



En torno a la voz. Notas sobre las poéticas latinoamericanas del significante

Dr. Alí Calderón Farfán¹  

¹Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México

Resumen

El artículo delimita el concepto de “voz” en los niveles intratextual y extratextual. A partir de la “des-represión del autor” (Barthes), se piensa la voz como punto de intersección entre el cuerpo y el lenguaje, y se consideran las implicaciones metodológicas de este punto de vista (Meschonnic, Maulpoix, Benoit). En el “afuera” del texto, la voz puede entenderse como consecuencia de la *bouche-oreille* referida por Valéry y como el espacio donde la pulsión da origen a la pulsación poética (Kristeva). Esta macrorretórica tiene su correlato al interior del texto donde la voz se caracteriza como la signatura sonora del sujeto lírico (Blasing). En la descripción de algunos textos de poetas latinoamericanos se refieren distintos fenómenos identificados con la dinámica de la voz. En consecuencia, se provee un concepto operativo para el análisis de la poesía contemporánea.

Palabras clave: voz, enunciación lírica, sujeto lírico, poesía latinoamericana, poéticas del significante.

Historia del artículo / Article Info

Recibido/Received
12 de febrero de 2024

Aprobado/Accepted
15 de mayo de 2024

Publicado/Published online
14 de agosto de 2024

✉ Correspondencia/Correspondence:
Dr. Alí Calderón Farfán
Calle Juan de Palafox y Mendoza,
410, Puebla, Puebla, México. 72000
ali.calderon@correo.buap.mx

Citación/Citation: Calderón Farfán, Alí. “En torno a la voz. Notas sobre las poéticas latinoamericanas del significante”. *La Palabra*, núm. 47 2024, e17202 <https://doi.org/10.19053/uptc.01218530.n47.2024.17202>



On Voice: Notes on Latin American Poetics of the Signifier

Abstract

The article aims to delimit the concept of “voice” in the poem at both its intratextual and extratextual levels. This reflection, grounded in the methodological framework of French lyrical enunciation theory (Meschonnic, Maulpoix, Benoit), starts from the notion of the “un-repression of the author” (Barthes), conceiving voice as the point of intersection between the body and language. Adopting this perspective allows us to speculate that, in the “outside” of the text, the voice is understood as a consequence of the *bouche-oreille* mentioned by Paul Valéry, and as the stage where the pulsion gives rise to poetic pulsation (Kristeva). This macro-rhetoric finds its counterpart within the text, where the voice is characterized as the sonic signature of the lyrical subject (Blasing). Various phenomena associated with the dynamics of the voice are described in the analysis of selected texts by Latin American poets. Thus, an operative concept for the analysis of contemporary poetry is achieved.

Keywords: voice, lyrical enunciation, lyrical subject, Latin American poetry, poetics of the signifier.

Em torno da voz: Notas sobre as poéticas Latino-Americanas do significante

Resumo

O artigo tem como objetivo delimitar o conceito de “voz” no poema em seus níveis intratextual e extratextual. Esta reflexão, fundamentada na teoria da enunciação lírica francesa (Meschonnic, Maulpoix, Benoit), a partir do conceito de “des-repressão do autor” (Barthes), concebe a voz como ponto de interseção entre o corpo e a linguagem. A adoção desse ponto de vista permite conjecturar que, fora do texto, a voz é entendida como consequência da *bouche-oreille* mencionada por Paul Valéry, além de ser o cenário onde a pulsão dá origem à pulsão poética (Kristeva). Essa macro-rétorica encontra seu correlato dentro do texto, onde a voz é caracterizada como a assinatura sonora do sujeito lírico (Blasing). Na descrição de alguns textos de poetas latino-americanos, diferentes fenômenos identificados com a dinâmica da voz são referidos. Dessa forma, alcança-se um conceito operacional para a análise da poesia contemporânea.

Palavras-chave: voz, enunciação lírica, sujeito lírico, poesia latino-americana, poéticas do significante.

Introducción

Partamos de una premisa básica: “no hay individuo en la poesía en ningún sentido del término. La poesía hace audible a una subjetividad virtual que toma la forma de un lenguaje dado” (Blasing 4)¹. Este mandamiento teórico, que Henri Meschonnic no dudaría en identificar como “imperialismo del signo” (*La rime et la vie* 18), proviene de la observación de la función poética del lenguaje apuntada por Roman Jakobson, condición ineluctable para que un texto sea considerado como literario y autónomo. Que la comunicación esté centrada exclusivamente en el mensaje es el fundamento de lo que se conoce como inmanencia, y es el soporte de una lectura de carácter estructural. La poesía, sin embargo, dada su naturaleza de escándalo retórico o de enunciación-desvío de la norma lingüística, quiebra todo grillete metodológico. Porque si “una época es un lenguaje” (106), como escribía Octavio Paz a José Luis Martínez en una misiva de 1968, una época es también un conjunto de herramientas hermenéuticas que más tarde o más temprano dejan de describir plenamente la praxis de los poetas. No hay modelo teórico infalible ni transhistórico. Quizá por ello, al final de su vida, Roland Barthes corregía o completaba sus posiciones al referir un nuevo concepto: la “des-represión del autor”². Esta búsqueda de sentido hacia el afuera del texto literario ganó terreno, tanto es así que en los años noventa del siglo pasado, también en el espacio teórico francés, Christophe Hanna advirtió que hay numerosos discursos que operan fuera de la jurisdicción de la literariedad y la inmanencia³. Para describirlos, desarrolló el concepto de “OVNI”: objeto verbal no identificado. Está en la naturaleza de estas escrituras (que no poemas), dice Hanna, “decepcionar los criterios habituales para entrar en la literatura: no sólo la ficcionalidad sino las propiedades formales tenidas por estéticas” (53). Con lo anterior queda claro que otra literatura es posible y que su comprensión debe considerar múltiples brechas metodológicas.

Dar cuenta de la existencia de este debate teórico es un prelude necesario para abordar el concepto de la “voz” porque, a pesar de que se han descrito fenómenos semejantes, hay significados que habrán de articularse de modo distinto si se los piensa en el nivel de la inmanencia o de la trascendencia del texto poético. En 1996, Jean-Michel Maulpoix escribió que “la poesía es una escritura que no sabría producir otra cosa que un efecto de sujeto articulando su voz en la lengua” (“La quatrième” 157). O para decirlo más claro: “la voz de un texto es su personalidad propia, más que la de su autor” (Maulpoix, *Du lyrisme* 384). Nivel de la inmanencia. En 2020, Maulpoix da un paso adelante en su elaboración teórica y conjetura que “la voz es el punto de encuentro entre el cuerpo y el lenguaje” (*Anatomie* 68). La voz

¹ Ante aseveraciones tan determinantes como estas, Jonathan Culler, en su *Theory of the lyric*, reflexiona sobre el panorama que abre este planteamiento: “La crítica moderna, cada vez más consciente de los problemas que involucra el tratamiento de la lírica como expresión sincera y directa de la experiencia y afectos del poeta, se ha movido hacia una posición con la que se compromete, y entiende la lírica como expresión de una *personae* más que de un poeta y, por lo tanto, como imitación del pensamiento o discurso de la *personae* creada por el poeta. Si el hablante fuera una *personae*, entonces la interpretación del poema se vuelve un asunto de reconstrucción de las características de esta *personae*, especialmente los motivos y circunstancias de este acto de habla, como si el hablante fuera el personaje de una novela” (109). En oposición a lo anterior, Culler cree también, tras su análisis, en la “necesidad de una concepción de la poesía más amplia, una no centrada en el hablante ficcional” (115).

² En *La preparación de la novela*, Barthes explica qué entiende por “des-represión” del autor. “Me pareció que a mi alrededor también se declaraba un gusto por lo que podríamos llamar la *nebulosa biográfica* (diarios, biografías, entrevistas personalizadas, memorias, etc.), manera, sin duda, de reaccionar contra el frío de las generalizaciones, colectivizaciones, gregarizaciones, y de volver a poner en la producción intelectual un poco de afectividad ‘psicológica’: dejar un poco hablar al ‘Yo’, y no siempre al *Superyó* o al *Ello*” (277).

³ Con esta voluntad de apertura crítica y a modo de provocación, Meschonnic dice que el signo es “una antigualla teórica” (*La rime* 17). Y ahonda: “el viejo signo no quiere entender la relación siempre nueva entre la rima y la vida. El trabajo de los poemas juega aquí un rol emblemático. Entrar en una subjetividad extrema para pensar al sujeto en tanto sujeto y pasar del formalismo del signo a una poética de la sociedad” (18).

es la manifestación de una presencia. “¿La presencia de quién?”, pregunta Éric Benoit, que no duda en responderse afirmando la existencia de una “tensión retórica entre ficción y referencialidad” (15). En el debate se vislumbra entonces el nivel de la trascendencia. Pero ¿qué se entiende por voz en la poesía contemporánea en ambos niveles?

La voz en el “afuera” del poema

Pascal Quignard recuerda que “la época, el lugar, la clase social, la cultura, la edad, el sexo, los recuerdos individuales sin duda juegan cada uno algún papel, a veces con un carácter cegador, pero ni siquiera su adición constituiría el total necesario para [explicar] la voz” (115). Quizás se pueda profundizar esta idea y las implicaciones del concepto de voz en el afuera del poema a partir de dos comentarios de Meschonnic en su *Critique du rythme* (1982). El primero explicita que, ante todo, la voz refiere la presencia de un cuerpo. Y la define como “lugar donde se funden el hombre y la obra” (286). Esta es una metáfora fundamental puesto que da cuenta del tránsito de la voz física a la voz simbolizante, impronta de la originalidad. Lo anterior supone, y esta es la segunda nota destacable del crítico francés, que “en el acento, el timbre, la pronunciación y la articulación individuales, que identificamos con las del autor, *acontece* no solamente cierto efecto sino todo el valor del dicho en el decir” (286). Advertimos, entonces, que la fusión entre sujeto y estilo es absoluta. Esto nos permite entender el poema como forma-sujeto, lo que quiere decir que el texto de intencionalidad lírica establece una relación alegórica o de paralelismo con una cierta modalidad de conciencia. “El lenguaje es cada vez el sujeto enteramente. Su historia” (*La rime* 17)⁴. La voz, por tanto, individualizada por la historicidad de una cierta modalidad de conciencia, surge en un entorno, participa de una tradición, de ciertos hábitos articulatorios, constructivos y, por supuesto, culturales. A todo lo anterior Jean-Michel Maulpoix lo llama “memoria polibiográfica” (*Le poète perplexe* 242). Memoria de todos los libros y todos los poemas, memoria de la cultura. Y si la oreja habla y la boca escucha, como sugiere Paul Valéry (*Œuvres II* 547), entenderemos que la voz debe pensarse como consecuencia de la “boca-oreja”, ya que, “atenta al mundanal ruido y a los latidos del corazón humano, la poesía podría definirse como una voz que escucha. Dice aquello que escucha” (Maulpoix, *Les 100 Mots* 17)⁵. Estamos aquí ante la voz interior del poeta que escribe, la boca-oreja del *scribens* ante el desafío de la página en blanco. Es la voz en ese tránsito de producción retórica que va de la *inventio* a la *elocutio*.

⁴ Meschonnic, a diferencia de Benoit o Maulpoix, manifiesta aún cierto resquemor para identificar al sujeto con el poeta de carne y hueso. Prefiere entender *sujeto* como una modalidad de conciencia, indicador de subjetividad, pero no deja de sostener su discurso sobre una ambigüedad que permite una lectura tensiva del concepto. En *La rime et la vie* (1989) dice: “No más desdoblamiento en entidades duales y discontinuas. Pensar en un continuo de ritmo donde el movimiento de significar tiene tu cuerpo, tus gestos, tu voz, tu historia” (251). Lo anterior descansa sobre otra idea: “una obra es la homogeneidad del decir y del vivir” (*Pour la poétique* 29) porque “como se hacen las palabras se vive. El sentido de las palabras no es separable del sentido de la vida” (*Le langage Heidegger* 22). Esta forma-sujeto que es el poema, alegoría resultado de una cierta individuación, una cierta historización, permite volver a pensar la voz en el afuera del texto en los términos de Quignard, con sus condicionantes distintivos: época, lugar, clase social, cultura, edad, sexo. Si el sujeto es un indicador de subjetividad y “el sujeto proyecta cada vez los valores que lo constituyen sobre un objeto que no depende más que de esta proyección” (*Modernidad* 29), la voz sería resultado de un complejo donde intervienen condicionantes sociales, económicos, políticos, históricos. Las particularidades de este complejo, sus matices, tendrían que ver con lo que implica la voz en los distintos “niveles” de esa modalidad de conciencia, que Barthes identifica con un suprasujeto, exterior al texto, integrado por el *scribens*, el *scriptor*, el *auctor* y la persona.

⁵ La *bouche-oreille* de Valéry atiende los ecos tanto del pasado como del presente. Por un lado, pareciera no estar muy lejos de aquello que pensaba Eliot en “La música de la poesía” [1942]: “la poesía no debe apartarse demasiado de la lengua corriente que empleamos y oímos a diario” (76). Por el otro, la *bouche-oreille* actualiza “la constante presencia –consciente e inconsciente– de estados profundos, a veces muy arcaicos de la cultura en el corte sincrónico de esta, diálogo activo de la cultura del presente con varias estructuras y textos pertenecientes al pasado” (Lotman 154).

¿Pero qué tan libre es este proceso? En realidad, mucho de lo que escucha el *scribens*, el escritor en la práctica de la escritura, y convierte luego en voz, pasa por el filtro de la cultura. Esa voz interior está modelada por la dicción, es decir, “por el estatuto cultural que hace parte de las condiciones de producción del poema o del discurso en verso” (Meschonnic, *Critique* 280). La voz, en tanto organización sonora del verso, sería resultado de “un principio canónico y un principio ocasional, variables según las culturas y las épocas” (Meschonnic, *Pour la poétique* 93), es decir, resultado de las tensiones entre el eje del paradigma (dado por la tradición) y el del sintagma (la elección) o, dicho de otro modo, de las presiones culturales y el ejercicio de contrapresión individual. Esta manera de entender la voz como diálogo con el presente y al propio tiempo con la tradición, boca-oreja, es la que subyace, por ejemplo, en la explicación que ofrece Octavio Paz sobre la composición de *Piedra de sol*. Era enero de 1957. Aborda un taxi. Dice Paz:

me sumí en el asiento trasero y quedé mudo. Conforme avanzamos por las avenidas vacías, me fue penetrando poco a poco un único sonido cíclico: era el chirrido de una llanta del *yellow cab*, un chirrido recurrente. Marcadas por esa misma cadencia, fueron surgiendo en mi mente aturrida las palabras: *un sauce de cristal...* (citado en Sheridan 280).

La boca-oreja escucha el mundo y lo traduce en los códigos de la tradición. La voz, en este caso, se hace audible en endecasílabos. Un sauce de cristal, un chopo de agua. Pero en este proceso que va de la escucha al resonar de las palabras no solo participa el *scribens* sino la *persona*. Entendemos también que la intencionalidad del *Auctor*, el padre de la obra, no es suficiente para explicar el fenómeno de la voz. Hay asociaciones psíquicas inauditas y extrañas en su emergencia. Eliot Weinberger, crítico y traductor de Paz, detalla, por ejemplo, ese momento de composición de dicho poema: “el taxi tenía un neumático o un eje averiado y sonajeara *da da dadada DA, da da dadada DA* (que más o menos correspondía al endecasílabo español)” (Sheridan 280). Estamos ante el misterio de la traducción del mundo no verbal en el que, siguiendo a Julia Kristeva, habría que pensar el poema como un “dispositivo pulsional” (211). Esta concepción de la voz acarrea consecuencias metodológicas. Para Éric Benoit, “si el poema, con sus palabras y sus sentidos, con sus sonidos y sus ritmos, con su música y sus efectos transmitidos, da a entender una voz sensible, física, carnal, corporal, es que se hace perceptible ahí una presencia. La voz implica una presencia *real*” (59)⁶. El entorno sonoro del poema, su timbre, produce un gesto, un efecto de presencia, y nos permite pensar en el rol que juega el inconsciente de la *persona* (terreno cenagoso) en la constitución de la voz⁷.

Si la pulsión es el origen de la palabra poética y si el ritmo es, efectivamente, alegoría del sentido, lo inconsciente suscita en el poema una fuerza, un flujo, que ineluctablemente vinculamos a los efectos

⁶ No perdamos de vista la fuerte identificación entre voz física y voz simbolizante. En el marco de la tensión retórica entre ficcionalidad y referencialidad habrá que leer las siguientes palabras de Meschonnic: “Como el ritmo no es reducible a lo sonoro o a lo fónico, a la esfera de lo oral, porque compromete una imagen respiratoria que concierne al cuerpo viviente entero, del mismo modo en que la voz no puede ser reducible a lo fónico, puesto que la energía que la produce compromete también al cuerpo viviente con su historia. El ritmo es a la vez un elemento de la voz y un elemento de la escritura. El ritmo es el movimiento de la voz en la escritura, con él no se entiende el sonido, sino el sujeto” (*La rime* 317).

⁷ Benoit sigue a Julia Kristeva cuando afirma que “la pulsión engendra la pulsación poética” (12). Al estudiar los ritmos fónicos y semánticos, Kristeva explica que “a través de las bases pulsionales, las huellas distintivas del sistema fonémico, los desplazamientos, las condensaciones, las transposiciones y las repeticiones articulan una red de sentido constituida de diferenciales fónicos y significantes” (213). La pulsión se entiende como un fragmento de actividad, empuje, despliegue de cierta energía psíquica. La expresión de esa energía pulsional motiva elecciones formales que se escenifican en el poema. Por ello dice Maulpoix que “los exhortos de la voz están ligados a las pulsiones de los sujetos. La entonación, la inflexión, la modulación constituyen una especie de pantomima del deseo” (*Du lyrisme* 73).

y a la dinámica de la voz. Pensemos en dos ejemplos provenientes de la poesía peruana. El primero es un fragmento de “Balada para un caballo” de Jorge Pimentel (1944):

Relincho. Y mi cuerpo va tomando una hermosísima elasticidad
me crecen pelos en el pecho y es un pasto rumoroso
el que se ondea y es una música y es un torbellino
de presiones que avanzan y retroceden en mi vuelo. Atrás
van quedando millares de kilómetros y sigo libre. Libre
en estos bosques dormidos que despierto con el sonido
de mis cascos. Piso la mala hierba y riego mis orines
calientes, hirviendo en una como especie de arenilla (23).

El ritmo tiene un carácter expansivo, fervoroso, luminoso, y la representación de ese empuje irrefrenable se vale del polisíndeton, de la repetición de estructuras sintácticas, de un par de versos agudos, de la iteración de palabras que hacen un efecto de eco, pero, ante todo, emplea el encabalgamiento abrupto que produce una sensación de impulso, de fuerza que avanza y que sigue. El ritmo de la voz, en tanto correlato del sentido, descubre lo que acaso pudiese estar encubierto tras las palabras porque, “a la vez energía vital, función neuromuscular y mensaje sonoro, la voz es lo íntimo exterior” (Meschonnic, *Critique* 320). Un efecto de voz diametralmente opuesto es aquel que se advierte en “Debí seguir tus consejos” de María Emilia Cornejo (1949). El ritmo de contracción es muy significativo en el texto porque muestra lo que en psicoanálisis se conoce como la angustia ante un peligro real, que determina la atmósfera del poema:

debí seguir tus consejos,
no leer más a Kafka
ni frecuentar esos cafés
que tú sí frecuentas;
pero es tarde
hace frío
y estoy sola (67).

Aquí, la fuerza que subyace en este poema con estructura de epigrama es de contención y arredro. El corte en los tres últimos versos nos pone ante un pequeño abismo de silencio y tensa expectativa. “La angustia designa un estado caracterizado por la espera del peligro y la preparación para este” (Laplanche y Pontalis 423); es por ello que la voz baja su volumen y pierde altitud. El ritmo, efectivamente, es un imán que convoca a las palabras. Esa fuerza da cuenta de las tensiones del dispositivo pulsional que llamamos poema. Y más allá de que, como lo escribe Meschonnic, “la voz participa de lo inconsciente” (*Critique* 293), estos ejemplos nos recuerdan que “la voz manifiesta una presencia a la vez moral y fi-

sica, porque aparece en el cuerpo; es parte del cuerpo, ahí se signa la identidad” (Maulpoix, *Du lyrisme* 379)⁸.

Voz, signatura sonora del sujeto lírico

El poeta y crítico norteamericano Tony Hoagland, en sus estudios sobre praxis poética, utiliza una expresión significativa: “la voz conduce la carga hacia la entrega” (*The art 10*). El verbo “conducir” enfatiza la condición de significante de la voz, pero también pone de relieve su carácter de *médium*⁹. Esto es muy significativo a la luz del pensamiento de Mutlu Konuk Blasing:

La alternancia entre sonido y palabra, entre sensación y representación, no está “dentro” de la poesía; sino que es la poesía. El lenguaje lírico es un proceso transmodal y sinestésico de imágenes disolviéndose en la música y de la música haciéndose visible. El sujeto lírico es el médium de esta carga, una alternancia entre lo especular y lo acústico, sentido y sonido, cognición y sensación (85).

Entendemos que la voz, al ser la signatura sonora del sujeto lírico, y en virtud de su materialidad, participa de complejas operaciones lingüísticas en los distintos niveles de la lengua. Es por ello que Dámaso Alonso escribía sobre la forma exterior:

Bullicio de elementos –acentos, fonemas, vocablos, versos, estrofas–. Todos agitados por una conmoción profunda que se traduce en ritmo y en necesidad de expresar (...). Complejidad de complejidades, fantástica red de interrelaciones, de elementos pertenecientes a muy distintos órdenes, que se vinculan entre sí en todas las direcciones posibles: esto es lo que nos descubre un poema nada más que situándonos en la línea donde lo fonético se funde con lo espiritual (97).

La voz, según esto, no solo sería “una inflexión y un ritmo emotivos e individualizados, identitaria marca vocal del hablante” (Blasing 5), sino que, de modo adyacente, es lo que sostiene al poema y le da cuerpo: reivindica un lugar de enunciación. En la voz se hace *audible* el yo lírico, se hace patente un sitio y un tiempo desde el cual se observa, se participa del mundo y se da cuenta de él. La voz, asimismo, implica la construcción de un tono, es decir, de la impresión de una distancia particular ante el mundo referido. En consecuencia, juega un rol central en el modo de consignar el detalle tanto en el nivel de la percepción como en el de su representación. Es así que todo poema, debido a los desafíos formales y de construcción del sentido que afronta, como pensaba Meschonnic, es fundamentalmente “una aventura de la voz” (*Célébration* 298). ¿Pero cuáles son los derroteros que toma esa aventura?

⁸ En una reflexión sobre la voz en el afuera del texto habrá que considerar lo que Octavio Paz llama “la otra voz”. En *El arco y la lira* recuerda que “La voz del poeta es y no es suya. ¿Cómo se llama, quién es ese que interrumpe mi discurso y me hace decir cosas que yo no pretendía decir? Algunos lo llaman demonio, musa, espíritu, genio; otros lo nombran trabajo, azar, inconsciente, razón” (157). Es la idea de la posesión del poeta. El autor es un *médium*, puente hacia lo otro. La visión de Paz es romántica y abreva del Albert Béguin de *El alma romántica y el sueño*. Ahí se lee: “Gracias al sueño podemos descubrir la más profunda de todas nuestras analogías, de todas nuestras concordancias rítmicas con la naturaleza; podemos comprender cómo el acto creador del poeta, que él toma por un acto de su yo, es el mismo acto que crea a los seres vivos” (115). Es por ello que en su mitología sobre la concepción de *Piedra de sol*, en una carta a Bona Tibertelli de Pisis, Paz dice: “La noche en que dejé a Helena soñó los primeros versos de *Piedra de sol*” (Sheridan 279). El sueño es, según Béguin, “manifestación de una realidad invisible y expresión de una Consciencia superior” (246). Desde otra ala del psicoanálisis, desde C. G. Jung, por ejemplo, estaríamos ante un ejemplo típico de constelación (posesión) de un arquetipo, del *ánima*, concretamente. Esta constelación obliga a pensar que en el modo en que se materializa la voz parecieran intervenir elementos allende la intención.

⁹ Esto es lo que llamaba Dámaso Alonso en *Poesía española* “forma exterior”, “la relación entre significante y significado, en la perspectiva del primero hacia el segundo” (31).

La aventura intelectual de la voz es la lucha por la singularidad¹⁰. Implica alcanzar un timbre reconocible a la vez que hacer patente un aquí y un ahora muy preciso, un espacio localizable desde el que surge la palabra. No hablamos de otra cosa sino de la peculiaridad estilística, la manera de figurar el lenguaje, el modo, finalmente, de emplear el código en la producción de sentido. Todo poema es una aventura de la voz. Aventura en tanto búsqueda de un habla reconocible como única para alcanzar el estatuto de signatura sonora. Epopeya y periplo en busca de la diferencia. Lo anterior podría describirse respondiendo la pregunta: ¿cuáles son las tensiones que se revelan entre el sujeto lírico y el código? O, dicho de otro modo, ¿cómo logra hacerse audible ese sujeto lírico? ¿Cómo alcanza esa condición de palabra única e individualizada?¹¹.

Si, como ha postulado Meschonnic, “el estilo es la obra misma” (*Pour la poétique* 43) y el poema “es el producto de una práctica” (Paz, *Por las sendas* 256), la manera de producir sentido o “hacer que el poema funcione” depende de un arsenal de procedimientos en los distintos niveles de la lengua (fónico, sintáctico, semántico, lógico), que permiten el tránsito a la opacidad desde una pretendida transparencia del signo. Por ello, piensa Marjorie Perloff que en nuestro tiempo la singularidad poética es consecuencia de “una sensibilidad a los recursos del lenguaje” (*La escalera* 296). Aunque finitas, las posibilidades de producción de sentido son enormes. Aquí nos centraremos en algunos poemas latinoamericanos que podrían considerarse sobresalientes por el modo en que el sujeto lírico manipula el significante, la forma de la expresión.

En oposición a un análisis cuantitativo, “el ritmo es un sentido” es una aseveración que desarrolló Meschonnic a lo largo de su obra crítica y que está apoyada en otro postulado: “el ritmo es irreducible al signo” (*Critique* 705). Esto nos acerca a la noción forma-sujeto, comentada previamente, a una comprensión que atenta contra una lectura estructural de la poesía y la clausura del texto de intencionalidad estética, puesto que “el ritmo, interior al discurso, es la actividad del no-lenguaje que es el cuerpo” (705). Pero recuerda también el crítico francés que, a pesar de todo, el ritmo es “el discurso de los significantes” (705), “el movimiento de la enunciación. Lo situado y lo situante, es un significante por los otros significantes” (707)¹². La voz, en tanto forma de la expresión, puede describirse a partir de las operaciones (especialmente metaplasmos y metataxas) que la singularizan¹³.

La voz, correlato o retrato sonoro del sujeto lírico, tiene la tarea de enfatizar el carácter monumental de la enunciación y que esta sea atendida no solo en virtud de su mensaje sino fundamentalmente de su estructura. Es así como las poéticas del significante ponen en relieve el trabajo constructivo o compo-

¹⁰ Tony Hoagland piensa que “una voz compleja puede comunicar la historia de cómo esa sensibilidad se ha desarrollado” (13). Esto es lo que Meschonnic entiende como “historicidad de la forma-sujeto”: el estilo y la conciencia que logran una determinada forma de expresión son resultado de una cierta comprensión tanto de la literatura como de la sociedad.

¹¹ Para Mutlu Konuk Blasing, esa inflexión individualizada del código no es sino el sonido de la intención. Dice: “la retórica de la voz es lo que escuchamos como inflexión individualizante del código. Escuchamos al sujeto que es la voz de la intención, una emoción que tiende a motivar. La intención individualiza: determina el modo en el que el sujeto hace sonar las palabras: mi inflexión, mi tono de voz, mi ritmo” (30).

¹² Dámaso Alonso piensa el significante como “materia concreta, físicamente registrable” (179). Meschonnic lo entiende como “la organización lingüística y translingüística de un sujeto, en y por el lenguaje, caracterizada por su inseparabilidad de un mensaje y de su estructura, de un valor y de una significación. Donde translingüística significa: que desborda la lingüística de la frase y del enunciado por una práctica y una teoría de la enunciación” (*Critique* 342).

¹³ En la nomenclatura del Grupo μ , esos metaplasmos y metataxas, desvíos de la norma en los niveles fónico y sintáctico, pueden circunscribirse a lo que Dámaso Alonso llamaba “significantes parciales” (25). Se trata de distintos efectos de la voz. Benoit identifica efectos repetitivos de la poesía como: “asonancias (repetición de vocales), aliteraciones (repetición de consonantes), repetición de ritmos isométricos (versos con la misma longitud y células acentuales), rimas, repeticiones de palabras y de grupos de palabras” (26).

sicional del poema. En algunos casos, se trata de una forma de atentar contra el significado preciso, la referencialidad o la anécdota de los textos para generar un efecto de desorientación o desconfianza en el lenguaje. Por ello dice Eduardo Milán que la poética del significante “se mueve en los textos que se despliegan por contagio fónico de las palabras. Sus textos serían ejemplo de poemas atemáticos o que encuentran sus temas a medida en el que el texto se configura como entramado lingüístico privilegiado en una de sus características, la material” (*Extremo de escritura* 24)¹⁴.

Ana Porrúa define este procedimiento como “despliegue de significantes a partir de la contaminación fónica” (66). Esto sucede en poemas del propio Eduardo Milán, en versos del tipo: “negrumen del grumo costra en las patas / pantera no: *patera* / amenaza de salto” (*Disenso* 73). Esta posibilidad de estilo caracteriza la obra del poeta dominicano León Félix Batista (1964):

los días son fisuras sobre la fisiología,
temporales de puñales por adentro

pretérito brumoso que trepa a trepanar por
los pútridos sentidos sedentarios

travesías con fracturas de bazofia de rapaz
de mi físico dimana su carroña (“Tantos días (tan oblicuos) parecidos a un”).

Esta poética se identificó, por supuesto, con la búsqueda neobarroca que alcanzó su máxima tensión en *Alambres* de Néstor Perlongher. Pero el procedimiento se vuelve más complejo cuando está animado por el deseo de indecidibilidad, un efecto de voz que opera también en el plano semántico. Marjorie Perloff define la *indeterminacy* o indecidibilidad citando unas palabras atribuidas a Rimbaud: “he querido decir eso que dije, literalmente y en todos los sentidos” (*Poetics* 28). Cuando este procedimiento se radicaliza, se construye una masa fónica que sugiere múltiples significados, asociaciones tantas que es imposible decidirse por una en particular.

En 1992, Wilson Bueno (Brasil, 1949) publicó *Mar paraguayo*. En él se trabaja esta poética del significante con algunas variables. Apela a la sustancia de la expresión de tres lenguas, el español, el portugués y el guaraní, para urdir sus textos. La masa fónica que se amalgama en la fusión de códigos sugiere o invoca múltiples sentidos, pero también produce una textura lingüística otra, no absorbente. Su voz (caracterizada por yuxtaponer palabras con raíces etimológicas lejanas) quebranta toda expectativa y esa forma de excitar la atención abre una vía de acceso a lo poético.

Qué terror puede ser la beleza! Añaretâ, añaretâmenguá. De qué monstruosidades y siniestro fascínio es un niño de duros muslos cavalo, a las diez de jueves en diciembre, do lado de lá da rua, bate bate pi'abereté,

¹⁴ Al respecto, Mario Calderón dice: “este lenguaje se caracteriza por el uso de aliteraciones frecuentes, juegos de palabras y rimas en mitad del verso o de la prosa” (145). Se trata de fenómenos conocidos como isoplasmia. Han sido empleados a lo largo de la historia de la literatura pero su intención destructora del significado fue constante a partir de la Vanguardia. Pensemos en Huidobro, pero también en Girondo y en el Paz de *¿Águila o sol?* Yurkievich explica esta intención del siguiente modo: “un remolino verbal donde las palabras se van concitando por vecindad sonora sobre la base de absurdas paronomasias” (251). Paz lo explicaba de otra manera pensando en el automatismo de Bretón: “lenguaje como una corriente autónoma y dotada de poder propio, una suerte de magnetismo universal (...) las palabras y sus elementos constitutivos son campos de energía, como los átomos y sus partículas. La atracción entre sílabas y palabras no es distinta a la de los astros y los cuerpos” (*Excursiones* 149).

ô pi'á, coração e el bajoventre, tïegui, tïegui, do lado de la insturando la convulsión, tuguivaí, justo ali donde las vizhinhas —con más frecuencia al poente— de costumbre nada vêem que a si propias penando en nesta vida, siempre antes de la telenovela, al borde de la ventana enquanto los banhistas, con sus esposas gordotas y sus hijos inquietos, llenos de arena, lambuzados de mar y sorvetes con grandes crostas de caramelo, van por el, distraídos, por el camino. Tecové, tecové —mis ojos vão y vêem (citado en Echavarren, Kozer y Sefamí 311).

Algo semejante sucede en algunos poemas de Abigael Bohórquez (México, 1936), especialmente en *Navegación en Yoremito*, publicado en 1993. En “Aquí se dice de cómo según natura algunos hombres han compañía amorosa con otros hombres”, por ejemplo, los efectos de la voz rarifican la expresión:

De amor echele in oxo, fablel'e y allegueme;
 non cabules, —me dixo— non faguete fornicio;
 darete lecho, dixe, ganarás tu pitanza.
 La noche apenas ala, de cras en cras cuerveaba
 sus mozos allegándose a buscar la mesnada.
 Vente a dormir en mí, será poca tu estada,
 desde te vi me dixe, do no te tocan, llaman,
 do te tocan, provecha, cualsequier se vendimia.
 Y “ando” —que es de salvajes—: anduvo, anduvo, anduvo;
 non podía a tod'ora estar ahí arrellanado.
 El mes era de mayo, así su devaneo,
 la calor fermosillo fermoseaba su estampa.
 Más arde y más se quema cualquier que te más ame
 —le dixe—, folgaremos como'l fuego y la rama.
 Entonces preguntome —entendet la palabra—:
 ¿cuánto dais? y le dixe: cuanto amor te badaje,
 que el que ha los dineros siempre es de sy comprante,
 muestra la miembresía, non enseñas non vendes.
 Ay, vivo desdentonces empeñando la tynta
 y muchos nocharniegos afanes hame dados
 bien cumplidas las nalgas de aquestas culiandezas.
 La cuerva noche arrea ovejas descarriadas.
 Yo pastoreo amores
 con aparejamiento (Bohórquez 13).

Estamos ante una compleja puesta en operación de la lengua. Además de la música del alejandrino y su intenso esquema acentual que genera un ritmo de péndulo y, alegóricamente, de diálogo, se retoma la fuerza del arcaísmo y aun de construcciones sintácticas propias de los Siglos de Oro y la Edad Media. Bohórquez incorpora neologismos cuyo sentido se actualiza por la sugerencia (cuanto amor te *badaje*). No vacila en el uso de palabras o estructuras de ese dialecto parasitario, variado y vivo que es el *slang* (non cabules) o la castellanización de vocablos en inglés (non *faguete* fornicio). Es un muy elaborado tejido léxico, crucero de tiempos y códigos, que está al servicio de la construcción de sentido a través de la asociación sonora.

Para ser eficaces, estas poéticas atentan contra la *claritas* y proponen otro modo de portar sentido: poner en primer plano la textura lingüística o materialidad del lenguaje. Para Charles Bernstein se trata de “volver extraño el efecto alientante: ser capaz de ver y sentir la fuerza y peso en las formaciones de

palabras, dinámicas que de otra manera pasan desapercibidas; sentirlo como una cosa, sonorizar el lenguaje y, al hacerlo, revelar sus significados” (63). Es así que, en aras de la destrucción de la predictibilidad lingüística que produce el estilo dominante de la poesía contemporánea (coloquialismo o poesía de *look* natural), Bernstein propone una textualidad antiabsorbente. En este caso, no solo se trata de “llamar la atención sobre las cualidades sonoras del léxico, sino también de impedir el procesamiento inmediato de cualquiera de los significados de los vocablos” (172)¹⁵. Esto es algo que, por ejemplo, se advierte en la poesía del mapuche Jaime Huenún (Chile, 1968). Enfatiza el aspecto material del lenguaje, sus cualidades sonoras, y echa mano de un léxico inesperado, pero además denso, en tanto se politiza desde la trinchera decolonial:

E torcazos el mismo amor pronto ayuntáronse
 los Inallao manantiales
 verdes, las Huaiquipán bravías
 mieles, los Llanquilef veloces
 ojos, las Relequeo pechos
 zorzales, las Huilitraro quillay
 pelos tordos, los Paillamanque
 raulíes nuevos (citado en González y Araya 186).

Se trata de un caso semejante al de Wilson Bueno en el que se construye también una “textura políglota” (Longenbach 18) que obliga, necesariamente, a una reflexión sobre la alteridad.

Un caso distinto del todo es el de Mario Calderón (México, 1951). Algunos de sus poemas tienen por fundamento constructivo evidenciar un radical isomorfismo. La forma de la expresión buscada no se ampara en la indecidibilidad o la multiplicación de sugerencias a través de la vecindad sonora, como suelen hacer usualmente los poetas que trabajan la materialidad del lenguaje, sino que, por el contrario, a partir del significante, de su profundidad, del sustrato o, más bien, del léxico etimológico, establece inusitadas relaciones con el plano del significado o de la forma del contenido. Así sucede en el siguiente poema:

Tomás, gemelo, arameo.
 Alva, luz, lengua latina.
 Y en germánico,
 Edison, tesoro guardado.
 Se guardó la luz melliza
 en la lámpara eléctrica (Calderón, *Suma poética* 26).

Calderón observa la raíz etimológica y la evolución de las palabras. Atiende las capas más profundas del lenguaje y supone que la suma de los significados de nombres y apellidos crea un sintagma que es equiparable, a veces de modo metafórico, a veces de modo literal, al resumen de la actividad de un sujeto, a su rol en la historia. En *Suma poética* tenemos varios ejemplos de este procedimiento que pareciera dar

¹⁵ En oposición a una poesía clara o panorámica o coloquial, identificada con la “poesía de lo cotidiano”, Bernstein propone el empleo de un léxico antiabsorbente: un vocabulario obscuro, invención sintáctica y grafémica. Pero también pondera, a partir de su propia poesía, “el uso de un vocabulario obscuro pero no inventado” (174). Todo lo anterior fue inspirado, según revela el propio Bernstein, por una suerte de mandamiento vanguardista acuñado por David Antin: “all talk is cheap” (Antin y Bernstein 39).

cuerpo al viejo “la palabra atrae el presagio”¹⁶. Detrás de esta elaboración, casi fuera de lugar en el marco de las poéticas del significante en tanto búsquedas formales, hay una epistemología, una manera de entender no solo el lenguaje sino la realidad. Es pertinente en este punto una pregunta que se plantea el crítico francés Éric Benoit: “¿Quién habla en la voz poética? ¿Quién es el sujeto de esta voz que parece siempre provenir de otra parte y emerger de lo más profundo de sí?” (20). Se responde de inmediato: “la intuición del inconsciente como origen de la voz poética” (20). No estamos aquí ante lo inconsciente personal sino, más bien, ante lo inconsciente colectivo. En cualquier caso, esta es una forma poética que lleva al límite la experimentación y el trabajo con el significante, no solo porque se aleja de los usos habituales de la palabra poética sino porque plantea una distinta comprensión del signo. Estas poéticas son, en realidad, posibilidades de lo que Lyn Hejinian llama “texto abierto”, en el que “todos los elementos de la obra están excitados al máximo” (128).

Conclusión

En una comprensión del texto poético como forma-sujeto, la voz es un concepto de primera importancia porque muestra hasta qué punto el poema es una entidad solidaria entre sus distintos niveles. Un análisis integral de la voz inicia en la prefiguración textual, en la etapa retórica de la *inventio*, en el espacio de la macrorretórica del sujeto en el afuera del poema. Avanza luego sobre la *dispositio* (el modo de tramar el discurso) y sobre la *elocutio*, campo de acción de una microrretórica, ambas ya en el terreno intratextual, para concluir con la *actio*, el modelo interpretativo o de ejecución, de nuevo en el nivel extratextual¹⁷. Esta forma de pensar la voz es posible en virtud del encuentro que se suscita entre el cuerpo y el discurso, identificación metafórica de la voz física con la voz simbolizante. Es por ello que resulta necesario abordar los significados de este concepto y sus alcances, tanto en lo extratextual como en lo intratextual.

En el afuera del poema, la voz es un complejo de condicionantes que, en el nivel de la *inventio* o de la prefiguración textual, determinarán o habrán de orientar la microrretórica del sujeto lírico, es decir, las elecciones formales que lo harán audible. Esas condicionantes son, básicamente, la voz interior (o *bouche-oreille*) en tanto escucha del mundo, que comprende no solamente el apego a un estilo de época sino el diálogo con los códigos de la tradición; el inconsciente personal entendido como sustrato y resorte del dispositivo pulsional que llamamos poema; y el dictado de lo que antiguamente se llamó “la musa” y que suele entenderse como “posesión” o un estar constelado por el arquetipo.

Ya en el poema, la voz hace audible a la estrategia textual, a la inteligencia de construcción que es el sujeto lírico. La apropiación singular de la lengua implicará también un sonar individualizado, un modo

¹⁶ Las poéticas del significante suelen estar influenciadas por el giro lingüístico de Wittgenstein. Marjorie Perloff propone esta formulación: “si los resultados de la filosofía, y en consecuencia de la poesía, son el descubrimiento de una u otra pieza de simple sinsentido, y los chichones que le han salido al entendimiento por darse de topes contra los límites del lenguaje, y que esos chichones nos hacen reconocer el valor del descubrimiento, la poesía se convierte en el sitio del descubrimiento” (*La escalera* 40). Calderón, por el contrario, trabaja con otra teoría del lenguaje, una opuesta, la junguiana, que deriva del modelo de la *correspondencia* y que supone “una unicidad psicofísica de todos los fenómenos de la vida. Jung estaba incluso convencido de que lo que él llamaba el inconsciente se enlazaba con la estructura de la materia inorgánica. El concepto de una idea unitaria de la realidad fue llamado por Jung el *unus mundus* (el mundo único, dentro del cual la materia y la psique no están discriminadas o separadas en realidad)” (von Franz 332-333).

¹⁷ El poeta y crítico mexicano Luis David Palacios sigue a José Domínguez Caparrós cuando afirma lo siguiente: “Modelo y ejemplo de verso se sitúan en el terreno de la producción y manifestación lingüística del texto” (29). Luego concluye que “la manera de leer, de representar, de ejecutar el poema forman parte sustancial del sentido y muestra, quizá, con mayor claridad las marcas de la individualidad del sujeto” (26).

particular y reconocible de trabajar el significante. La voz responde a la pregunta ¿de qué modo pone en relieve ese sujeto lírico la materialidad del lenguaje? La descripción de las distintas operaciones de metaplasmo y metataxis determinan el carácter general de la voz. Sus matices y modulaciones dependerán, sin embargo, de otros factores: la colección de detalles percibidos dado el “sitio” desde donde se emite el discurso y la distancia entre el punto de observación y el “mundo”, es decir, el tono, además de la escenografía de enunciación y la estilización de un sujeto modal, etc.

Dada la identidad de la voz física, y sus cualidades, con la inflexión particular del código o, puesto en otros términos, en virtud de la aventura que supone el tránsito de la *inventio* a la *elocutio* y aun a la *actio*, puede advertirse que la voz se encuentra a medio camino entre lo psíquico y lo físico¹⁸. Entendida de este modo, es punto de intersección entre el individuo y su idioma, entre una forma de historicidad, un cuerpo y una manipulación particular, individual, del lenguaje. La voz no solo es el retrato hablado de esa forma-sujeto que es el poema sino la fuente misma de la subjetividad.

Implicaciones éticas: El autor declara que no hubo implicaciones éticas en la realización y publicación de este artículo..

Financiación: El autor declara que no hubo ningún tipo de financiación para la realización y publicación de este artículo.

Conflicto de intereses: El autor declara que no existió conflicto de intereses en la realización y publicación de este artículo.

Referencias

Alonso, Dámaro. *Poesía española*. Gredos, 1976. Impreso.

Antin David, y Charles Bernstein. *A conversation with David Antin*. Granary Books, 2002. Impreso.

Barthes, Roland. *La preparación de la novela. Siglo XXI, 2005*. Impreso.

Batista, León Félix. “Foja de poesía 2020: León Félix Batista”. *Círculo de Poesía*. Territorio Poético A.C., 8 de julio de 2010. Web. 7 de octubre de 2023. <https://circulodepoesia.com/2010/07/foja-de-poesia-no-220-leon-felix-batista/>

Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Fondo de Cultura Económica, 1954. Impreso.

Benoit, Éric. *Dynamiques de la voix poétique*. Classiques Garnier, 2016. Impreso.

Bernstein, Charles. *L=A=N=G=U=A=G=E CONTRAATACA*. Aldus, 2011. Impreso.

¹⁸ En su análisis, Éric Benoit explica que “la voz es una expresión a la vez física, corporal, pero también psíquica, psicológica” (50).

- Blasing, Mutlu Konuk. *Lyric poetry*. Princeton University Press, 2006. Impreso.
- Bohórquez, Abigael. *Navegación en Yoremito*. Mantis Editores, 2012. Impreso.
- Bueno, Wilson. “Mar paraguay”. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Editado por Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefamí. Ærea, 2016, pp. 309-318. Impreso.
- Calderón, Alí. “Escenografías de enunciación y sujetos modales en la poesía hispánica actual”. *Connotas. Revista de teoría y crítica literarias*, núm. 28, 2024, pp. 140-159. Web. 3 de enero de 2024. <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i28.505>
- Calderón, Mario. *Lenguajes en la poesía mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015. Impreso.
- . *Suma poética*. Valparaíso Ediciones, 2014. Impreso.
- Cornejo, María Emilia. *Todo lo guardo en mis ojos. Poesía reunida (1967-1972)*. Fondo de Cultura Económica, 2023. Impreso.
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Harvard University Press, 2015. Impreso. <https://doi.org/10.4159/9780674425781>
- Domínguez Caparrós, José. *Estudios de métrica*. Aula abierta, 1999. Impreso.
- Eliot, T. S. *Ensayos escogidos*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. Impreso.
- González, Yanko y Pedro Araya. *ZurDos. Última poesía latinoamericana*. Bartleby Editores, Madrid, 2005. Impreso.
- Hanna, Christophe. “Les Questions Théoriques: une recherche des années 2000”. *Histoire de la recherche contemporaine*. Tomo X, núm. 1, 2021. Web. 12 de febrero de 2023. <https://doi.org/10.4000/hrc.5692>
- Hejinian, Lyn. “The Rejection to Closure”. *Atlantic Drift. An Anthology of Poetry and Poetics*. Editado por James Byrne. Arc Publications, 2017, pp. 127-134. Impreso.
- Hoagland, Tony. *The Art of Voice*. Norton, 2019. Impreso.
- . *Real Sofistikashun. Essays on Poetry and Craft*. Graywolf Press, 2006. Impreso.
- Jung, Carl Gustav. *Mysterium coniunctionis*. Trotta, 2002. Impreso.
- . *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Seix Barral, 1999. Impreso.

- . *Psicología y alquimia*. Santiago Rueda, 1987. Impreso.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*. Éditions du Seuil, 1974. Impreso.
- Laplanche Jean, y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós, 1967. Impreso.
- Longenbach, James. *How Poems Get Made*. Norton, 2018. Impreso.
- Lotman, Iuri. *La semiosfera II*. Cátedra, 1998. Impreso.
- Maulpoix, Jean-Michel. *Anatomie du poète*. Jose Corti, 2020. Impreso.
- . *Les 100 mots de la poésie*. PUF. Presses Universitaires de France, 2018. Impreso.
- . *Le poète perplexe*. Jose Corti, 2002. Impreso.
- . *Du lyrisme*. José Corti, 2000. Impreso.
- . “La quatrième personne du singulier”. *Figures du sujet lyrique*. Editado por Dominique Rabaté. PUF. Presses Universitaires de France, 1996, pp. 147-160. Impreso.
- Meschonnic. Henri. *Modernidad Modernidad*. La cabra ediciones, 2014. Impreso.
- . *Critique du Rythme*. *Anthropologie Historique du Langage*. Verdier, 2009. Impreso.
- . *Pour la poétique I*. Gallimard, 2009. Impreso.
- . *La Rime et la Vie*. Gallimard, 2006. Impreso.
- . *Célébration de la poésie*. Verdier, 2001. Impreso.
- . *Le langage Heidegger*. PUF. Presses Universitaires de France, 1990. Impreso.
- Milán, Eduardo. *Disenso*. Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.
- . *Extremo de escritura*. Ensayos poéticos y políticos. Espacio Hudson, 2010. Impreso.
- Palacios, Luis David. *Problemas del ritmo poético*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Trabajo de grado de Maestría. Repositorio Nacional, 2017. Web. 12 de febrero de 2023. <https://www.repositorionacionalcti.mx/recurso/oai:repositorioinstitucional.buap.mx:20.500.12371/475>
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso.
- . *Por las sendas de la memoria*. Prólogos a una obra. Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.

---. *Excursiones e incursiones*. Dominio extranjero. Obras Completas II. Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso.

Paz, Octavio, y José Luis Martínez. *Al calor de la amistad*. Correspondencia 1950-1984. Fondo de Cultura Económica, 2015. Impreso.

Perloff, Marjorie. *La escalera de Wittgenstein. El lenguaje poético y el extrañamiento de lo ordinario*. Aldus, 2011. Impreso.

---. *Poetics of Indeterminacy*. Northwestern University Press, 1993. Impreso.

Pimentel, Jorge. *Ave soul*. Lustra editores, 2014. Impreso.

Porrúa, Ana. *Caligrafía tonal*. Ensayos sobre poesía. Entropía, 2011. Impreso.

Quignard, Pascal. *Pequeños tratados I*. Sexto piso, 2017. Impreso.

Sheridan, Guillermo. *Los idilios salvajes*. Era, 2016. Impreso.

Valéry, Paul. *Œuvres II*. Gallimard, 1960. Impreso.

Von Franz, Marie-Louise. “La ciencia y el inconsciente”. *El hombre y sus símbolos*, Caralt, 1984, pp. 323-334. Impreso.

Yurkievich, Saúl. *Suma crítica*. Fondo de Cultura Económica, 1997. Impreso.