fantasías de niña hechas añicos.

Huya yo del realismo encorsetado.

Consérvense en mis labios las canciones,
muchas y muy ruidosas y con muchos acordes.

Por si vinieran tiempos de silencio.

Descomposición retórica:

1. No encontramos MP en el poema.
2. Dentro de los MT encontramos un orden consciente y reiterativo del uso oracional.

Contamos con dos oraciones subordinadas objetivas directas encabezadas por un “que” a modo de deseo: “Que no crezca en jamás en mis entrañas”, o “Que nunca se parezca mi epidermis”; esta forma es seguida en ambos casos por un objeto directo “esa calma aparente llamada escepticismo” o bien “a la piel de un paquidermo incommovible”. La fórmula da una estructura fija al poema y crea ritmo semántico, además de expectativa. Esta estructura aparece en la primera estrofa (verso uno y dos) y en la quinta —las llamaremos estrofas

principales—; sin embargo complejizando aún más la construcción sintáctica, las estrofas intermedias —que son 3 luego de cada estrofa principal— consisten, cada una, en versos encabezados por subjuntivos “Huya”, “Crea”, “Engañenme” y “Llore”, “Huya”, “Consérvense”, que dan seguimiento a la estrofa principal y que siguen con la idea de petición. Cada subjuntivo va seguido de objetos indirectos que completan la estrofa. La ruptura sintáctica sea crea en el último verso que rompe con la arquitectura de todo el poema y que aparece sólo, a modo de explicación de lo anterior, indicada por el condicional “si”: “Por si vinieran tiempos de silencio”.

3. Cada estrofa es construida por un MS por S-A, y cada uno tiene un “tema” y objeto específico que dibuja el carácter del locutor; todos estos MS tienen hacia la idea de voz y movilidad. Por ejemplo, “Consérvense en mis labios las canciones, / muchas y muy ruidosas y con muchos acordes” donde el significado de canciones en los labios es construido a través de un MS que sugiere la supresión del resto del cuerpo del locutor, para atraer la atención a los “labios”, donde se cantarían las canciones; por otro lado el énfasis en canciones “ruidosas y con muchos acordes” reafirma la idea que mencionamos de voz; el locutor contra lo que va en el poema, es en contra de la quietud y el silencio. Podemos entonces decir que el sustento del poema está en la construcción de una petición metafórica de elementos que tienden hacia lo eufórico y que, en su mayoría, se relacionan con la libertad, imaginación, movimiento y la voz.

4. Dentro de los ML podemos decir que todos los versos se sustentan en deseos. El último verso, como ya dijimos, reevalúa los mismos volviéndose explicativo: “por si...”. Los primeros versos refieren a lo interno, hacia la condición del locutor que si bien enuncia situaciones “de fuera”, todas son dichas con tintes metafóricos y apuntando hacia el ethos personal aquél que habla. El último, en cambio, refiere a lo externo, a aquello que viene del

mundo y que sin embargo tiene repercusiones posibles en el locutor; éstas repercusiones, no obstante, no se mencionan, si no que aparecen como una posibilidad desdeñable para el locutor que apunta hacia lo disfórico; todos los versos anteriores son como un armarse para la guerra, una preparación para el la contingencia, aquella de “silencio”.

5. Ethos: el enunciatario, visto desde el punto de vista de los ML, cambia de género constantemente poniendo en jaque a la noción de género inmanente. De este modo, cuando el verso final dice: “Por si vinieran tiempos de silencio”, la voz del enunciador se desliga del silencio como algo inherente a la persona, y más bien lo ubica dentro del plano espacio-temporal como algo posible que puede afectarlo pero no cambiar su esencia ni existencia, ni volverse constituyente de la misma. A partir de este verso es posible realizar una relectura de todos los versos anteriores y comprender que si bien el sujeto de la enunciación busca reunir elementos de deseo que lo mantengan en constante cambio y movimiento, sabe que éste –el silencio– puede aparecer, pero no ya como parte del anthropos –el yo poético, en este caso–, sino del cosmos⁹, del universo. De este modo, el ethos es guiado hacia la euforia en un sentimiento de esperanza por parte del enunciatario; si bien en un inicio se hace la representación de deseos imposibles que pueden parecer acercarse a un campo disfórico, la reevaluación del poema hace un cambio o *switch* en la percepción primera, generando cierta sorpresa y logrando que el verso último mantenga una carga especial de decisión y conciencia para sustentar su ethos.

⁹ De acuerdo a la terminología utilizada por el Grupo μ en el apartado sobre lecturas tabulares de la *Rhétorique De La Poésie*.

II. Poetas experimentales

Dice Octavio Paz en su prólogo a *Poesía en movimiento* (2010) que “las obras modernas tienden cada más a la experimentación”, es decir que son más abiertas a la acción del lector y a los “accidentes externos”, mientras que el arte clásico tendía más hacia aquello que él mismo denomina como “arte cerrado”. Podemos entonces decir que esta experimentación es en realidad una continuación de lo que Paz llama “tradición de la ruptura”, así como el lenguaje coloquial surge para romper con las formas medidas y las figuras complejas de épocas anteriores, lo que damos en llamar experimental hoy en día, parece buscar complejizar la materia lingüística en otro tipo de nivel.

Parece que la propuesta del experimentalismo proviene de las ideas estéticas de la vanguardia, abrevando de movimientos como el dadaísmo de Tzara, el surrealismo de Bretón, el futurismo de Marinetti, donde se intenta enrarecer la materialidad del lenguaje y complejizar la expresión.

Exponentes de esta corriente en Hispanoamérica son Huidobro, Gerardo Deniz, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, José Juan Tablada, Ulises Carrión, Néstor Perlonguer, Oliverio Girondo, Norah Lange.

En este apartado analizaremos a Amanda Berenguer, Alejandra Pizarnik, Blanca Varela, Marosa di Girogio, Olga Orozco, Paula Ilabaca, y Damaris Calderón.

“Comunicaciones” (1963), Amanda Berenguer

Amanda Berenguer fue una poeta nacida en 1921 en Montevideo, Uruguay. Fue Académica de Honor de la Academia Nacional de Letras del Uruguay. Perteneció a la Generación del 45

junto con personajes como Felisberto Hernández, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Maggi e Idea Vilariño. Merecedora de reconocimientos como “Reencuentro de Poesía”, el Premio del Ministerio de Educación y Cultura (1987), el Premio Bartolomé Hidalgo (1990), entre otros. Su obra ha sido traducida a numerosas lenguas.

“Comunicaciones”

Berenguer, Amanda. "Comunicaciones". *Juegos De Manos*. 1era ed. Madrid: Colección Visor de Poesía. 1064, 1065.

A Milton Schinca

Urge el pensamiento conectando
¿se siente? ¿alguien entre líneas?
¿errata? ¿paréntesis? ¿qué signo?
¿escuchan?
(La claridad del lenguaje
tiene apenas
la intensidad ambigua del poniente)
Estamos aquí, lanzados a la noche
terrestre, apretujados,
aquí, en la noche terrestre, aquí,
en la noche terrestre.
De nuevo el hilo,
el cable roto,
el deslumbrante
cortocircuito.
¿No oyen? ¿No se oye?
Palabras mías, insensatas,
hechas de furor y de locura,
cuantiosa tesitura negra
a borbotones desbordándose
hacia adentro, hacia
el fondo
interpolado de rígidas luciérnagas.
Tiembla y destella, hace señales,
todas son huellas de la eternidad,
enumeradas y prolijas,
cuernos de caza, al mundo,
aullidos de perros, está el desierto,
toques de peligro, inútilmente,
pasos cambiados ¿dónde?,
campanas para niebla, una piel fosforescente,

pedidos de auxilio, y envenenada,
sirenas de patrulleros, llamando,
gritos de alarma, solo, solo, solo,
bocinas de ambulancias, se hace tarde,
quiero saber si se hace tarde.

Un código de emergencia,
un vaso de agua, un hueso
para la inteligencia,
un alfabeto de clave radioactiva,
o telepática, o nuclear,
o una sustancia de amor
para esta extrema ubicación,
25 de abril de 1963, otoño,
en mi casa, hemisferio austral,
aparentemente a la deriva.

Descomposición retórica:

1. En el plano metaplásmico encontramos la repetición de imágenes como “la noche terrestre” en los primeros versos del poema, o “se hace tarde”, hacia el final del mismo. Como MG destacamos los abundantes signos de puntuación y ortográficos, tales como puntos, comas, signos de interrogación y paréntesis. Éstos cumplen un desvío metagráfico al generar un enrarecimiento de la materia gráfica para el lector que se acerca al poema escrito, pues los signos no sólo generan un cambio de sentido o entonación, sino que su abundancia sorprende visualmente.

2. Dentro de los MP podemos, así mismo, destacar la aparición de paréntesis e interrogaciones, pero no ya como gráficas que rarifican, sino como funciones que complejizan la fluidez del discurso —y por tanto las incluimos en el nivel de los MT—, haciendo que el locutor vuelva sobre sí mismo y pregunte, explique y repita. Así aparecen versos como “¿se siente? ¿alguien entre líneas? / ¿errata? ¿paréntesis? ¿qué signo? / ¿escuchan?”, mismos que, además, carecen de una estructura sintáctica ordenada, es difícil comprender el papel de locutor (es) y alocutario (s) puesto que la estructura del poema hace recurrente uso tanto de

sujetos como de verbos implícitos. Así, el primer verso “Urge el pensamiento conectando” seguido de “¿se siente?” genera una ruptura sintáctica: “conectando” es un verbo transitivo que sin embargo no es presentado con algún objeto, es decir que no explicita a qué o quién debe conectar el pensamiento. Del mismo modo, más adelante cuando dice “Estamos aquí, lanzados a la noche” parece que el locutor adquiere en realidad el papel de locutores, sin embargo en realidad tampoco se dice si aquél “estamos” refiere a un locutor singular que habla de sí mismo y un conjunto de otros, o si aquellos “estamos” hablan en el verso. Y poco adelante, en la siguiente cláusula, aparece el verso “Palabras mías, insensatas”, donde parece que el locutor vuelve a ser singular. Aparece también el papel de alocutario, plural, al cual se le pregunta si el mensaje llega claro: “¿No oyen? ¿no se oye?”, sin embargo tampoco es posible encontrar el papel claro del locutor dentro de la estructura oracional. El locutor como un “yo” aparece explícito, únicamente en “palabras mías”, y aún más, al final en “en mi casa, hemisferio austral”, sin embargo no hay razón para asumir que esto indique que es siempre un sujeto en singular el que habla.

Los verbos también carecen de un papel claro: “Tiembra y destella, hace señales” dice un verso; sin embargo no es claro el sujeto que realiza la acción, puesto que queda como un sujeto implícito pero que no aparece con anterioridad en el poema, parece ser que el receptor del poema ya sabe quién es el sujeto del que se habla. Esta estructura es repetitiva a lo largo de todo el poema.

3. Los MS en “Comunicaciones” no constituyen un desvío especialmente destacable, sino en cuanto al enfoque que se le da a las palabras como sujeto. En “Palabras mías, insensatas, / hechas de furor y de locura” se otorga a las palabras un desliz de significado, donde las cualidades inherentes al sujeto que las enuncia, se convierte en cualidades de las palabras enunciadas.

4. Los ML por otro lado, están principalmente fundamentados en la ruptura de imágenes, alterando así la lógica no solo oracional, sino la continuidad significativa de las ideas. “De nuevo el hilo”, inicia un verso, mismo que no tiene precedente de la ‘primera vez’ donde apareció ‘el hilo’. Por un lado, el “de nuevo” que si bien indica repetición, no indica un pasado concreto de lo que se repite, y por otro la ausencia de verbo ni complemento que de indicios de acción o situación del hilo, crea una imagen poco asible, fracturada. Esta fractura es la línea que conecta todos los versos del poema, la falta de algún elemento metatáxico, recurrentemente genera un desvío lógico por la inconcreción de acciones o imágenes con objeto. Hay cierta metareferencialidad con el título “Comunicaciones”. El complejizar la comunicación del poema evidencia una intencionalidad: el poema es un discurso que pretende comunicar para hablar de la comunicación, hecha de lenguaje, mismo que “tiene apenas / la intensidad ambigua del poniente”; así el desvío lógico existe por esta intención del poema de explicar su complejidad complejizándose a sí mismo.

5. Ethos: el poema constantemente sustenta su existencia en el extrañamiento que produce. Al leerlo hay *algo* que se dice y que el lector sabe pero que es difícil asimilar, parece haber una correlación entre aquello que se dice y aquello que se lee, es decir que este extrañamiento funciona como isotopía y como ethos a la vez; si bien hay una carga que apunta a la disforia —sobretudo hacia el final del poema—, no es precisamente éste el sentimiento que el poema produce. En realidad da un mensaje entrecortado, confuso y extraño: precisamente es esto lo que se busca: materializar la complejidad de la comunicación y lo poco efectiva que puede ser, parece que más que clarificar un sentimiento, extraña y confunde en su intento por externalizar aquello que ocurre en el interior del que enuncia.

“Sortilegios” (1966), Alejandra Pizarnik

Alejandra Pizarnik nació en Buenos Aires, Argentina en 1936. Inició sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras pero no concluyó. Mantuvo amistad con figuras como Julio Cortázar, Rosa Chacel, Olga Orozco y Octavio Paz. Su obra incluye poesía y prosa, así como una breve muestra de narrativa.

“Sortilegios”

Pizarnik, Alejandra y Ana Becció. *Poesía Completa (1955-1972)*. Barcelona: Lumen, 2001.

Y las damas vestidas de rojo para mi dolor y con mi dolor insumidas en mi soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca, las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy con mi corazón que apenas pudo nunca latir, a mí que siempre tuve que aprender sola cómo se hace para beber y comer y respirar y a mí que nadie me enseñó a llorar y nadie me enseñará, ni siquiera las grandes damas adheridas a la entretela de mi respiración con babas rojizas y velos flotantes de sangre, mi sangre, la mía sola, la que yo me procuré y ahora vienen a beber de mí luego de haber matado al rey que flota en el río y mueve los ojos y sonríe pero está muerto y cuando alguien está muerto, muerto está por más que sonría y las grandes, las trágicas damas de rojo han matado al que se va río abajo y yo me quedo como rehén en perpetua posesión.

Descomposición retórica

1. La escritura en prosa del poema significa un desvío metaplásmico importante —y podemos en un primer momento considerarlo también como un MG por la impresión visual que genera—, puesto que la forma canónica del poema es suprimida, esto conlleva a un nivel distinto de observación en los fenómenos de repetición de palabras, ya que son éstas las que llevan el ritmo de manera lineal y este por tanto no depende ya de la escisión del verso. La musicalidad radica entonces en la reiteración de sonidos en palabras como “dolor, soplo, calor” o en el uso constante de polisíndeton, así como de la repetición de las palabras “damas, rojo, dolor, sangre, muerto”, todo esto afecta, por tanto, a la plasticidad sonora del

poema; podemos entonces hablar de que el ritmo del poema se sustenta en un ritmo semántico perteneciente al orden de los MS.

2. El poema inicia con la conjunción “y”, lo cual llama la atención desde el primer momento puesto que implica ruptura con la sintaxis canónica, además este desvío particular se relaciona también con el nivel de los ML —desarrollaremos esta cuestión más adelante—. Este uso de coordinación por medio de la conjunción “y” aparece reiteradamente a lo largo de todo el poema, por un lado para hacer enumeraciones de verbos en infinitivo y por otro lado de momentos. Es de notar que morfosintácticamente, el poema está construido únicamente por dos oraciones; la primera consiste, primordialmente, en un verbo implícito seguido por un amplio número de complementos del nombre: “Y las damas vestidas de rojo [...] agazapadas, [...] que me aspiran, [...] a mí que siempre [...] a mí que nadie [...] la que yo me procuré”; el verbo principal de esta oración resulta difícil de hallar puesto que parece estar en algún sitio antes del “y” con que inicia el poema; en realidad la acción nunca es dicha, sino que se intuye, de manera implícita; podríamos decir que el verbo sería “están”: “Y [*están*] las damas vestidas de rojo” o bien “Y las damas [*están*] vestidas de rojo”. Sea como sea, la elisión de este verbo genera un extrañamiento a nivel de MT por la complejidad de hallar la oración o acción que desata el poema. Por otro lado, la segunda oración implica un desenlace y continúa con la fórmula inicial de conjunción: “y ahora vienen a beber de mí”. Esta oración no hace ya enumeración de elementos aparentemente atemporales, sino que hace ya uso de verbos conjugados que designan acciones específicas en un tiempo y espacio definido, sin embargo es de notar que gracias al uso de los MT el ritmo de todo el poema se mantiene en un solo sentido.

3. Los MS no son tan recurrentes como el resto de desvíos y en realidad, los que aparecen, aparecen para sustentar esencialmente a los ML. El primer y quizá único MS

visible de inmediato aparece en la primera línea: “agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca”, tenemos entonces un MS por SA, por un lado, los fetos toman el lugar de las damas, y la nuca toma el sitio del locutor, dejando clara la materialidad humana del locutor y la inasibilidad de las damas, su capacidad de metamorfosis.

4. Dentro de los ML encontramos varios desvíos significativos.

4.1. El desvío metatáxico implica, en este caso, un desvío a nivel lógico. El inicio con un elemento de conjunción significa un “antes” del poema, podemos entender que hay algo de lo que se dice, y que no se dice. Hay cierta idea de continuidad a partir de este inicio, sin embargo es una continuidad escondida.

4.2. La lógica de los personajes se sustenta a través de la suma de sus semas que aparecen poco a poco a lo largo del poema: “las damas” se sostienen a través de su materialidad cambiante, como ya mencionamos. Así pasan a agazaparse como fetos, a ser madres de rojo, a ser grandes damas que se adhieren y son trágicas. Su cualidad inherente, por otro lado, aquella que no muta, es la de quitar la vida, arrebatar la respiración y el calor y la sangre. El locutor y el rey, por otro lado, no mutan materialmente, sin embargo difieren en la conciencia de sí. El rey es enunciado por el locutor, mientras que el locutor tiene voz sobre sí mismo y explicita su condición de atacado por las damas, mientras que narra la muerte del rey.

4.3. El locutor viaja entre la total disforia “mi corazón que apenas pudo nunca latir” y un atisbo intermedio donde a pesar de los ataques de las damas, es capaz de procurarse la vida a sí misma: “mi sangre, la mía sola, la que yo me procuré”; la figura de la voz lírica genera un oxímoron puesto que a pesar de su tono solemne y desamparado, posee la capacidad de proporcionarse a sí mismo elementos vitales, mismos que la figura del rey, en contraposición, no pudo obtener de sí mismo, sucumbiendo ante “las damas”.

4.4. La figura del rey aparece como un ente desconocido, no se sabe quién es, sin embargo su figura parece ser de suma importancia para el locutor, que tras su muerte queda rehén de las damas y aparece solo. Sin embargo y como ya mencionamos, su papel en el poema quizá tiene poder en cuanto a que se contrapone al locutor.

El poema constituye un metalogismo en sí mismo, puesto que todos los eventos y personajes aparecen velados. A nivel de construcción, queda claro que todas las metáboles apuntan hacia un desvío que desafía a la lógica y que genera extrañamiento en todos los niveles de la lengua.

5. El ethos del poema es clara y concisamente disfórico. Si bien hay una intención también clara de extrañamiento, una tendencia hacia lo surreal que más bien genera rareza y cierto malestar por la dificultad de reductibilidad, todo en el poema apunta hacia la pérdida: el locutor, aún siendo consciente de su capacidad de procurarse la vida, se ve acechado por imágenes que indudablemente recaen en un sentimiento de tristeza irremediable y de conmiseración hacia sí mismo. Aquél que habla en el poema se lamenta de su condición y se asegura de transmitir su pena para que el lector sienta con él todo aquello que está mal y que está perdido.

“Monsieur Monod no sabe cantar” (1978), Blanca Varela

Blanca Varela (Lima, 1926). Estudió Letras y Educación en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. En 1949 viaja a París donde permanece por un largo periodo y, donde se relaciona con personajes como Sartre, Simone de Beauvoir y Henri Michaux. Así mismo, es en este espacio que es guiada dentro del mundo literario y artístico por Octavio Paz. Realizó traducciones viviendo en Florencia y más tarde en Washington. Varela fue la primera mujer

en ganar el *Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca*, en el año 2006. Junto con su trabajo de traducción, ocasionalmente realizó labores periodísticas.

“Monseuir Monod no sabe cantar”

Varela, Blanca y Roberto Paoli. *Canto Villano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

querido mío
te recuerdo como la mejor canción
esa apoteosis de gallos y estrellas que ya no eres
que ya no soy que ya no seremos
y sin embargo muy bien sabemos ambos
que hablo por la boca pintada del silencio
con agonía de mosca
al final del verano
y por todas las puertas mal cerradas
conjurando o llamando ese viento alevoso de la memoria
ese disco rayado antes de usarse
teñido según el humor del tiempo
y sus viejas enfermedades
o de rojo
o de negro
como un rey en desgracia frente al espejo
el día de la víspera
y mañana y pasado y siempre
noche que te precipitas
(así debe decir la canción)
cargada de presagios
perra insaciable (un peu fort)
madre espléndida (plus doux)
paridora y descalza siempre
para no ser oída por el necio que en ti cree
para mejor aplastar el corazón
del desvelado
que se atreve a oír el arrastrado paso
de la vida
a la muerte
un cuesco de zancudo un torrente de plumas
una tempestad en un vaso de vino
un tango

el orden altera el producto

error del maquinista
podrida técnica seguir viviendo tu historia
al revés como en el cine
un sueño grueso
y misterioso que se adelgaza
the end is the beginning
una lucecita vacilante como la esperanza
color clara de huevo
con olor a pescado y mala leche
oscura boca de lobo que te lleva
de Cluny al Parque Salazar
tapiz rodante tan veloz y tan negro
que ya no sabes
si eres o te haces el vivo
o el muerto
y sí una flor de hierro
como un último bocado torcido y sucio y lento
para mejor devorarte

querido mío
adoro todo lo que no es mío
tú por ejemplo
con tu piel de asno sobre el alma
y esas alas de cera que te regalé
y que jamás te atreviste a usar
no sabes cómo me arrepiento de mis virtudes
ya no sé qué hacer con mi colección de ganzúas
y mentiras
y con mi indecencia de niño que debe terminar este
[cuento

ahora que ya es tarde
porque el recuerdo como las canciones
la peor la que quieras la única
no resiste otra página en blanco
y no tiene sentido que yo esté aquí
destruyendo lo que no existe

querido mío
a pesar de eso
todo sigue igual
el cosquilleo filosófico después de la ducha
el café frío el cigarrillo amargo el Cieno Verde
en el Montecarlo
sigue apta para todos la vida perdurable
intacta la estupidez de las nubes
intacta la obscenidad de los geranios
intacta la vergüenza del ajo

los gorrioncitos cagándose divinamente en pleno cielo
de abril
Mandrake criando conejos en algún círculo
del infierno
y siempre la patita de cangrejo atrapada
en la trampa del ser
o del no ser
o de no quiero esto sino lo otro
tú sabes
esas cosas que nos suceden
y que deben olvidarse para que existan
verbigracia la mano con alas
y sin mano
la historia del canguro —aquella de la bolsa o la vida—
o la del capitán encerrado en la botella
para siempre vacía
y el vientre vacío pero con alas
y sin vientre
tú sabes
la pasión la obsesión
la poesía la prosa
el sexo el éxito
o viceversa
el vacío congénito
el huevecillo moteado
entre millones y millones de huevecillos moteados
tú y yo
you and me
toi et moi
tea for two en la inmensidad del silencio
en el mar intemporal
en el horizonte de la historia
porque ácido ribonucleico somos
pero ácido ribonucleico enamorado siempre

Descomposición retórica:

1. A nivel metaplásmico encontramos, inicialmente, una serie de repeticiones de la grafía /y/ y /o/ a inicio de verso, generando MG; también como un MG tenemos la supresión de mayúsculas en el inicio de oraciones, quizá buscando un efecto experimental a primera vista en el lector.

Así mismo, en la quinta estrofa encontramos tres versos donde se oponen elementos mediante un marcado espacio gráfico entre uno y otro, rompiendo con la lectura lineal del texto en voz alta y obligando a prestar atención en la disposición del texto en papel.

2. Dentro de los MT hallamos múltiples desvíos de diferente índole, los cuales explicamos a continuación.

2.1. El poema inicia a modo epistolar con la frase “querido mío” que se repite en diversas ocasiones a lo largo del texto. Esta partícula se repite al inicio de tres de las cinco estrofas que constituyen al poema y ayuda a mantener la idea epistolar que se genera durante la lectura del primer verso donde existe un alocutario al que habla y de quien habla el locutor del poema.

2.2. El texto funciona en gran medida a base de enumeraciones las cuales, a su vez, operan a nivel de MT por A (repetitiva). En el sexto verso, por ejemplo, el locutor dice “hablo por la boca pintada del silencio [...]” y dos versos abajo: “y por todas las puertas mal cerradas” para continuar durante nueve versos describiendo una serie de elementos por los cuales habla. Un verso más adelante dice, en un paréntesis, que a su vez representa un MT en sí mismo, “(así debe decir la canción)” para continuar durante trece versos explicando qué es lo que debe decir la canción. Esta forma de enumeración continúa a lo largo de todo el poema.

2.3. Hay también MT por S, ya que todo tipo de puntuación es omitida en el poema. También hay una cantidad significativa de encabalgamientos. La sintaxis es fragmentaria en ocasiones y las oraciones se interrumpen dejando poco claro a primera vista los Objetos (directos e indirectos) de las mismas.

3. A nivel metasemémico encontramos un gran número de MS por A. Dicha adjunción resulta de la adición de significados o cualidades a elementos, en su mayoría estáticos, y que reciben propiedades de seres vivos generando un sobrecargo de significación. Tal como sucede en versos como “teñido según el humor del tiempo”, donde a un elemento totalmente inasible como el tiempo se le dota de “humor”. Así mismo, encontramos MS por A que funcionan a nivel versal pero también a nivel de estrofa, como en “noche que te precipitas / cargada de presagios / perra insaciable [...]” donde a la noche se le da no solo la capacidad de precipitarse, sino de llevar consigo presagios y de ser además una “perra insaciable”; este MS por A continúa durante 13 versos. El mismo fenómeno ocurre en numerosas ocasiones en todo el poema generando pequeños MS que a su vez dan cabida a un gran MS o “macro-metase-mema”.

4. Finalmente en el nivel de los ML es donde encontramos un número sumamente amplio de desvíos significativos para la construcción del poema.

4.1. En primer lugar, el texto genera constantemente metareferencialidad (en adelante MR), esto es, el texto remite al texto mismo para explicarse. La segunda estrofa inicia “el orden altera el producto / error del maquinista” y si hacemos una relectura de la primera estrofa, donde notamos ya una estructura desordenada, una sintaxis interrumpida y fragmentada, resulta la sensación de que el poema su propio desorden. Otro ML vinculado con la MR aparece en la cuarta estrofa, misma que genera un desvío desde la aparente incoherencia de su contenido: “ahora que ya es tarde / porque el recuerdo como las canciones / la peor la que quieras la última / no resiste otra página en blanco / y no tiene sentido que yo esté aquí / destruyendo lo que no existe”. La frase “ahora que ya es tarde” alude a una relación causal, parece que va a explicar qué ocurre ahora que es tarde, sin embargo inmediatamente

corta este significado hablando del recuerdo y se manifiesta enteramente inconclusa afirmando que “no tiene sentido que yo esté aquí” —yo siendo el locutor— “destruyendo lo que no existe”. ¿Y qué es lo que no existe?, podemos preguntarnos. El locutor en su discurso destruye la lógica del discurso mismo, sin embargo el último verso genera una relectura (denominada también como “lectura retroversiva” por el Grupo μ) al reconocer precisamente que “destruye lo que no existe”; no hay nada que decir, y al decirlo, ese vacío genera significado, y se hace forma de reticencia, silencio.

4.2. Por otro lado los ML en este poema se presentan también haciendo referencia a otras lenguas, partiendo del título donde la palabra “Monsieur” aparece en su forma no hispanizada, en francés. Más tarde, en la primera estrofa, en forma de paréntesis aparecen un par de versos “perra insaciable (*un peu fort*) / madre espléndida (*plus doux*)” donde las frases en francés parecen completar o explicar la idea del verso pero solo para los lectores francoparlantes, y haciéndolo con la naturalidad de quien domina estas lenguas como la primera. Así mismo, en la segunda estrofa aparece un verso en itálicas: “*the end is the beginning*”, a modo quizá de cita de una frase casi cliché ya en ese entonces (es decir, 1978), pero que además juega, como ya hemos dicho, un papel metareferencial a lo largo del poema. Esta aparición de lenguas extranjeras como el inglés y francés se repiten y conjugan en la última estrofa donde “tú y yo / *you and me* / *toi et moi* / *tea for two* en la inmensidad del silencio” crean una especie de torre de Babel que si bien articula la sorpresa por la mezcla de lenguas generando significados y aportando una sintaxis poco convencional, también son reductibles pues los significados base de cada frase son los mismos, es la misma idea en distintas lenguas que crea una repetición de significados pero, quizá, con sentidos que parecieran cambiar ligeramente mientras que se superponen.

4.3. También a nivel ML hay una serie de elementos contextuales que generan extrañamiento y que remiten directamente al emisor, es decir a la autora empírica y su contexto de realidad. La segunda estrofa que dice “de Cluny al Parque Salazar” hace referencia a lugares reales: Cluny refiere a un museo de la edad media ubicado en el Barrio Latino en Paris, Francia. Este descubrimiento, a partir de la reducción del ML, resulta importante no solo porque da especialidad dentro del plano de lo real al acontecer del poema sino porque de algún modo justifica la aparición de la lengua francesa a lo largo del mismo; sitúa al locutor en movimiento entre este país y Perú, al llegar a “Parque Salazar”. Más tarde, en la quinta y última estrofa sigue con este tipo de ML llegando hasta el “Cieno Verde / en el Montecarlo” —Montecarlo, Mónaco, frontera con Francia—.

4.4. Por otra parte se construye un ML por referencias intertextuales cuando habla de “Mandrake criando conejos en algún círculo / del infierno” refiriendo a la Divina Comedia de Dante, y aún más clara y significativamente cuando cierra el poema diciendo “porque ácido ribonucleico somos / pero ácido ribonucleico enamorado siempre”, aludiendo directamente a los versos de Quevedo “Polvo serán, más polvo enamorado”¹⁰. Este cierre funciona de manera reveladora por varios motivos. En primer lugar y quizá más visiblemente por la ya mencionada referencia a Quevedo, sin embargo al hacer una lectura más detenida podemos ver el oxímoron que se genera al contrastarlo con el inicio del poema que dice “te recuerdo como la mejor canción / esa apoteosis de gallos y estrellas que ya no eres / que ya no soy que ya no seremos” donde parece contradecir el final del poema. Finalmente genera la posibilidad de relectura analizar el título.

¹⁰ Del poema *Amor constante más allá de la muerte*, Francisco Quevedo.

4.5. Monsieur Monod parece referirse a Jacques Lucien Monod (1910 – 1976), francés, premio Nobel en fisiología, perteneciente al grupo fundador de la biología molecular y dueño de la afirmación “El universo no está preñado de vida, tampoco la biósfera con hombres... El hombre al fin sabe que está solo en la insensible inmensidad del universo, del cual emergió solo por casualidad.”¹¹ A lo largo del poema el locutor parece jugar con algunas referencias al lenguaje científico, tergiversándolo como en “el orden altera el producto / error del maquinista” o “el vacío congénito / el huevecillo moteado / entre millones y millones de huevecillos moteados”, pero más cercano a las afirmaciones de Monod “*tea for two* en la inmensidad del silencio / en el mar intemporal / en el horizonte de la historia / porque ácido ribonucleico somos / pero ácido ribonucleico enamorado siempre”. El locutor parece formular una respuesta poética entonces para *Monsieur Monod* donde, quizá a manera de parodia, le da la razón al decir que “somos” producto de moléculas —ácido ribonucleico— y sin embargo, en aquella insensible inmensidad del universo que menciona Monod, locutor y alocutario aparecen, a pesar de la exactitud de la ciencia y las afirmaciones del biólogo, “enamorado siempre”.

5. Ethos: los efectos del poema varían constantemente, lo que permite que en todo momento el lector se mantenga alerta e interesado sin que la sensación poética caiga; cosa que resulta importante si pensamos que es un poema más bien largo —para la extensión de la poesía contemporánea donde los efectos que se buscan suelen ser inmediatos—. En un primer momento parece haber un dejo disfórico en el poema, sin embargo el extrañamiento propiciado por los MG y la ilación de ideas sí mantiene la idea de experimentación, sin

¹¹ Monod, Jacques (1971). *Chance and Necessity*. Nueva York: Alfred A. Knopf. p. 180. La traducción es mía.

desasirse, sin embargo, de la constante significación de todos los elementos empleados, como puede leerse en la descomposición de las metáboles y en el uso retórico de las partes.

Así el ethos que comienza en disforia, va mutando hacia un ethos eufórico que habla y busca y se pregunta y juega con el lenguaje, hasta un ethos que ya sea a modo de proposición o de burla, termina de un modo mucho más alegre diciendo “ácido ribonucleico enamorado siempre”.

“Los leones rondaban la casa” (1985), Marosa di Giorgio

Marosa di Giorgio (Uruguay, 1934). Fue poeta y novelista. No realizó estudios universitarios a pesar de haber iniciado la carrera de Derecho, puesto que al poco tiempo la dejó para más tarde trabajar como redactora en un periódico local. Empezó a publicar en los años 50.

“Los leones rondaban la casa”

di Giorgio, Marosa. "Los Leones Rondaban La Casa...". *A media voz*. 2016. Web.

Los leones rondaban la casa.
Los leones siempre rondaron.
Siempre se dijo que los leones rondaron siempre.
Parecían salir de los paraísos y el rosal.
Los leones eran sucios y dorados.
Ellos eran muy bellos.
Los ojos como perlas. Y un broche brillante en el pecho
entre aquel pelo áureo.
Los leones entraron a la casa.
Corrimos a esconder los floreros de sal, de azúcar, el cometa
Halley, las queridísimas sábanas nevadas,
la colección
de estampillas. Y a traer los sudarios.
Los leones eran al mismo tiempo, presentes e invisibles, al
mismo tiempo, visibles e invisibles.
Se oía el rumor de la leche que robaban, el clamor de la miel
y la carne que cortaban.
Llevaron hacia afuera a la abuela oscura, la que tenía una

guía de rositas alrededor del corazón.
Y la comieron fríamente. Como en un simulacro.
Y -como si hubiese sido un simulacro- ella tornó a la
casa y dijo: -Los leones rondaron siempre. Están delante
de los paraísos y el rosal. Dijo: -Los leones están acá.

Descomposición retórica:

1. En el nivel de los MP, el desvío se fija principalmente por adjunción repetitiva de fonemas vibrantes y sibilantes: “Los leones rondaban la casa / los leones siempre rondaron / siempre se dijo que los leones rondaron siempre”, sin embargo aquí podemos apreciar que, además, la repetición se lleva a nivel léxico, es decir que palabras como “leones”, “siempre” y “rondar” son redundantes a lo largo del poema, causando un contexto ominoso.

2. Por otro lado, a nivel de MT encontramos pocos desvíos trascendentes. En Marosa di Giorgio hay una sintaxis canónica, los versos son una unidad de significado y prácticamente no hay encabalgamientos, en realidad, casi pareciera que nos hallamos frente a una mininarración versada de Leonora Carrington, no hay rupturas, ni omisión de signos de puntuación. Quizá sea aquí dónde está el desvío, en la ausencia del mismo. El texto sentencioso dentro de un texto poético genera cierta incomodidad al lector.

3. A nivel de MS encontramos apenas un par, por S-A, como ocurre en: “cortar carne”, donde al león se le dota de cualidad humana para cortar, en vez de desgarrar o devorar.

4. El verdadero desvío parece ocurrir, de nuevo, a nivel de ML. El poema completo es un desafío a la lógica, y parece ser que se está creando un macrometalogismo, sin embargo, en este caso, no encontramos la reducción. Hallamos versos como: “Los leones eran sucios y dorados” que a primera vista, parece un ML: “sucio” y “dorado” no son adjetivos que, usualmente, se junten para una descripción y parecen constituir un oxímoron, sin embargo el desvío no está en realidad en lo ilógico de la posibilidad, sino en el universo del lector;

Marosa desafía, más bien, los estándares de la poesía misma y crea imágenes que propician confusión, pero siendo, casi siempre, posibles. Así ocurre cuando se habla de “la abuela oscura”, descripción que causa intranquilidad pero que no logra constituir ningún desvío tangible, es en realidad la imposibilidad de reducir, tanto a nivel individual, como de poema, el “qué” del poema.

5. Ethos: el efecto suscitado por el poema es, en definitiva, confuso. No hay duda de que las imágenes que presenta y la forma narrativa del poema mantienen una tensión a lo largo de los versos; es decir, no es un poema que parezca construido al azar o uno que no tenga nada que decir, sino, más bien, la densidad en su estructura semántica es tanta que la reducción es sumamente compleja, incluso luego de un análisis pormenorizado de sus partes. El ambiente ominoso probablemente es lo que más resalta en el campo del ethos sin embargo por el ritmo y la fuerza del mismo, podemos decir que en realidad el poema tiende mucho más hacia lo eufórico que a su opuesto; el extrañamiento y la sensación de que hay algo importante que ocurre, pero a lo que no podemos penetrar. Es un ethos que, diremos en las conclusiones, parece ser propio de una corriente experimental en la época y que incluso es reiterativo en obras pertenecientes al género del absurdo, como ocurre con el teatro de Copí (El homosexual o la dificultad de expresarse) o de Jorge Díaz (El Cepillo de Dientes), e incluso si hablamos de Leonora Carrington —ya mencionada en el análisis— y de Lewis Carroll.

“Les jeux sont faits” (1994), Olga Orozco

Olga Orozco nació en Argentina, en 1920. Fue poeta y cuentista perteneciente a la Generación del '40. Escribió bajo ocho seudónimos, cada uno poseedor de un estilo distinto.

Se licenció en la Facultad de Filosofía y Letras; más tarde se desempeñó también como periodista y actriz de voz. Obtuvo la Beca del Fondo Nacional de las Artes y fue galardonada con el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo.

“Les jeux sont faits”

Orozco, Olga. "Les Jeux Sont Faits". *Juegos De Manos*. 1era ed. Madrid: Colección Visor de Poesía, 2016. 236, 237.

¡Tanto esplendor en este día!
¡Tanto esplendor inútil, vacío, traicionado!
¿Y quién te dijo acaso que vendrían por ti días dorados
en años venideros?
Días que dicen sí, como luces que zumban,
como lluvias sagradas.
¿Acaso bajó el ángel a prometerte un venturoso exilio?
Tal vez hasta pensaste que las aguas lavaban los guijarros
para que murmuraran tu nombre por las playas,
que a tu paso florecerían porque sí las retamas
y las frases ardientes velarían insomnes en tu honor.
Nada me trae el día.
No hay nada que me aguarde más allá del final
de la alameda.
El tiempo se hizo muro y no puedo volver.
Aunque ahora supiera dónde perdí las llaves
y confundí las puertas
o si fue solamente que me distrajo el vuelo de algún pájaro,
por un instante, apenas, y tal vez ni siquiera,
puedo reclamar entre los muertos.
Todo lo que recuerda mi boca fue borrado de la memoria de otra boca
se alojó en nuestro abrazo la ceniza, se nos precipitó la lejanía
y soy como la sobreviviente pompeyana
separada por siglos del amante sepultado en la piedra.
Y de pronto este día que fulgura
como un negro telón partido por un tajo, desde ayer, desde nunca
¡Tanto esplendor y tanto desamparo!
Sé que la luz delata los territorios de la sombra y vigila en suspenso,
y que la oscuridad exalta el fuego y se arrodilla en los rincones.
Pero, ¿cuál de las dos labra el legítimo derecho de la trama?
Ah, no se trata de triunfo, de aceptación ni de sometimiento.
Yo me pregunto entonces:
más tarde o más temprano, mirado desde arriba,
¿cuál es en el recuento final, el verdadero, intocable destino?
¿El que quise y no fue?, ¿el que no quise y fue?

Madre, madre,
vuelve a erigir la casa y bordemos la historia.
Vuelve a contar mi vida.

Descomposición retórica:

1. No encontramos desvíos de tipo metaplásmico en este poema.
2. Son pocos los MT presentes, sin embargo resulta importante mencionarlos puesto que están relacionados, a su vez, con operaciones de orden metalógico. La aparición de oraciones exclamativas en este caso no cumple únicamente con un papel de MT, más bien podríamos decir que la sintaxis está buscando remarcar los ML. En el segundo verso “¡Tanto esplendor inútil, vacío, traicionado!” encontramos no solo el uso enfático de los signos de admiración, sino el oxímoron originado por el contenido de la frase: esplendor en contraposición a los adjetivos de inútil, vacío y traicionado. De este modo, cada vez que hay aparición de admiraciones, no son usadas ya en el modo de exclamación tradicional, sino para destacar expresiones disfóricas pero además contradictorias del locutor.
3. Los MS por su parte se sustentan en comparaciones que aluden al tiempo vivido por el locutor: “El tiempo se hizo muro y no puedo volver”, donde encontramos un MS por S-A de elementos, al tiempo se le quita su calidad etérea y se le añade la cualidad material de muro, de algo tangible. Así mismo se juega con la idea de luz-futuro esperado / oscuridad-presente real. Los MS entonces crean, a lo largo de todo el poema, una serie de imágenes que hacen tangible el pasado, aquél en que “las aguas lavaban los guijarros / para que murmuraran tu nombre por las playas” en contraposición con “y soy como la sobreviviente pompeyana / separada por siglos del amante sepultado en la piedra”. MS como “frases ardientes velarían insomnes en tu honor” o “este día que fulgura / como un negro telón partido por un tajo, desde ayer, desde nunca” sirven para crear las imágenes ya mencionadas, pero al mismo

tiempo se desenvuelven, y de igual forma que los MT, como desvíos metalógicos puesto que su papel no se limita a suprimir y añadir semas, sino que éstos están basados en contraposiciones e imposibilidades lógicas.

4. Los ML, como hemos esbozado, son recurrentes en el poema y constituyen una parte fundamental en la construcción del mismo.

4.1. El título del poema “Les jeux sont faits” (en español, “Los juegos son/están hechos¹²”) implica una relación extratextual con la lengua francesa, cuestión recurrente en los autores hispanoamericanos de su época. El cambio de lengua en el título sin referencias posteriores a dicha lengua en el poema, llevan a buscar relaciones fuera del mismo. “Les jeux sont faits” es una película francesa de 1947 escrita por Jean-Paul Sartre donde se desarrolla el tema de volver después de la muerte de un par de amantes para tener una segunda oportunidad, sin embargo, no les es totalmente posible dejar de lado todo aquello que ocurrió en vida y que marcó sus existencias. El poema de Orozco alude entonces extratextualmente no solo a otra lengua sino a un texto anterior. Sin embargo es interesante que no es necesario el conocimiento de este otro texto para comprender el contenido del poema, y si bien su significado se amplía al conocerlo, es completamente inteligible por sí mismo.

4.2. Aquel hacia el que se dirige el discurso del locutor, es decir, el alocutario, cambia de persona gramatical, pero también de sujeto. En los primeros versos habla hacia un “tú” en tercera persona: “¿Y quién te dijo acaso que vendrían por ti días dorados / en años venideros?”, sin embargo este alocutario es un sí mismo del locutor; el diálogo es un estilo de monólogo o desdoblamiento del locutor, cuestión que más tarde se hace visible gracias al cambio de persona gramatical del alocutario; los versos “No hay nada que me aguarde más

¹² La traducción es mía.

allá del final / de la alameda. / El tiempo se hizo muro y no puedo volver” muestran un cambio hacia la primera persona “yo” que enuncia y sobre la que recae la acción, pero que coincide con la persona de los primeros versos a quien se dirigía el texto. Por otro lado, la última estrofa “Madre, madre, / vuelve a erigir la casa y bordemos la historia. / Vuelve a contar mi vida” hace no solo un cambio gramatical de persona, sino que un cambio de alocutario, “la madre”, cuestión indicada no solo por el apelativo sino por el espacio gráfico del texto —ésta es la única estrofa independiente y es además significativamente más pequeña que la anterior—.

4.3. Como mencionamos en los MS, éstos están íntimamente relacionados con los desvíos de nivel metalógico, Los MS que componen el poema en conjunto crean un gran desvío lógico donde el recuerdo del pasado donde se esperaban “frases ardientes [que] velarían insomnes en tu honor” se convierten en el futuro de esa voz que es en realidad el presente de quien dice “Todo lo que recuerda mi boca fue borrado de la memoria de otra boca”; el tiempo entonces es una cuestión simultánea. Así mismo se recalca la idea de “[...] esplendor inútil, vacío, traicionado!” que genera un oxímoron repetitivo en el texto y que guía la idea de lo que se quiso y lo que fue “¿cuál es el recuento final, el verdadero, intocable destino? / ¿El que quise y no fue?, ¿el que no quise y fue?” El poema así finaliza con la evocación a la madre “vuelve a contar mi vida”, un intento de volver a modo de Sartre y su “Les jeux sont faits”, un desvío lógico que implora una vuelta al pasado que sin embargo se sabe, desde un inicio, será de “¡Tanto esplendor y tanto desamparo!”

5. Ethos: en este caso el ethos resulta en un efecto sutil, aunque fijo. El ritmo semántico y sonoro del poema se conjugan en una misma idea lo cual facilita la aprehensión de aquello que se dice y el efecto global es sostenible de manera natural. Podríamos hablar de un ethos

de suplicante que se cuestiona, que rememora y busca volver a un pasado ya inasible. Si bien no se ubica precisamente en la disforia total, sí apunta hacia ella.

“la princesita” (2003), Paula Ilabaca

Paula Ilabaca es una poeta chilena nacida en Santiago en 1979. Estudió Lengua y Literaturas hispanoamericanas. Recibió la Beca de creación Literaria del Consejo Nacional de Cultura y de las Artes. Su obra abarca el círculo de la poesía performática.

“la princesita”

Ilabaca, Paula. "Princesita". *Letras.s5.com*. 2003. Web.

con el zapato cardúmico entre dientes
sin importar las hilanderas de sangre que recorren
la temblorosa ojera siemprevirgen
la inmaculada taza soportalágrimas
es interesante lo que le sucede a la princesita púrpura
sentada en la opacidad de la espera desgarradora
tan pobrecita con la estirpe en útero congelada
con la estéril maniobra del recuerdo de espermios sobre su vientre
se le está diluyendo el carnero a la muñequita
a la calcomanía de belleza errada en microscopio
esta vez le van a enterrar el candelabro de polvo
ella lo está esperando
la mariposita redonda de óvulos complacientes
que se observa en cuchilla oxidada y teme por su hoguera

Descomposición retórica:

1. No hay desvíos metaplásmicos.
2. Los MT son los que representan mayor peso y trabajo en el poema. En primera instancia podemos notar una sintaxis desordenada a nivel oracional; el poema, abriendo con el verso “con el zapato cardúmico entre dientes” crea una expectativa en

el lector para hallar tanto acción como sujeto, y no es hasta el quinto verso que aparece por primera vez un verbo y el objeto de la enunciación “la princesita”; así el peso de lo dicho recae en la descripción global del entorno donde aparece el sujeto enunciado. La aparición de “la princesita” es seguida por complementos del nombre “la princesita [...] / sentada en la opacidad [...] / tan pobrecita [...] / con la estéril [...]”, así la descripción gana peso sobre las acciones. La sintaxis complejiza la comprensión del poema en una lectura lineal e incluso frástica; cuando dice “se le está diluyendo el carnero a la muñequita”, el sujeto al final y el ordenamiento no canónico de la oración modifican la manera en que las ideas son recibidas y el peso que cada palabra adquiere en relación al resto. Así mismo, el uso abundante de adjetivos dota de cierta densidad al texto, volviéndolo aún más complejo en cuanto a su comprensión sintáctica —pero también lógica— puesto que prácticamente hay un adjetivo para cada sustantivo que aparece en el poema. La acción principal queda oculta entre el adornamiento del lenguaje y el ordenamiento del mismo.

3. Los MS dentro de “la princesita” implican cierto nivel de complejidad puesto que es difícil relacionar unos con otros. Aisladamente encontramos MS por A como “zapato cardómico entre dientes”, “ojera siemprevirgen”, “taza soportalágrimas”, “espera desgarradora”, “estirpe en útero congelada”, “diluyendo el carnero”, “mariposita redonda de óvulos complacientes” y “teme por su hoguera”; sin embargo la relación isotópica entre un MS y otro es poco asequible, por lo que aparentemente no hay concordancia entre ellos.

4. En los primeros versos aparecen neologismos cuestión que implica un ML. Los tres neologismos “cardómico”, “siemprevirgen” y “soportalágrimas” son utilizados a modo de adjetivo, pero creando imágenes que en realidad implican un desvío a la lógica.

Más adelante aparece el neologismo “espermios”, sin embargo en cualidad de sustantivo, por lo que no podemos hablar de una constante sintáctica en el uso de los mismos, su construcción parece ser aleatoria con el objetivo siempre de modificar la lógica del poema por medio de las imágenes creadas.

5. Ethos: el efecto primero de este poema consiste en el enrarecimiento del lenguaje y la percepción del mismo junto con una secuencia sintáctica y lógica que vuelven la lectura un experimento. Todas las metáboles apuntan con mayor fuerza hacia un ethos de extrañamiento, sin embargo no significa esto que el poema sea irreductible, sino que experimenta constantemente con lo que se dice por lo cual la facilidad de reducción se complejiza. Podemos hablar de un ethos disfórico pero que se soporta en la extrañeza de la disforia misma.

“La máscara japonesa” (2005), Damaris Calderón

Damaris Calderón nació en 1967 en La Habana, Cuba. Estudio la licenciatura en la Universidad de La Habana, y más tarde realizó estudios de posgrado en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación en Chile. Ha sido beneficiaria de la Beca Guggenheim. Además de poeta, se desempeña como narradora y filóloga.

“La máscara japonesa”

Calderón, Damaris. "La Máscara Japonesa". *Arte poética*. 2005. Web.

Yo, Ito Toshitsugo
saqué mi cabeza de un agujero durante la noche
para comerme el cristal de un establecimiento comercial
en la Venecia japonesa.
Atraído por los cebos lumínicos
y los tubos de plástico.

Dos meses
como una anguila
ante el pabellón dorado del bazar
permanecí extático.
Largo y delgado
estilizado por el hambre
una anguila de agua dulce
en el gran puerto marítimo.
Sesenta millones de personas
pasaron por mi lado
no me vieron.
Sesenta millones
ocupadas en las compras navideñas
cegadas por la luz artificial
por las ramas (falsas)
del árbol donde recosté mi cuerpo.
Yo, Ito Toshitsugo
me convertí en el cadáver de un hombre de sesenta años
sin domicilio conocido
en uno de los barrios más populosos de Osaka.
Que alguien toque para mí la flauta de hierro.

Descomposición retórica

1. Los MP figuran en el poema únicamente en el espacio o sangría que aparece antes de “Sesenta millones”, a modo quizá de segunda estrofa.

2. Dentro de los desvíos metatáxicos podemos destacar los cortes versales que generan encabalgamiento, enfatizando ciertos elementos por la posición que les otorga dentro del verso. Por ejemplo cuando dice “Atraído por los cebos lumínicos / y los tubos de plástico”, ambos elementos comparten la misma carga de importancia, distinto a lo que ocurriría si ambos aparecieran en el mismo verso: no solo el sonido de la lectura sería otro, sino que al aglutinar los elementos, uno de los dos pierde peso, sin embargo las imágenes dispuestas en el poema no son las imágenes fluidas de una narración, sino fragmentos o flashes.

3. Por otro lado, los MS se mueven principalmente por S-A, comparando constantemente elementos marítimos con el locutor; si bien en “Dos meses / como un anguila / ante el pabellón dorado del bazar “ no genera un MS particularmente complejo pues utiliza la forma comparativa “como” para crear una metáfora, la serie isotópica continúa más adelante en “Largo y delgado / estilizado por el hambre / una anguila dulce / en el gran puerto marítimo” donde no solo se mantiene la comparación hombre-anguila sino que los significados se llevan más allá contrastando la condición del locutor, un mendigo vagando por las calles de la Venecia japonesa, sitio al cual no pertenece, con la de un anguila de agua dulce, conjunto de agua mucho más pequeño que “el gran puerto marítimo”. El desvío metasemémico aparece también en “saqué mi cabeza de un agujero”, utilizando la ambivalencia de ser un animal escondiendo la cabeza, pero además el recurso de enunciar la parte por el todo, sirviendo la palabra “cabeza” para hablar del sujeto escondido que surge en la noche para “comerme el cristal de un establecimiento comercial”, sirviendo el verbo “comerme” también como un MS por S-A donde comer no cumple con su función literal, sino con la de anhelar o mirar con deseo el contenido de las vitrinas del centro comercial, lo que está más allá del cristal que metafóricamente come el locutor. Otro elemento que se apoya del desvío metasemémico es el que aparece en “cegadas por la luz artificial / por las ramas (falsas)” donde se reiteran los significados de falsedad con una carga negativa; además, en el segundo verso ayudado por un MT en forma de paréntesis que en vez de minimizar la percepción de la palabra “falsas” la resalta y subraya el significado de la misma junto con todo el contexto de superabundancia irreal del centro comercial de Osaka cuya falta de naturalidad es repetitiva a lo largo del poema.

4. Finalmente hay una amplia recurrencia en el uso de metalogismo haciendo referencias extratextuales.

4.1. En primer lugar aparece el nombre “Ito Totshitsugo” declarándose locutor y sujeto del poema. El nombre resalta y crea sorpresa lógica si tenemos en cuenta que es un poema escrito en español por una autora cubana; si bien empatar al locutor con el autor de un poema no resulta efectivo al hacer su análisis, tampoco es posible eliminar el asombro que produce encontrar el tratamiento de un personaje tan alejado a la cultura del autor. La presencia de “Ito Totshitsugo” sirve de antesala para entender que el poema habla de un personaje oriental.

4.2. En el cuarto verso aparece la mención de “la Venecia japonesa”, sitio empírico en Osaka —mencionada también en el penúltimo verso—. La Venecia japonesa es un centro comercial que emula la arquitectura de Venecia además de tener góndolas y un pequeño canal de agua dulce. Este elemento extratextual sitúa al personaje en un lugar tangible e identificable por la cuestión comercial que es ajena a la situación del locutor.

4.3. El último verso “Que alguien toque para mí la flauta de hierro” es el que, probablemente, posee el ML más complejo de reducción. La flauta de hierro es un instrumento recurrente en la cultura oriental; el acto de tocar la flauta significa, en muchos casos, tomar conciencia de la vida sin pensar en ella. La flauta tiene connotaciones importantes para los filósofos orientales puesto que se considera que lo importante de la flauta es el interior, es decir la parte vacía de la misma: el vacío, para ellos, permite el uso de las cosas, y por lo tanto lo que permite la existencia del sonido de la flauta, es su vacío. Entonces ese último verso permite la relectura de los versos anteriores: si bien la imagen de

la Venecia japonesa se sustenta en aparadores exuberantes, fachadas iluminadas, millones de personas moviéndose en sus calle, la opulencia, etc; Ito Toshitsugo es pobre, hambriento, un sin-casa muerto, vacío, en medio de toda aquella vorágine. La flauta de hierro no viene a significar únicamente la conciencia sobre la vida, sino una analogía con el vacío interno del personaje quien al perder la vida, al final posee el vacío total.

Cabe remarcar que a pesar de la complejidad de la serie metalógica, el poema bien es sostenible por sí solo, sin necesidad de acudir a una enciclopedia a buscar las referencias mencionadas en él. Simplemente tomemos como ejemplo la idea de la flauta de hierro. Por un lado ésta representa un desvío metaplásmico al jugar con de “flauta” donde /l/ es precedida por /a/ generando sonidos suaves, y contrastados con “hierro” donde /r/ vibrante produce efecto de dureza y genera una discordancia semántica; así podemos también percibir a primera vista un MS: en la cultura occidental las flautas son de materiales muchos más débiles, esencialmente de madera, por lo tanto no por inexistencia empírica, pero sí por la dificultad de asociar el material con el objeto, “flauta de hierro” genera un enrarecimiento. El hierro, dentro de sus semas principales tiene la dureza, en contraposición, de nuevo, con el sonido suave de la flauta. Así, sin necesidad de analizar el metalogismo *per sé*, las isotopías transtextuales dan lugar a la comprensión del poema.

5. Ethos: la expresión de este poema recae en lo sentencioso; si bien está claro que *aquello que ocurre* en el poema es disfórico y desafortunado, la forma de escritura evoca a las formas de escritura japonesas, donde los sentimientos son dejados en muchas ocasiones al juicio del lector y los hechos son narrados, si bien no de manera totalmente fría, si de forma que se vea poco juicio por parte del locutor en ellos. Si comparásemos este texto con el de Pizarnik, podemos percatarnos inmediatamente de la posición totalmente opuesta que ocupan

los enunciadores en su texto, a pesar de ubicarse en contextos relativamente similares. Es el efecto poético aquello que los hace poemas absolutamente distintos: en este caso el ethos no busca dejar al lector en la disforia total sino en un estado de revelación: si bien los últimos versos dan constancia de aquello que ocurrió con quien habla, está dado y dicho de manera que no conmueve lastimeramente, sino fría y calculadamente. El poema habla de un hecho: un indigente que muere sin que nadie se percate de ello. Y su construcción soporta la crudeza desinhibida con que se escribe, de este modo al final aquello que impacta es la facilidad con que se dice aquello que en otros contextos es terrible. Lo terrible dicho como cotidiano genera un estupor distinto y grave.

CONCLUSIONES

La hipótesis que planteamos al inicio de este trabajo, la poesía escrita por mujeres hispanoamericanas puede ser analizada de manera completa e integral a partir de la neoretórica planteada por el Grupo μ , es comprobada a través de los catorce análisis retóricos que conforman este trabajo. A continuación algunas conclusiones que surgen de esto.

1. La neoretórica, al ser un estudio estructural y pormenorizado de un elemento en particular, es aplicable a cualquier corpus de poesía que deseemos. Cualquier poema puede o no tener desvíos retóricos en cualquiera de sus cuatro niveles, pero incluso el no tenerlos, aporta información sobre el poema. Gracias a ello hemos podido acercarnos por igual a poetas como Enriqueta Ochoa, catalogada como poeta coloquial por la crítica y por sus mismos contemporáneos, y a poetas como Marosa di Giorgio, experimental por excelencia. La descomposición neoretórica no solo permite una lectura cercana de estos poemas, sino que,

en caso de quererlo, permite que comparemos corrientes distintas si lo deseamos. Creemos que un estudio posterior interesante sería comparar las dos corrientes poéticas mencionadas líneas arriba, a partir de los recursos y desvíos retóricos que utilizan para ser construidos. A primera vista podríamos decir, por ejemplo, que si comparamos “Carta a Jesús Arellano” de Enriqueta Ochoa, y “Los leones rondaban la casa...” de Marosa di Giorgio, encontraríamos que ambos poemas coinciden en casi todos sus desvíos, es decir, que los dos tienen desvíos del mismo tipo. Si no hiciéramos una explicación y únicamente contáramos el número de desvíos que hay de cada tipo, en cada poema, encontraríamos un conteo similar en casi todos ellos. ¿En qué, entonces, nos preguntamos radica la diferencia entre ambos poemas? ¿Por qué uno es llamado coloquial y otro experimental? Ahora bien, diríamos, el poema de Ochoa, es, claramente, reductible, es decir, el ethos —o sentimiento— que provoca es identificable, con certeza podemos decir que es un poema disfórico y argumentar por qué. El poema de Marosa di Giorgio es más complejo en cuanto al ethos. Podemos *casi* afirmar que es un poema eufórico, a pesar de lo ominoso que hay en él, pero es más difícil argumentar por qué. Sin embargo, el análisis sugiere que la materialidad del texto, así como los juegos de sentido, son similares. No pretendemos con esto aseverar que la constante ocurrirá del mismo modo en todos los poemas coloquiales ni en todos los experimentales. La neoretórica permite, sin embargo, que no afirmemos un poema en una u otra corriente, sino que le demos valor y lugar por los procedimientos que en él hay, de manera más precisa. Podríamos generar una nueva hipótesis y preguntarnos en la poesía actual si experimental y coloquial no son, más bien, identificables por la viabilidad de reducción y no tanto por sus procedimientos.

Como debilidad del método podemos decir que si bien las nociones del Grupo μ toman en cuenta y hablan del efecto global, o ethos, y nosotros intentamos aplicarlo a nuestro trabajo, éste es un campo aún muy poco estudiado o limitado, y en realidad los valores que

arroja pueden ser igualmente hallados con herramientas como la hermenéutica, la estilística y demás, por lo que la crítica no termina de encajar del todo siguiendo únicamente el método propuesto; para un enfoque más crítico sí es necesario ahondar en otras áreas y la presencia de un sujeto es imprescindible para dar su punto de vista particular, mismo que, como hemos dicho en la introducción al ethos en este trabajo, es siempre un campo movedido y que evidentemente impide crear una herramienta inamovible. Sin embargo, seguimos pensando que un gran acercamiento para la descripción y análisis de procesos poéticos empieza con la descomposición retórica.

2. Por otro lado, encontramos que en la mayoría de los poemas analizados, los desvíos en el nivel plásticos son prácticamente inexistentes. En su mayoría existen sólo para dividir estrofas. Cabe mencionar que tampoco encontramos una cantidad significativa, ni mucho menos, de caligramas —razón misma por la cual no incluimos ninguno en este estudio—, de modo que podemos afirmar que en la poesía publicada por mujeres entre los años de 1940 hasta 2010, el caligrama, junto con el resto de desvíos plásticos, carecen de popularidad de uso.

3. En un inicio, la conformación del corpus pretendía incluir autoras publicadas desde 1930 hasta la actualidad, sin embargo a la hora de hacer la investigación, no logramos encontrar ninguna durante la década de los años 30. No queremos decir con esto que no exista, pero sí que de existir, no han sido recopiladas en las antologías más vendidas y publicadas de poesía hispanoamericana por lo que podríamos preguntarnos qué clase de fenómeno ocurría hacia esa época para limitar la publicación de autoras durante diez años a tal nivel que no se encuentra ningún poema en las antologías actuales que provenga de entonces.

4. Encontramos una gran cantidad de poetas cuya forma de escritura consiste en poemas epistolares —para dar variedad a esta breve antología, no las incluimos a todas—. En la mayoría de los casos esto conlleva un desvío metalógico. Tomemos como ejemplo el caso de Blanca Varela, que iniciando su poema con “querido mío” nos lleva inmediatamente a buscar quién es el alocutario a quien escribe. Al hacer la lectura, podemos identificar a Monseur Monod, cuestión que a su vez, implica una serie de relaciones tanto intra como extratextuales donde ya cabrían toda serie de estudios que profundizaran sobre la relación de la autora con el personaje histórico; aquí es donde ya podría haber lugar para una lectura donde caben todas las cuestiones culturales y sociológicas que, en un primer momento, excluimos de nuestro estudio. Del mismo modo Olga Orozco en su poema “Pavana del hoy para una infanta difunta que amo y lloro” —no incluido en este trabajo— hace uso del poema epistolar para dirigirse a Alejandra Pizarnik luego de que ésta comete suicidio. Enriqueta Ochoa en su “Carta a Jesús Arellano”, o Claribel Alegría en “Carta al tiempo” son otros ejemplos de este caso.

Cabe señalar en este punto que también podríamos indagar posteriormente sobre la noción de apóstrofe como una figura retórica sumamente utilizada en la poesía escrita por mujeres en los años que abarca este trabajo, y creemos que sería interesante cuestionarnos la diferencia, los puntos de convergencia y divergencia entre el género epistolar aplicado a la poesía y el apóstrofe como figura que predomina en este género.

5. A pesar de solo tener dos poemas escritos en los años 60 en nuestro corpus, podemos afirmar que su construcción se sustenta en los desvíos metalógicos, es decir que en esta década existe la tendencia hacia este tipo de desvío. Tanto Alejandra Pizarnik como Amanda Berenguer hacen uso de este recurso, pero además, ambas comparten la cualidad de

no ser tan fácilmente reductibles como los poemas confesionales de la década anterior —aquellos de Amparo Dávila o de Claribel Alegría—.

6. Del mismo modo que la neoretórica nos permitió ver los mecanismos de un poema para funcionar, nos permitió hallar lo que se considera como *error* en un poema. En Amparo Dávila, por ejemplo, si bien hallamos desvíos que funcionan, encontramos también que las construcciones isotópicas no siguen una línea definida, lo cual no solo no permite una lectura clara del poema, sino que en ciertos versos *se cae*, volviéndose poco reductible puesto que su construcción no es suficiente para generar el mundo único del poema, aquél mundo que es creado cuando el lenguaje crea un código propio. Su poema habla de tacto, sin embargo las referencias son tan abiertas y etéreas, que el ethos es casi inconseguible.

De modo distinto, el poema de Minerva Margarita Villareal, sostiene las isotopías y el lenguaje interno del poema de una manera tan certera y elevada, que incluso tiene en cuenta el número de versos para coincidir con el número de años que transcurre durante el tiempo del poema. No sólo es reductible, sino que tanto su lectura a primera vista tanto como su lectura detenida, generan sorpresa.

Tomando en cuenta los puntos anteriores, queremos concluir diciendo que nuestra tesis, en efecto, resulta fructífera para encontrar los mecanismos de construcción de las poetas que conforman este corpus, pero además, las recurrencias encontradas entre ellas, permiten la apertura de panoramas comparativos donde podrían incluirse estudios culturales, de género, históricos o sociales. Sin embargo, sostenemos que es necesario un estudio como el que hemos hecho para estar certeros en la existencia de ciertos tipos de desvío así como su función dentro y fuera de un poema, ya que una lectura de este talante impide ver cosas que

no están ahí, impide confundir símbolos que creamos entender dentro de un poema, y permite hallar una variedad sumamente amplia de lecturas posteriores.

BIBLIOGRAFÍA

Alegría, Claribel. "Carta Al Tiempo". *Juegos De Manos*. 1era ed. Madrid: Colección Visor de Poesía. 415, 416, 417.

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

Arriaga, M. *Literatura escrita por mujeres: literatura femenina y literatura feminista en Italia*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Azaovagh, Anisa. *Hélène Cixous: La escritura del cuerpo*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, s.f. 1-11.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987.

Berenguer, Amanda. "Comunicaciones". *Juegos De Manos*. 1era ed. Madrid: Colección Visor de Poesía. 1064, 1065.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2002.

Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. España: Paidós, 2007.

Butler, Judith. *El Género En Disputa*. México: Paidós, 2001. Impreso.

Buxó, José Pascual. "Sor Juana Inés De La Cruz En El Conocimiento De Su Sueño". 1984. Conferencia.

Buxó, José Pascual. *Introducción A La Poética De Roman Jakobson*. México: UNAM, 1978.

- Calderón, Damaris. "La Máscara Japonesa". *Arte poética*. 2005. Web. 10 de abril 2016.
- Castellanos, Rosario. "Meditación En El Umbral". *Juegos De Manos*. 1era ed. Madrid: Colección Visor de Poesía. 811.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Cixous, Hélène. *La Llegada A La Escritura*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2006.
- Dávila, Amparo. *Poesía Reunida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- di Giorgio, Marosa. "Los Leones Rondaban La Casa...". *A media voz*. 2016. Web. 5 de febrero 2015.
- Esteban, Angel y Ana Gallego Cuiñas. *Juegos De Manos*. Madrid: Visor Libros, 2008.
- Grupo μ . *Retórica General*. España: Paidós, 1987.
- Grupo μ . *Rhétorique De La Poésie*. París: Editions du Seuil, 1990.
- Ilabaca, Paula. "Princesita". *Letras.s5.com*. 2003. Web. 28 de mayo 2016.
- Jakobson, Roman. *El marco del lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Jakobson, Roman. *Ensayos De Poética*. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1977.
- Jakobson, Roman. *Lingüística y Poética*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.
- Kristeva, Julia. *El lenguaje ese desconocido*. España: Fundamentos, 1998.

- Lamas, Marta. "Diferencias De Sexo, Género Y Diferencia Sexual". *Redalyc* 7 (2000):
Web. 5 de mayo 2015.
- Lanseros, Raquel. "Invocación". *Raquellanseros.com*. 2016. Web. 28 de mayo 2016.
- Michelena, Margarita. *Reunión De Imágenes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Monod, Jacques. *Chance and Necessity*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1971.
- Novo, Salvador. *Yocasta, O, Casi*. México: Organización Editorial Novaro, 1970.
- Ochoa, Enriqueta. *Retorno De Electra*. México: Editorial Diogenes, 1978.
- Orozco, Olga. "Les Jeux Sont Faits". *Juegos De Manos*. 1era ed. Madrid: Colección Visor
de Poesía, 2016. 236, 237.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura
Económica, 1982.
- Pessoa, Fernando. "Carta De La Jorobada Al Cerrajero". *Librería Barco De Papel*. 2013.
Web. 10 de agosto. 2016.
- Pizarnik, Alejandra y Ana Becció. *Poesía (1955-1972)*. Barcelona: Lumen, 2001.
- Quevedo, Francisco. "Amor Constante Más Allá De La Muerte". *Poemas del alma*. Web. 8
de junio 2016.
- Richard, Nelly. *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*.
Santiago de Chile: Francisco Zegers, 1993.
- Sabsay, Leticia. "Judith Butler para principiantes". *Pagina 12*. 2009. Web. 10 de julio 2016.

Sarabia, Rosa. Poetas de la *palabra hablada: un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Londres: Tamesis, 1997.

Varela, Blanca y Roberto Paoli. *Canto Villano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Villareal, Minerva Margarita. “Canto de Penélope desde las playas de Ítaca”. *En el ombligo de la luna, Antología de poetas del mundo*. México: Valparaíso, 2015.