

La metapoesía de Gelman desde la estilística de Riffaterre. El caso de “Arte poética”

Lenny Monjardin Olivas & Leslie Ortega López
(Universidad de Sonora, México)¹

Resumen: La crítica literaria especializada intenta definir qué es la literatura, incluyendo la poesía. En esa reflexión deben considerarse las ideas de los propios poetas, plasmadas en aquellos poemas que hablan sobre la poesía: metapoesía. Esto supone un problema de interpretación literaria. La hermenéutica de Michel Riffaterre es una herramienta metodológica y de análisis útil para enfrentarse a la interpretación de textos, ya que propone una serie de pasos sistematizados que consideran tanto las características del poema como su intertextualidad en el proceso de lectura. La metapoesía es un género recurrente en la literatura hispanoamericana y Juan Gelman un reconocido expositor de esta. Se aplicaron los métodos de análisis estilístico y hermenéutico de Riffaterre al poema de Gelman “Arte poética”, elegido por su pertinencia temática y formal. En la investigación se identificaron múltiples agramaticalidades en el poema; se establecieron las posibilidades de sentido que ofrecen debido a su relación intertextual con el género histórico de las *poéticas*. Finalmente, se resolvió la matriz estructural, que explica la lógica que siguen las variantes dentro del poema y da lugar a los hipogramas y al texto mismo. El oficio poético se propone como tortura y la poesía como la expresión de la sensibilidad del poeta en respuesta forzosa e inevitable a las experiencias de la vida en un intento fallido por combatir la muerte. Este aporte es un paso en una búsqueda mayor, la de las ideas estéticas sobre el arte literario presentes en la poesía hispanoamericana, que evidencia la pertinencia y utilidad de este tipo de acercamiento.

Palabras clave: Metapoesía, Estilística, Literatura hispanoamericana, Siglo xx.

Abstract: Specialized literary criticism tries to define what literature is, including poetry. In this reflection, the ideas of the poets themselves must be considered, reflected in those poems that talk about poetry: metapoetry. This poses a problem of literary interpretation. Michel Riffaterre’s hermeneutics is a useful methodological and analytical tool to

1. Monjardin Olivas: Licenciado en Literaturas Hispánicas, maestro en Literatura Hispanoamericana y doctorando en Humanidades por la Universidad de Sonora. Maestro de asignatura, en las áreas de literatura y el desarrollo de habilidades de lectoescritura. Su investigación atiende la literatura novohispana, con especialidad la crónica jesuita del noroeste. lenny.monjardin@unison.mx

Ortega López: Licenciada en Literaturas Hispánicas y estudiante de la Maestría en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Sonora. Trabajó como correctora de estilo en la revista de arquitectura y diseño Magdu y ha sido instructora de cursos de redacción básica en instituciones de educación superior. Ha ejercido como reportera y publicado textos literarios en revistas de difusión cultural. Actualmente es coordinadora de Corrección de Estilo y Redacción en la Comisión Estatal de Derechos Humanos de Sonora. leslieortegaedg@gmail.com

deal with the interpretation of texts, since it proposes a series of systematized steps that consider both the characteristics of the poem and its intertextuality in the reading process. Metapoetry is a recurring genre in Latin American literature and Juan Gelman is a renowned exponent of it. Riffaterre's stylistic and hermeneutical analysis methods were applied to Gelman's poem "Arte poética", chosen for its thematic and formal relevance. In the research, multiple ungrammaticalities were identified in the poem; The possibilities of meaning they offer were established due to their intertextual relationship with the historical genre of poetics. Finally, the structural matrix was resolved, which explains the logic followed by the variants within the poem and gives rise to the hypograms and the text itself. The poetic craft is proposed as torture and poetry as the expression of the poet's sensitivity in a forced and inevitable response to life's experiences in a failed attempt to combat death. This contribution is a step in a larger search, that of the aesthetic ideas about literary art present in Latin American poetry, which shows the relevance and usefulness of this type of approach.

Keywords: Metapoetry, Literary style, Latin American Literature, 20th century.

Recibido: 20 de mayo. Aceptado: 10 de julio.

En la búsqueda de una comprensión cabal del desarrollo de las ideas estéticas sobre la literatura hispanoamericana es necesario estudiar la producción metapoética de la región, pues esta incluye "presupuestos teóricos o programáticos en funcionamiento" (Castagnino 161) con los que el poeta "enuncia un programa estético, propone y realiza la creación mediante el poema mismo" (Peltzer 19). Así, es posible añadir los postulados de los artistas, expuestos en sus obras de arte, a las ideas que se han plasmado en los géneros académicos por parte de la crítica, la historia y la teoría literarias, y tener entonces un panorama completo.

Uno de los principales exponentes de esta producción poética es Juan Gelman; junto con el amor y la conciencia social, la escritura de poesía es uno de los temas recurrentes a lo largo de su obra. Incluso, en buena parte de ella, metapoesía y poesía de compromiso se funden en la propuesta². El objetivo de este trabajo es distinguir las ideas sobre el ejercicio de la poesía en "Arte poética" (*Velorio del solo*, 1961). En este ensayo se evidencian las ideas sobre la escritura de poesía (qué es la poesía, cuál es su origen y cuál su propósito), así como la caracterización de la figura del poeta, presentes en el poema.

2. Entre algunos de sus metapoemas se cuentan los siguientes: "¡Quién pudiera agarrarte por la cola!" (*Violín y otras cuestiones*, 1956); "Nacimiento de la poesía" y "Arte poética" (*Velorio del solo*, 1961); "Confianzas" (*Relaciones*, 1963); "Hechos" (*Hechos y relaciones*, 1980); "Sobre la poesía" (*Hacia el sur*, 1982); "Opinión" (*País que fue será*, 2004), y "¿Qué se sabe?" (*Mundar*, 2007).

Tanto el análisis como la interpretación parten de los planteamientos teóricos de Michael Riffaterre. Primero, se ofrece un análisis estilístico siguiendo la metodología propuesta por el teórico galo en “La función estilística”. Después, a través de su método hermenéutico, así como sus postulados en torno a la intertextualidad, se propone una interpretación (significación) del poema y las conclusiones.

Análisis estilístico

En el análisis estilístico propuesto por Riffaterre, en función de reconocer acertadamente los estímulos de efecto estilístico (contrastes), el lector debe detectar en el poema “las variaciones que caracterizan la estructura de la secuencia . . . [con respecto a] un patrón al que modifiquen”. Básicamente, debe distinguir entre *elementos de baja previsibilidad*, “codificados en uno o varios constituyentes inmediatos”, y *contexto*, “los otros constituyentes, cuyo patrón hace posible el contraste” (157). Es importante señalar que este concepto de contexto no se limita a la norma general del uso de la lengua, más bien se refiere al uso particular y dominante de esta *al interior del poema*.

El principio que describe estas variaciones es un fenómeno del proceso de lectura llamado *espera frustrada* (157), en el que una expectativa formal y de sentido, dada por el contexto que percibe (patrón o sucesión de patrones), surge en el lector mientras avanza por el poema, pero que se ve defraudada/traicionada a medida que continúa avanzando. Este incumplimiento de la expectativa está dado precisamente por los *elementos de imprevisibilidad* o de *baja previsibilidad*.

Riffaterre explica que, en contextos breves, “el patrón fuerte puede preexistir en el código, es decir, es un estereotipo” y que también puede ocurrir que “cada procedimiento estilístico actúa como contexto para otro procedimiento estilístico que le sigue inmediatamente” (157). Asimismo, para los contextos más amplios, que parecieran no tener más restricciones que las gramaticales, pueden añadirse a estas otras restricciones *suplementarias*, como “las señales convenidas de un género literario” (157). En este último caso ocurriría la superposición de dos contextos: uno *normal*, la sucesión aleatoria de patrones; y uno *especializado*, que abarca todos los componentes del poema y “posee caracteres [características] permanentes, localizables más allá de los límites de la frase [en la convención genérica], a los cuales remite la cadena verbal después de cada contraste” (157).

“Arte poética” es uno de esos casos complejos. Se trata de un poema de catorce versos de verso libre distribuidos en tres estrofas de siete, cinco y dos, respectivamente, cuyo título impone, por asociación, un contexto especializado: el de la *poética* como género, como tratado de principios y normas para la creación artística de determinado

tipo de textos, ya sea como preceptivas generales o con respecto al proyecto literario de un autor (Scarano 138). Con esto, se establece un contexto de fondo para todo el poema con el que se contrastarán las variantes formales y de contenido.

El primer elemento de *imprevisibilidad* o contraste se da, de hecho, en el primer verso: “De todos los oficios ejerzo este que no es mío” (Gelman 26). La construcción está dada en primera persona, con el hablante poético puesto en el centro de la construcción y hablando de sí; con el contexto de fondo, cabría esperar que la proposición fuera descriptiva o preceptiva con la poesía como sujeto. Esta forma de enunciación se mantendrá a lo largo del poema.

En ese primer verso, pero en contraste con el contexto normal dado por la expectativa creada por el uso inmediato anterior con respecto al que está por llegar, resalta el contraste entre el verso conjugado “ejerzo” y la frase adjetival “que no es mío”, del cual llama la atención particularmente la negación del posesivo. Esto se debe a que hay una incongruencia (al menos en este paso de la lectura) entre la agentividad del verbo y la propuesta de que el oficio ejercido por un individuo no sea, al menos *durante el ejercicio* del mismo, el oficio *de ese* sujeto, toda vez que las acepciones de oficio implican, de hecho, una práctica habitual y recurrente del mismo, así como un dominio y maestría sobre los conocimientos requeridos.

Las características formales de la construcción del primer verso crean una expectativa que parece confirmarse en el segundo verso: “como un amo implacable” (v. 2). Siguiendo lo establecido anteriormente, podría interpretarse esta línea como un modificador adverbial para el verbo principal del primer verso (*ejerzo*), de forma que fuera un circunstancial de modo y señalara la forma en la que el hablante pone en práctica su tarea, con dominio sobre ella. Así, los elementos del símil serían, por un lado, el poeta, y por otro, el amo implacable. Sin embargo, este desarrollo se ve traicionado en el verso siguiente.

“[M]e obliga a trabajar de día, de noche” (v. 3). Aquí, la lectura anterior queda desmontada y el amo implacable es equivalente del oficio de poeta. En este verso inicia, a su vez, un uso de asíndeton que se mantendrá, en la primera estrofa, hasta el verso séptimo; asimismo, aparece una construcción que ofrece dos elementos que, en este caso, son opuestos semánticos (día/noche). Estos rasgos formales se perfilan como patrón formal conforme se avanza en la lectura.

El verso cuarto, “con dolor, con amor” (v. 4), es un buen ejemplo de este patrón. Además del paralelismo formal con el segundo verso (preposición + sustantivo), se mantienen los polos semánticos opuestos. En este verso se asoma también la dimensión sensible/emotiva del yo lírico al hacer referencia a sus propios sentimientos. El verso quinto mantiene el patrón de dos elementos por verso, enunciados con preposición +

sustantivo –salvo por la variación necesaria del artículo–: “bajo la lluvia, en la catástrofe” (v. 5); sin embargo, el segundo elemento resulta de baja previsibilidad en la medida en que cabría esperar un opuesto semántico a “bajo la lluvia”, sin el cual se enumeran solo elementos del polo *negativo* en el verso.

La anáfora de los versos sexto y séptimo, “cuando se abren los brazos de la ternura o del alma, / cuando la enfermedad hunde las manos” (vv. 6-7), enfatiza el primer término. Este rasgo formal permitiría considerarlos juntos, como los dos elementos semánticamente opuestos, ya que el contenido de cada uno de los versos está cargado a uno de los polos semánticos (ternura-alma/enfermedad), con la oposición abrir/hundir, lo espiritual/corporal y el movimiento de los metafóricos brazos/manos: los primeros, *abiertos* por el *alma*, las segundas, *hundidas* por la *enfermedad*. Hay que mencionar que el verso séptimo es una construcción siléptica, al permitir tanto una lectura literal (la enfermedad hunde las manos *del* poeta) como metafórica (la enfermedad hunde sus manos en el poeta) otro elemento de baja previsibilidad.

En la segunda estrofa, de nuevo surge un contraste (temporal) con el contexto de fondo, pues se inicia la enumeración de los agentes que *obligan* –se mantiene el verbo, ahora en plural– al hablante al ejercicio de la poesía: “A este oficio me obligan los dolores ajenos” (v. 8). Asimismo, como contraste con respecto al contexto normal, irrumpe la mención de la sensibilidad del otro como dominante sobre el yo lírico, con “los dolores *ajenos*”, cuando lo más previsible sería los dolores *propios*. La estrofa mantiene el patrón de asíndeton, con elementos presentados en pares, muchas de las veces opuestos semánticamente: “las lágrimas, los pañuelos saludadores, / las promesas en medio del otoño o del fuego” (vv. 9-10).

La aparición del elemento *fuego* en el verso décimo llama la atención por ser de baja previsibilidad. En oposición a *otoño* cabría esperar otra estación, mayormente *primavera*, dados los pares opuestos verano/invierno-primavera/otoño; en todo caso, admite una lectura como metonimia de verano o metáfora para *sufrimiento/prueba*. Incluso cabría, y esta sería la de menor previsibilidad, una lectura literal: en medio del fuego como circunstancial de lugar. Con estas consideraciones, el lector puede repensar si *otoño* tiene un carácter meramente temporal o es admisible considerarlo, además, como de lugar, como una metonimia de los árboles en estado de cambio de color y pérdida de hojas.

Estilísticamente hablando, lo destacable es el patrón formal que se mantiene y los contrastes de sentido que surgen. En ese sentido, el verso décimo primero mantiene y reafirma el patrón que se ha venido imponiendo, a pesar de las variaciones y estímulos estilísticos, desde la primera estrofa: “los besos del encuentro, los besos del adiós” (v. 11). El final de la segunda estrofa, “todo me obliga a trabajar con las palabras, con la

sangre” (v. 12), contrasta con el contexto de fondo, el de las poéticas, al poner como objeto de trabajo del poeta la sangre, junto con los versos, en un mismo nivel, ambos como materia prima de la poesía. Evidentemente este elemento admite lecturas metafóricas o silépticas, tan caras a Riffaterre.

El último dístico es, como cabría esperar si se acepta la teoría del proceso de lectura de Riffaterre, especialmente trascendente, pues presenta el final del poema y tiene un efecto retroactivo sobre todos los versos anteriores. “Nunca fui el dueño de mis cenizas, *mis versos*,” (v. 13; énfasis añadido), si bien en él el yo lírico mantiene la perspectiva desde la cual no considera *propio* el oficio (en contraste con el contexto especializado de fondo, pero en congruencia con el patrón que se ha impuesto), el elemento de baja previsibilidad está dado en el segundo elemento: la equivalencia entre *mis cenizas* y *mis versos*. Y, finalmente, “rostros oscuros los escriben como tirar contra la muerte” (v. 14) cierra el poema sorprendiendo en primer lugar, por la revelada autoría de los versos, hecha en una composición con pretensión de *poética*, por un hablante que se presenta como poeta; en segundo lugar, por la razón de ser de los versos, la resistencia a la muerte.

Interpretación y conclusiones

El método hermenéutico de Riffaterre consta, de forma simple, de cuatro pasos (Nana 77): 1) en una primera lectura, *heurística*, leer el poema como una representación mimética de la realidad (Riffaterre en Suárez Lafuente 21); 2) identificar aquellos fragmentos que no admiten una lectura con base en la mimesis, a los cuales denomina *agramaticalidades*; 3) reconocer los *hipogramas* presentes en el texto, estos incluyen desde lugares comunes (Nana 77) y referentes del ámbito cultural del lector hasta textos específicos con los que establece relación, y 4) en una segunda lectura, la *hermenéutica*, inferir y enunciar la *matriz estructural*, una frase o palabra que explica la lógica que siguen las variantes dentro del poema y que, desarrollada, daría lugar a los hipogramas y al texto mismo. Es a través de este proceso que se llega a la significación del poema.

En el primer apartado de este ensayo, aprovechando la lectura de análisis estilístico, ya se han adelantado en gran medida los elementos agramaticales o desviaciones del poema; en este caso, coinciden con los puntos en los que hay metáfora, metonimia, sin sentidos, ambigüedad, etc. Recapitulando, se tienen los siguientes: el sin sentido del primer verso (incongruencia *ejerzo/mío*); la metáfora de la apertura de los “brazos de la ternura o del alma”; la ambigüedad sobre las manos: si es literal, las del poeta, si es metafórico, las de la enfermedad); la agentividad de los *dolores ajenos*; el sentido de las “promesas en medio del ... fuego”; el trabajo del poeta con la sangre; la equivalencia

cenizas-versos y, finalmente, la identidad de los *rostros oscuros* y el sentido de “tirar contra la muerte”.

Todos estos elementos presentan, en primer lugar, la cualidad de dominio sobre el poeta; en alguna medida, están en una jerarquía superior que oprime al yo poético y ejerce poder sobre él; la idea de dominación, prácticamente de esclavitud, está a lo largo de todo el poema y es mostrada como la cadena a través de la cual surge el arte poético. La voluntad del yo lírico está aplastada y subyugada, sometida en un primer lugar al oficio y en segundo a las experiencias de vida, de ahí la agentividad otorgada metafóricamente al oficio y a los sufrimientos de otros.

Todos los elementos de la enumeración de la primera estofa pueden resumirse en el adverbio *siempre*: el yo lírico se ve forzado a escribir en todas las circunstancias. Estas incluyen las condiciones materiales o del entorno como las de la interioridad del sujeto, incluyendo su sensibilidad y pasando por su corporalidad, imponiéndose, sobre todo las experiencias dolorosas o de sufrimiento. Precisamente, a lo largo del poema se da una gradación (*in crescendo*) de las experiencias y dolores corporales-emotivos del hablante: dolor-manos-sangre-cenizas-muerte. Los versos del hablante son, en última instancia, los restos de sí mismo (lo que lo coloca en un morir constante, un quemarse que da sentido al *fuego*); el material con que los crea, sus propios dolores, su *sangre*.

En lo que respecta a los hipogramas, es necesario comentar algunas de las ideas de Riffaterre en torno a la intertextualidad. En el proceso de lectura, el decodificador identifica uno o más intertextos, a partir de su propia experiencia de vida (hipogramas³ en sentido amplio) que le permiten marcar una línea de interpretación o resolver, por asociación, los puntos de ambigüedad, desplazamiento o distorsión del poema:

descifran completamente lo que el texto dice sólo de forma incompleta; o dicen de un modo claro lo que el texto dice oscuramente; o proveen el contexto dentro del cual el texto puede adquirir sentido. Por lo tanto, el sociolecto o el intertexto ofrecen un marco de pensamiento (*frame of thought*) o un sistema de significación que dice al lector cómo o dónde buscar una solución, o desde qué ángulo el texto puede ser visto como descifrable. (Riffaterre, “Modelos hermenéuticos” XX)

En el caso de “Arte poética”, desde el título hay una conexión, como ya se evidenció, con un género literario en general (otros estudios también identifican como hipograma a un género literario, como forma estructural, sin remitir a un texto determinado,

3. “La frase o el texto se modelan a partir del hipograma, que es, entonces, un complejo verbal que se interpone entre las palabras y el referente; y la referencia, lo poco que hay, pasa a través de su filtro. Así, el hipograma dispone de sintaxis y su tamaño puede ir desde un grupo de palabras hasta un texto extenso. Puede ser simplemente potencial, observable solamente en el lenguaje; más a menudo, está ya actualizado en otros poemas; en este caso, la referencia al hipograma es intertextual y el lector la percibe habitualmente como cita o alusión literaria” (Riffaterre, “La ilusión referencial” 26).

por ejemplo, Peter G. Broad o Rafael Morales Barba en sus respectivos estudios sobre Sabines y Urrutia y la elegía como hipograma). Sin embargo, “Arte poética” remite también a diversos textos que llevan este mismo título, desde las preceptivas de Aristóteles, Quintiliano y Lope hasta los poemas de Huidobro, Neruda y Borges. De modo que esto es suficiente para tomar esta asociación como línea de interpretación del poema: este es una poética (*sui generis*), expone un programa literario.

Otros hipogramas presentes en el texto son los lugares comunes literarios de la segunda estrofa: “las lágrimas, los pañuelos saludadores, / las promesas . . . / los besos . . .”. Se trata en realidad de imágenes emotivas de larga data en la tradición literaria, todas presentes en la poesía de corte amoroso (las de los amantes que lloran la separación, celebran el encuentro, se juran lealtad), pero no restringidas a ella (las lágrimas prácticamente omnipresentes entre los géneros poéticos) y que forman parte del sociolecto de todo lector. Puede afirmarse entonces que estas situaciones emotivas, estas experiencias de la vida, son el motivo para ejercer la poesía, *el amo del amo* del poeta (los rostros oscuros y en ese sentido los verdaderos autores, los dueños del oficio y los versos); en última instancia, son el motor generador de la poesía.

La matriz que puede explicar las variantes y el poema mismo, resumida en una palabra, es *tortura*. El poeta es “torturado” ininterrumpidamente con los sucesos sensibles de su vida (dominación sobre su sensibilidad) que lo dirigen, irremediable y continuamente hacia su muerte; los versos y poemas son la confesión y el grito incontenible surgidos de esos estímulos, la expresión de los estímulos mismos y la realidad del yo, en un afán por detener el tormento y librarse de la muerte; sin embargo, los versos mismos son la prueba de que está muriendo, son sangre, cenizas, la vida y él mismo se consumen en el ejercicio.

En “Arte poética”, se propone la poesía como el reflejo del mundo interno y externo del poeta. Esta surge de todo y siempre, es consecuencia, no decisión. En una frase, puede decirse que *la poesía es la expresión de la sensibilidad del poeta en respuesta forzada e inevitable a las experiencias de la vida en un intento fallido por combatir la muerte*. La poesía es, pues, la lucha de la vida por postergarse en la palabra; el poeta, el arma que blande.

Bibliografía citada

Broad, Peter G. “Ser y hacer en la interpretación poética: semiosis en un poema de Jaime Sabines.” *Texto crítico*, enero-diciembre de 1990, pp. 65-73.

Castagnino, Raúl. *Fenomenología de lo poético*. Plus Ultra, 1980.

Gelman, Juan. "Arte poética." *Los otros*, editado por José Ángel Leyva. La Cabra Ediciones, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2008.

Morales Barba, Rafael. "La elegía como hipograma en la poesía de Jorge Urrutia." *Linguae e Linguaggi*, n° 8, 2012, pp. 205-214.

Nana Tadoun, Guy. "Antonio Colinas o la escritura como aventura circular: poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992-2002)." 2008. Universidad de Salamanca, tesis doctoral. *Repositorio documental Gredos*, gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/22458/DLEH_Antonio%20Colinas%20o%20la%20escritura%20como%20aventura.pdf?sequence=1

Peltzer, Federico. *Poesía sobre la poesía (En la literatura argentina contemporánea)*. Botella al Mar, 1994.

Riffaterre, Michael. "La función estilística." *Teorías literarias del siglo XX, una antología*, editado por José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Heffernan. Akal, 2005, pp. 154-163.

---. "La ilusión referencial." Traducido por Juanita Olivera. *Co-herencia*, n° 27, julio-diciembre de 2017, pp. 13-37.

---. "Modelos hermenéuticos." *Cyber humanitatis*, n° 31, 2004. web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D14079%2526SCID%253D14082%2526ISID%253D499,00.html

Scarano, Laura. "Escribo que escribo: de la metapoética a las autopoéticas." *Tropelías, revista de teoría literaria y literatura comparada*, n° extraordinario 2, 2017, pp. 133-152.

Suárez Lafuente, María Socorro. "Entrevista con Michael Riffaterre." *Los cuadernos del norte*, n° 49, mayo-junio de 1988, pp. 18-23.