

**RESENTIR LA VOZ.  
UNA APROXIMACIÓN DESDE LA ENUNCIACIÓN  
A LA OBRA DE MARIO BOJÓRQUEZ**

Gustavo Osorio de Ita

I. Introducción

En el ensayo “La poesía del resentimiento” Mario Bojórquez (Los Mochis, Sinaloa, 1968) sostiene:

En este escenario, el singular hombre contemporáneo ha conseguido construir identidades paralelas a través de los recursos de la tecnología informática, interviene en la realidad convencional del universo cibernético transformado en un ser comunitario en sí mismo que se relaciona con otros seres igualmente diversos de aquellos que cuentan con un carnet de identificación personal. El solitario hombre contemporáneo comparte un perfil posible de lo que aspira a ser en la convención de aceptar los perfiles construidos por los demás y esas otras vidas paralelas terminan por configurar un rostro más apropiado al sueño del modesto ciudadano. (225)

Léase en vez de “escenario” el “mapa poético actual”, en vez de “hombre contemporáneo” el “poeta”, en vez de “identidades” “voz”, en vez de “intervenir en la realidad” “poema” y podemos entonces acercarnos a la idea de la compleja, divergente, heterogénea, polifónica y múltiple constitución de la voz en la poesía de Mario Bojórquez.

Haciendo una breve contextualización biográfica, podemos dar noticia de que Mario Bojórquez forma parte de la generación de aquellos poetas nacidos en los años sesenta, junto con otros escritores como Malva Flores, María Baranda, Luis Armenta Malpica, Dana Gelinas, José Homero, Jeremías Marquines, José Eugenio Sánchez y Armando Alanís Pulido, por mencionar algunos. Su desempeño

literario es sumamente amplio: fungió como Coordinador del Centro de Estudios Literarios del ICBC, mientras impartía talleres de literatura en varias universidades en el norte del país; coeditor de Ediciones Los Domésticos de Mexicali, editor asociado de la revista *Biblioteca de México*; colaboró en revistas como *Aquilón*, *Biblioteca de México*, *El Financiero*, *El Suplemento*, *Etcétera*, *La Jornada Semanal*, *Siempre!*, *Tierra Adentro*, y *Unomásuno*. En tanto creador, ha sido becario del INBA en 1991, de Difocur en 1993, del FONCA en 1994 y 1999, del FOECA-Baja California en 1997 y del FOECA-Sinaloa en 2003, así como miembro del SNC. Ha sido merecedor de distintos premios, por ejemplo, el Premio Estatal de Literatura de Baja California en 1990, el Premio Abigael Bohórquez de Poesía en 1995 por *Invocación al mar*, el Premio Nacional de Poesía Clemencia Isaura en 1996 por *La mujer disuelta*, el Premio Nacional de Poesía Enriqueta Ochoa en 1996 por *Contradanza de pie y de barro* y el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 2007 por *El deseo postergado*. Pero considero que de poco sirve el acceso al reconocimiento dentro del campo cultural si la obra no es leída detenidamente. Eso es lo que aquí propongo: detenernos sobre un aspecto particular –la configuración de la voz– en un reconocimiento panorámico sobre la obra de Bojórquez, intentando rastrear de qué manera, o maneras, se articula la subjetividad en sus propuestas líricas, cómo se enuncia y desde donde, en qué configuraciones, en suma, detenernos para notar el resentimiento en la voz, sus maneras y quién habla en estos poemas.

## II. Sobre la noción de voz

Resulta conveniente esclarecer nuestro punto de partida de inquisición. Hoy en día la pregunta sobre el “yo” del poema resulta de suma importancia. Preguntar por quién se agazapa debajo del *yo* en un poema, de quién y cómo es la voz que se manifiesta en el texto, cómo este *yo* se configura, se desdobra, se matiza o desdibuja. Preguntar también si es que ese *yo* remite a la noción de autoría, si existe una matriz autoficcional o un pacto autobiográfico, si puede llegar a ser el lector cuando adopta temporalmente ese *yo* del poema. Estas son solo

algunas de las preguntas a las cuales nos podemos enfrentar al inquirir en torno al fenómeno de la enunciación y la voz en el poema.

Podemos en primera instancia aceptar que el texto poético insta hoy por una apropiación de perspectivas nuevas para abordarlo. De entre estas se puede considerar a la pragmática<sup>1</sup> como un vehículo propicio para poder encontrar las configuraciones relativas a la enunciación que tienen cabida en el texto poético. Consiguientemente resulta posible comprender la forma en la cual un poema se convierte en un medio de comunicación, en un discurso específico que revoca, por una parte, ciertas características usuales del discurso meramente comunicativo, a la vez que aporta, modifica y transgrede muchas otras más.

Así, el modelo que contemplamos partirá desde la perspectiva del poema como elemento suscrito a un eje pragmático, es decir, en tanto fenómeno comunicativo que va más allá de lo puramente textual. Recuperando la postura crítica de José María Pozuelo Yvancos:

La mayor parte de los recursos de la lengua lírica que ha ordenado la poética lingüística han sido establecidos desde el presupuesto teórico de ser el poema un objeto lingüístico de una clase especial, la medida de su “poeticidad” podría darle la descripción de los recursos retórico-elocutivos (figuras y tropos) de la ordenación estructural (paralelismo, *coupling*, isotopía, etc.), analizados en las páginas que anteceden. Pero muy pocos autores, hasta la mitad de la década de los setenta, se preguntaron por la especificidad pragmática del poema, o dicho de otro modo, por la poesía como forma especial de comunicación entre un emisor y un destinatario

---

<sup>1</sup> Dentro del amplio margen de acción de la pragmática, entendemos pragmática aquí como aquella que compromete a una aproximación situacional y contextual de un determinado fenómeno textual –en este caso en particular, el texto lírico– intentando develar los distintos procesos e instancias comunicativas que existen en él. En suma, retomamos la idea de análisis pragmático esbozado por Oswald Ducrot.

(213).

Resulta precisamente esa dinámica conflictiva entre el emisor y el destinatario señalada por Yvancos la cual, desde las apropiaciones de nuevos enfoques relativos a lo que consideramos una pragmática del texto poético, pueden esclarecer la cuestión relativa a quién habla en el poema o, en otras palabras, la comprensión del poema más allá de la noción de texto, es decir hacia la de discurso y la de la voz.

Benveniste, desde el terreno de la lingüística estructural, establece los parámetros esenciales para considerar al acto de enunciación como un elemento complejo y dinámico dentro de la macro-estructura de la comunicación humana. Benveniste aporta, por una parte, la definición de la enunciación como una manipulación particular de la lengua (114) y por otra la presencia de una subjetividad en el lenguaje (142). El primer punto se puede equiparar en el texto poético, en su faceta más general, como aquello que la escuela de la estilística entendía por “estilo”, es decir, aquellos elementos de los cuales se apropia un autor para distinguir su texto en el marco de ciertas normas denominadas “estilo literario”; el segundo se refiere a configuraciones específicas del discurso poético que permiten reconocer la presencia de una o varias entidades textuales que devienen complejos significantes, dotadas de características antropomórficas a partículas textuales (generalmente pronombres y deícticos de persona) y que por lo tanto individualiza sus características expresivas y simbólicas.

Para ahondar sobre las bases establecidas por Benveniste, podemos recurrir a la propuesta teórica de Oswald Ducrot en *El decir y lo dicho*. En este tratado, consideramos importante retomar aquello que denomina la “polifonía enunciativa” (214), donde tipifica distintas instancias enunciativas a través del reconocimiento de elementos componenciales sustentados en el diagrama básico comunicativo de Jakobson. La categorización de Ducrot resulta funcional para esquematizar la aproximación inicial al caso particular de la comunicación en la literatura pues en el diagrama que a continuación presentamos se encuentran las distintas instancias que Ducrot establece

como componentes del esquema comunicativo y pragmático de la enunciación<sup>2</sup>:

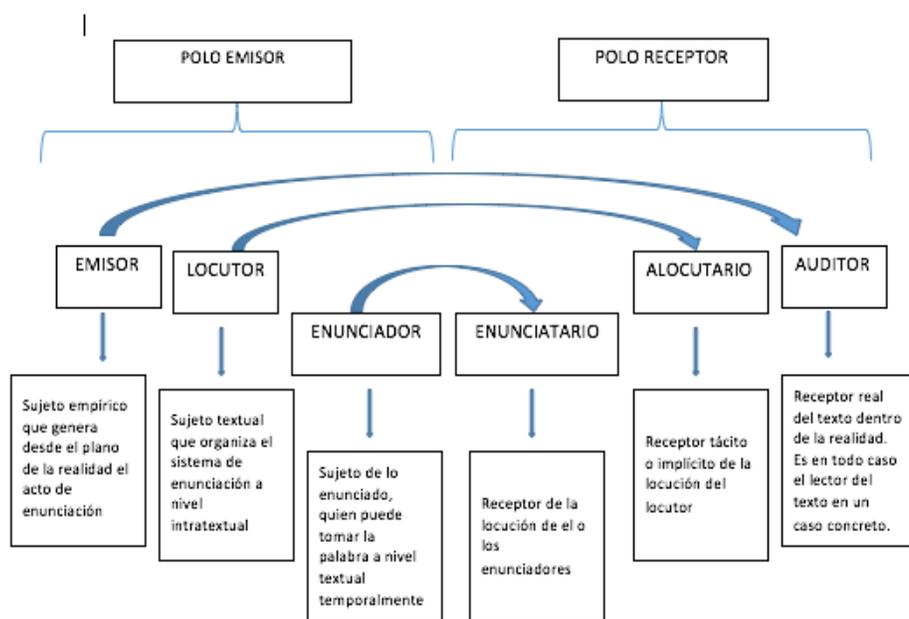


Figura 1: “Instancias enunciativas de Oswald Ducrot en su modelo de la enunciación” a partir de Ducrot en *El decir y lo dicho*.

<sup>2</sup> Si bien Ducrot no desarrolla plenamente la instancia del “emisor”, en este caso consideramos fundamental establecer su presencia dentro del diagrama puesto que nos permite reconocer las distancias entre el autor empírico del texto y la figura o subjetividad construida intratextualmente, es decir el “locutor”.

Aquello que la diagramación del modelo de polifonía de la enunciación de Ducrot nos permite es reconocer instancias específicas donde se configuran distintas entidades en determinados momentos y espacios del texto poético, y por ende formas de subjetividades en el plano de lo textual. Así, podemos simplificar sustancialmente el esquema básico de enunciación a partir del cual se establece la comunicación del texto poético en tanto discurso, pudiendo también reconocer que la teoría propuesta por Ducrot funciona como una herramienta de esclarecimiento de los elementos básicos que comprometen la dinámica simplificada de la enunciación en el texto poético. En otras palabras, al recuperar los postulados esenciales de la polifonía enunciativa, es posible reconocer quién habla en el poema en determinados momentos, a quién cede la palabra y cómo las distintas instancias se adscriben a un sistema jerárquico donde la expresión construye al sujeto. Reconociendo entonces la multiplicidad de casos posibles de enunciación, podemos develar particularidades textuales que permiten hablar de matices en torno a la configuración de una singularidad constituida por una o múltiples subjetividades en el texto poético, o como bien lo señala Jean-Michel Maulpoix:

(...) el sujeto lírico *moderno* se presenta como una criatura quimérica y compleja con características aleatorias, trabajado a través de pulsiones o aspiraciones contrarias que lo vuelven un sujeto al cual es difícil asignar una fecha de nacimiento –o de deceso, ya que lleva sobre sí frecuentemente una holgura de su antiguo estatuto de «poeta» inspirado por los dioses o las musas. (147)

Otro aspecto a inquirir cuando intentamos develar la subjetividad en los poemas de la obra de Mario Bojórquez es el componente rítmico, entendido como constitutivo de un fenómeno propio de la enunciación en la poesía. En este apartado, es la teoría de Henri Meschonnic, en *Critique du Rythme. Anthropologie historique du langage* (1982), la que nos permite indagar de distintas maneras cómo

el ritmo compromete tanto una dimensión semiótica como una historicidad subjetiva. El ritmo es entendido por Meschonnic como un sistema de sentido, un sistema de subjetividad de un discurso; lo anterior es pensado desde la noción contemporánea de ritmo dentro del campo de acción que este tiene en el verso libre, es decir, ahí –ya no articulado por una norma y medida prescriptiva– donde el ritmo se manifiesta como una sistemática de presentificación del sujeto. El crítico francés en torno al verso libre como reflejo de la circunstancia histórica del sujeto moderno, escribe:

El ritmo es más que efecto de sentido, es sistema de sentido, sistema de subjetividad de un discurso. (...) Esta historicidad cultural de las formas del discurso implica la historicidad subjetiva de los discursos, sobre la cual estas dos definiciones insisten – “ritmo personal”, “la canción que está en sí mismo”. El verso libre, así entendido, es el comienzo de una teorización del ritmo como sentido del sujeto, sistemática del sujeto. (...) El verso libre no puede ser ya juzgado según la ley del orden, la cual lo sitúa en el desorden. Es el límite, y la carencia, de la métrica, lo que el principio del verso libre pone al descubierto (202–207, 2016).

Entonces podemos reconocer que el ritmo se configura como una serie de marcas que el sujeto deja y que son inherentes a su propia subjetividad; una presencia de la enunciación a través del enunciado, del ritmo en el enunciado. Por otra parte, apelando a la constitución de los mecanismos rítmicos vinculados con una esfera histórica y extratextual, Meschonnic sostiene que, dentro de la misma tradición del verso libre, el poeta siempre se encuentra ligado a su propia historicidad, en otras palabras, que éste siempre responde –es “ventrilocuado”– por una tradición (113, 2007). Ambas perspectivas, intra y extratextual se encuentran profundamente imbricadas: las

marcas que el sujeto inscribe en el texto a partir de la manipulación de su ritmo particular corresponden con una tradición; a su vez, la tradición puede percibirse en aquello que Meschonnic denomina como “prosodia”, las cuales constituyen el fundamento de un ritmo del discurso.

Si pensamos con Henri Meschonnic que el componente del ritmo puede ser entendido como una marca elemental para comprender la constitución de una subjetividad a nivel de enunciación en la poesía, Michel Deguy nos permite profundizar sobre la misma línea. Hacia 1996, en el texto editado y presentado por Rabaté y Vadé titulado *Le sujet lyrique en question*, Michel Deguy escribe el ensayo titulado “Je-tu-il”, el cual establece:

La langue, la voix, le sujet. Le poème est la divination de la voix, disait Paul Valéry. Il devine la voix et ainsi laisse opérer sa capacité de deviner. Il s'oriente vers et selon les capacités de la voix, lui donnant voix, et ainsi laisse la voix montrer des choses. (287-288)

En el mismo ensayo, Deguy esboza la idea de que el sujeto hablante o “yo” del poema es equivalente a la voz (289). En primera instancia, explica que al recurrir al término “voz” desea aproximarse a la oralidad, origen de la lírica antigua, sin embargo, también refiere que este no es el único propósito de recurrir al término mencionado. Deguy intenta sustentar que en la voz se articula aquello que da en llamar “la figuración del yo”, es decir que, bajo este concepto no se debe restringir únicamente a la primera persona del singular, sino más bien que tanto el “yo” como el “tú” y el “él”, las tres formas pronominales del singular, pueden tener cabida dentro del concepto de “voz”.

Desarrollando la idea anterior, para Deguy el “yo” es aquel que tiene la capacidad de fragmentarse y de reflejar un constructo múltiple de realidad. En este sentido se aproxima, por una parte, a la idea de la polifonía de la enunciación de Ducrot; por otra parte, remite también a las teorías lacanianas sobre la fractura del *cogito ergo sum*,

las cuales, someramente, explican que el sujeto, al enunciarse a sí mismo, se modifica.<sup>3</sup> Es decir, que la fórmula descartiana muestra que no necesariamente está hablando la misma persona de la que el enunciado habla; que el sujeto enunciador y el enunciado por sí mismo no son homologables, que un yo puede configurarse como un “tú”, como un “él”.

En torno al “tú”, Deguy defiende que el poema lírico puede tender a direccionarse hacia la segunda persona. Pero en todo caso esta segunda persona –el tú– se manifiesta como una parte o manifestación del “yo”<sup>4</sup> siendo un “yo-otro”, que puede vincularse, de acuerdo con Deguy, con la deidad, los muertos, o a la poesía misma. Lo anterior es empático con las nociones de un yo-múltiple que siguen también Derrida o Lacan; la noción de un yo único queda descartada con la modernidad misma, proceso que se tornará cada vez más a través de la posmodernidad. Finalmente, en torno a la tercera persona del singular, el “él”, Deguy sostiene que éste puede caracterizarse como una suerte de “lector profano”. Ese “él” es quien, recuperando tentativamente –a través de la lectura– el lugar y función del “yo” puede conseguir hacer del enunciador un ser tanto inmortal como atemporal.

Si bien la idea de Deguy propone un camino de aproximación interesante al vincular y diversificar al “yo” con las otras instancias pronominales, consideramos que también Yves Vadé, concretamente en el ensayo publicado en 1996 titulado “L’émergence du sujet a l’époque romantique”, dinamiza y esquematiza atinadamente las distintas relaciones esbozadas por Deguy. A continuación, el cuadro de Vadé:

---

<sup>3</sup> Para profundizar sobre la propuesta lacaniana se puede consultar la versión crítica de *La lógica del fantasma. Seminario 14, 1966-1967*.

<sup>4</sup> Deguy lo explica de la siguiente manera: “Le poème lyrique parle a la deuxième personne. (...) Toi, c'est moi, je me tutoie en me parlant.” (293) Lo cual podría ser traducido como una “tuificación” del yo, un yo que se vuelve tú al establecer su enunciación.

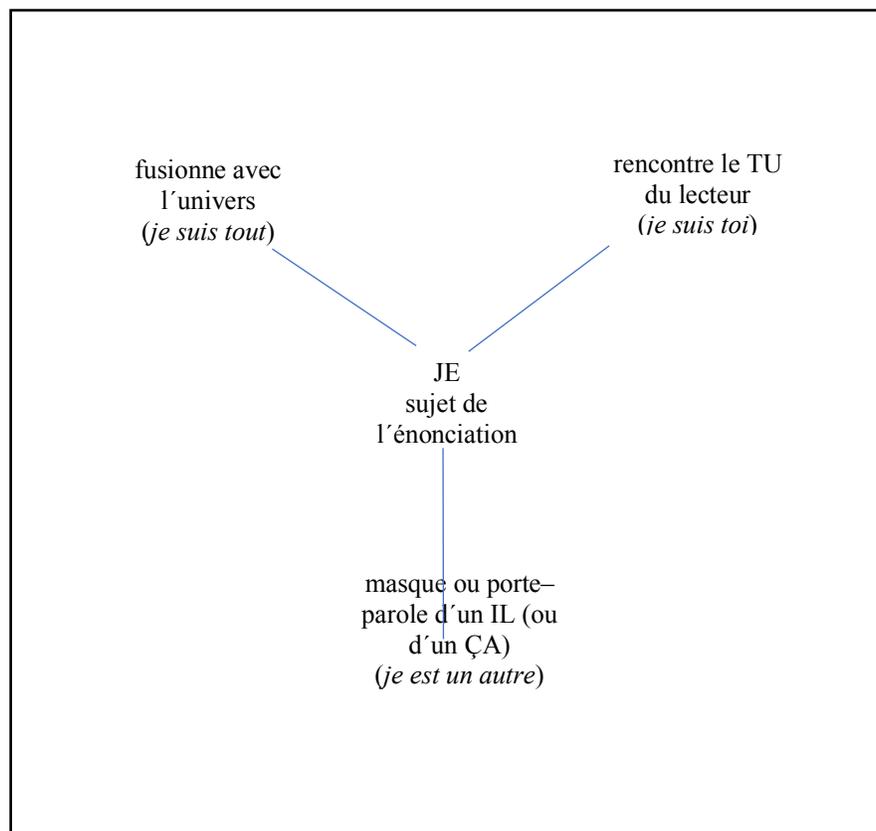


Figura 2. “Esquematzaciones de las relaciones del sujeto de enunciaci3n” en Vadé, Yves. “L’émergence du sujet lyrique à l’époque romantique” en *Figures du sujet lyrique* (M. Rabaté, comp.) Paris,

Presses Universitaires de France, 1996.

Lo que podemos desprender de esta esquematización es la idea de que la constitución de una subjetividad en el texto lírico responde no sólo al cómo se presenta (generalmente a la constitución de un “yo” textual) sino también hacia quién se dirige; su caracterización en pos de su dinámica comunicativa, construida a través de la relación entre el locutor y el alocutario. Vadé sostiene que ese “JE”, el sujeto de la enunciación (o locutor en términos de Ducrot) puede establecer una relación totalizante en donde equivale al todo, al universo; a una forma de máscara, en donde intercambia, sobre la misma instancia de enunciación, la subjetividad de un “yo” y un “tú”; y finalmente un reencuentro con el “tú” del lector, virando así hacia la idea del texto poético como discurso comunicativo. De esta manera, el esquema de Vadé divide en tres tipos de relaciones del “yo”, las cuales podemos sintetizar de la siguiente manera:

–*Yo soy todo*: involucra la manifestación del yo como una entidad abstracta que tiende tanto al anonimato como a la universalidad, es un yo que puede ser cualquiera. El alocutario es “sí mismo” en este caso.

–*Yo soy tú*: cuando el yo establece una relación con el alocutario, dando el privilegio a éste (el cual puede ser el lector).

–*Yo es otro*: donde el yo se enmascara a través de un alguien o algo al generar la enunciación

Otro concepto interesante en la teoría propuesta por Vadé es la del “apóstrofe”, el cual en la lírica romántica puede ser considerado como una “hipertrofia del yo” (29) puesto que implica el recurrir a enunciadores variables, así como también la multiplicación de alocutarios, consiguiendo así una combinación compleja entre elementos abstractos y concretos. En otras palabras, la idea de apóstrofe en la teoría de Vadé funciona como el mecanismo detonante

de la polifonía enunciativa de Ducrot; el vehículo a través del cual se constituyen múltiples y dinámicas instancias de enunciación a través de las cuales la voz discurre.

Pero Vadé va más allá, tipificando cuáles son las estrategias enunciativas que se presentan de manera recurrente en la lírica francesa romántica, concretamente aquellas estrategias de direccionamiento enunciativo o apóstrofes que construyen una figura del locutor mediante al alocutario al cual se dirige. Entre éstas destaca la figura de “la Musa” (en grado de alocutario, pero también como configuración invertida siendo ésta misma el locutor en determinados casos), la “dualidad enunciativa” (la puesta en escena de un desdoblamiento del sujeto enunciativo), la “disociación” (distanciamiento entre el sujeto de la escritura y el sujeto de la pasión, entre locutor y sujeto enunciado de sí mismo, volviendo a éste último enunciativo) y “el delirio” (caso de enunciación desprendido a través de otro que no es relativo al delirio, un cuerdo que recupera las palabras de un loco). Dicha tipificación consideramos puede ser interesante al aproximarnos a la obra bojorquiana puesto que nos permite reconocer cómo se han configurado también las distintas subjetividades no sólo mediante quién habla, sino hacia quién o qué habla en el texto poético; es decir, un mapa que reconozca la dirección de la voz en los poemas.

Para concluir, podemos retomar la perspectiva de Jean-Michel Maulpoix, quien en “La quatrième personne du singulier”, en *Figurations du sujet lyrique*, principia por cuestionar la misma existencia del sujeto lírico:

Pareil à quelque salle des “pas perdus” on gare de triage, si le sujet lyrique n’existe pas, c’est qu’il occupe l’invisible et mobile entre-deux du “je” et du “moi” : il s’installe dans l’intervalle entre l’individu et le contenu de sa vie affective, entre ce que la créature veut et ce dont elle est gaité. “Je” est le pronom qui commence, “moi” l’objet qui a commencé.  
(150)

Así, propone una distancia –al igual que Lacan– entre el “moi” y el “je”; circunscribiendo al primero la calidad de sujeto enunciado, mientras que al segundo algo próximo a la idea antes esbozada de sujeto de la enunciación.<sup>5</sup> Maulpoix extiende esta idea sobre otras dos instancias pronominales: el yo y el él. Paralelamente hipotetiza sobre la idea de la “desaparición elocutoria del poeta”, es decir, sobre la configuración de una subjetividad intratextual que se carga de una alteridad en el “yo” presentificado. Así explica:

Le “Je” lyrique n’est en vérité rien d’autre que l’arbitre de ce jeu instable entre tu et il, entre elle et moi, entre la présence immédiate de celui ou de celle à qui l’on s’adresse, et l’éloignement de cette figure imaginaire que l’on ne peut que rêver de ressaisir dans la langue. Le « je » lyrique est un lieu articulatoire qui subsiste ou qui se reconstitue par-delà la « disparition élocutoire du poète ». L’effort de la poésie consiste pas vouloir prendre langue, avec le monde, avec autrui, avec soi-même, voire plus précisément avec la quantité d’altérité que l’on porte en soi. (155)

Esto consideramos resulta interesante al aproximarnos las distintas maneras en que el “yo” se articula de manera intratextual en los poemas de Mario Bojórquez. Podríamos considerar así que las representaciones sinecdóquicas, es decir, las formas en que el sujeto de enunciación se replantea a través de sujetos enunciados, concretizan formas de subjetivación interesantes en el modelo comunicativo y discursivo de los poemas. En suma, de cómo el “yo”, el locutor, se tiende a articular en maneras más dinámicas, en formas menos estables.

---

<sup>5</sup> Lacan, en francés, lo ejemplifica mediante el constructo “je suis moi”, en donde el “je” adquiere la calidad de sujeto de enunciación, mientras que el “moi” se aproxima a la idea de sujeto enunciado. Esta idea, mucho más compleja en el seminario dictado por Lacan, aquí nos sirve, junto con la propuesta de Maulpoix, para establecer diferencias en la constitución de la subjetividad dependiendo de la proximidad o lejanía del sujeto–objeto enunciado con respecto del sujeto enunciador.

## HPR / 76

Así, Maulpoix afirma que el sujeto –o más propiamente la calidad subjetiva del sujeto– se encuentra fuera de ese “yo”:

Sous couvert d’une déclaration d’identité, c’est toujours l’altérité et l’altération qui se disent. L’allégorisation de soi tient du faire-part funèbre. Le sujet lyrique est ainsi celui qui possède la dépossession même. Son être est au-dehors de soi.  
(159)

Maulpoix concluye el ensayo señalando que la idea de un sujeto lírico se reduce a una “simple inflexión de la voz”:

En définitive, il se réduit à une simple inflexion de voix. Ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre, il occupe la place laissée vide, la place que chacun aspire à occuper, c’est-à-dire la place même de la voix, telle qu’elle constitue un lien invisible avec l’autre, une issue de soi, telle qu’elle signe et signale le plus propre, mais demeure cependant insaisissable, évanescence dès lors qu’elle n’est pas inscrite. Le sujet lyrique, c’est la voix de l’autre qui me parle, c’est la voix des autres qui parlent en moi, et c’est la voix même que j’adresse aux autres... Pour raconter son impossible biographie, il fallait donc réveiller des voix tues, les réarticuler et les entrelire. Il fallait emboîter les pas à ces créatures tachées d’encre noire et cousues de fil blanc que sont, après tout, les poètes.  
(160)

Es decir, que la consolidación de la idea de un sujeto lírico se sostendría, tal y como también afirman Deguy o Vadé, en la presencia de una “voz”, en cierta manera, en el reconocimiento de ritmos, tonos, modos particulares que a su vez particularizan a un “yo”. Coincidimos con la idea de Maulpoix, pero pensamos pertinente profundizarla: ¿cómo entonces reconocer la voz? ¿cómo explicar su dinámica

comunicativa en el poema lírico? Para ello recapitulamos la señalización del teórico sobre el sujeto lírico, particularmente donde dice que éste se articula como “la voz del otro que me habla, es la voz de los otros que hablan en mí”. Esta apreciación consideramos podemos explicarla en términos más precisos con la idea de presentez propuesta por el teórico español José María Pozuelo Yvancos, quien la define de la siguiente manera:

Quando leemos un poema, sea de la época que sea o por remota que parezca su situación, sea de Píndaro o sea de Guillén, no asistimos a un acto clausurado. Por remota que sea la situación, el lector vivencia en el poema una experiencia que convierte siempre en experiencia presenta, y que por ello, como veremos luego le imbrica a él. El “ahora” de la poesía no remite al momento en que el poema fue escrito, sino al presente de su lectura. Igual valdría decir para los espacios recuperados, que son para la experiencia del lector imágenes e su propio mundo. Y lo que ocurre con el espacio y el tiempo del poema, que universalizan su condición por referencia a la imagen de una experiencia no clausurada, valdría para el llamado “Yo lírico” y su posibilidad de intercambio con el “tú”. Ningún acto enunciativo diferente al de la poesía lírica permite el intercambio de roles por el cual el Yo incluye en sí mismo, al *otro*, no sólo en la esfera de desdoblamiento del propio yo, como se ha leído la famosa sentencia de Rimbaud “*Je est un autre*”, sino en la posibilidad de incluir al tú como imagen proyectada del yo, experiencia que acontece a cualquier lector de poemas que no siente el yo del poeta, ni lo dicho en el poema sobre ese yo, como ajeno a sí mismo. (42)

Lo que aquí resume Pozuelo es aquello a lo que se aproximan otros teóricos de distintas formas y desde distintos derroteros metalingüísticos. Para Kate Hamburger es el “empate del campo vivencial” (184), para Antonio Rodríguez es “el pacto lírico que refleja la no linealidad del discurso poético” (57), para Adam Ægidius es este “yo lírico que es objeto y sujeto a la vez” (306), para Henri Meschonnic o Giorgio Agamben, desde formas distintas, es el compartir un ritmo, para Mutlu Konuk es la metalepsis en acción, para Hugo Friedrich es la “tensión disonante” (42). Es, en suma, una particularidad comunicativa de la estructura del texto lírico, promovida, principalmente, por la configuración de la enunciación en el mismo. Si la comunicación habitual (no-lírica, podríamos decir) se maneja de manera directa y direccionada a que un “yo” se presente como tal y hable a un “tú”, en el poema el “yo intratextual” y el “tú extratextual”, el locutor y el auditor en términos de Ducrot, forman parte de una misma subjetividad. Ahora bien, procederé a intentar reconocer cómo se articulan estos procedimientos particulares de la comunicación lírica –cuál y cómo se arma la voz– en un recorrido poético por algunos poemas de seis libros que forma parte de la obra del autor mexicano, intentando mostrar a manera de conclusión en qué sentido estos apuntan, desde la presentez, a un resentimiento: la forma en que la voz se resiente *en y a través* de los poemas.

### III. El resentimiento de la voz en la obra de Mario Bojórquez

En el primer libro publicado por Mario Bojórquez, *Pájaros sueltos* (Secretaría de Educación Pública, 1991), encontramos el siguiente poema:

#### DUELO DE AMOR EN SONETO INVERTIDO

De alegre me duele tu sonrisa  
y de sencilla tu voz y de sencilla  
la mar en que te bañas y la brisa.

## HPR / 79

Me duele hasta tu cuerpo y tu ceniza,  
los pliegues sudorosos, tu rodilla,  
la piel que por mis dedos se desliza.  
En tu cielo la luna se precisa  
con el rigor del verso, blanca brilla.  
Alimento con fuego la semilla  
del duelo por tu amor, que es mi divisa.  
De alegre me duele tu sonrisa  
y de sencilla tu voz, y de sencilla  
esta larga y amorosa pesadilla;  
que es beberse el dolor, y tan de prisa.

Podemos notar inicialmente un claro direccionamiento de un locutor construido subjetivamente como un “yo” quien dirige un acto de enunciación a un alocutario, un “tú”. Aquí se propone una forma de la voz que revisita la forma del apóstrofe de la Musa, en términos de Deguy, con lo cual se puede reconocer una ligazón discursiva a la tradición del discurso amatorio. Sin embargo una peculiaridad que desafía la forma tradicional de dicho discurso yace en la desaparición elocutoria del poeta para construir la figura del alocutario. Así la existencia del locutor se cifra, en el nivel del enunciado, en la existencia del otro: los dedos existiendo para rozar la piel, el dolor existiendo para doler por ella. Ritmo que apela a una tradición, pero está invertido. La historicidad se reconoce y se desafía desde mismo acto de enunciación.

Por otra parte, podemos atender a la configuración del ritmo de la voz, el cual deviene un elemento plástico elemental: la sonoridad va a contrapelo, se sustenta también en la forma tradicional del soneto, pero desafiándolo. Podemos empezar a resolver de manera crítica que esta voz está atendiendo a un plano tradicional, pero a su vez resignificándolo, haciendo un *cover*, replanteando lo canónico mediante el desafío. Así llegamos a constatar que subyace a esta voz un ejercicio que pretende la presentez mediante la sonoridad: el soneto, al ser leído,

desafia la organización al comenzar por los tercetos, pero a la vez, mediante las construcciones rítmicas y deícticas del poema, el yo amante que le habla a la Musa, a la amada, posicionan la presentez del poema en una cualidad ambivalente: se pertenece en el enunciado a la tradición, se aleja de la misma en la enunciación tan “invertida” como el soneto mismo.

Sin embargo, la voz en este poemario no se presenta de manera homogénea. Para muestra podemos recuperar el siguiente poema que pertenece al mismo corpus del libro antes mencionado:

#### SIMILICADENCIA

Pero cómo decirme, decirte, decirles,  
que tengo, tienes, tienen, los ojos entornados,  
si al final de los ojos, guardo, guardas, guardan,  
la almendra de los días y los rotos veranos.  
Pero cómo callarme, callarte, callarles,  
estos silencios suyos, tuyos, míos,  
si en mis, tus, sus, ojos, hay palomas abiertas  
sobre campos de sangre, que yo, tú, ellos,  
miran,  
miras,  
miro,

Por principio, podemos notar que el paratexto del título ya perfila una situación de comunicación particular: la similitud es reconocida como una figura retórica donde se emplean palabras con sonidos sumamente semejantes al final de dos o más versos del poema. En este sentido, se plantea la constitución del locutor del poema primeramente desde una función retórica por la constitución de su enunciado. La complejidad polifónica de la voz arranca con el primer verso: al constituir un apostrofe continuo con las formas verbales modifica su propia circunstancia de locutor, por una parte ocupa el

reflexivo, haciendo que el estado comunicativo del poema sea el de un locutor-yo que reflexiona y se enuncia hacia su propia persona y desde su única circunstancia, en segunda instancia se dirige hacia un tú, construyendo a un alocutario estable y canónico, finalmente se dirige hacia un ellos, redireccionando nuevamente su discurso y perfilando una forma discursiva también estable pero distinta de las dos anteriores.

La réplica constante de este procedimiento en gran parte de los versos del poema construye también un ritmo, pero a diferencia de aquel del poema “Duelo de amor en soneto invertido”, en este caso es un juego de expectativa y alternancia entre versos. Así en los versos 1, 2, 3, 5, 7 y 8 se opta por una configuración de “yo-tú-ellos” en el direccionamiento del locutor; mientras que el sexto verso y la forma final –que además implica una disposición gráfica aparte– se construyen como un “ellos-tú-yo”, donde si bien las instancia son se modifican, sí lo hace la gradación. La similitud funciona entonces como una repetición no sólo sonora, sino rítmica a nivel de la enunciación: es el sonido que lleva adentro la presentez pero que dice cosas distintas, la voz que hace ventrílocuo de aquel que lee pero que lo hace decir cosas cuyo contenido desconoce. Así de nuevo, otra vez rítmicamente, se apela a una tradición, pero se invita a la transformación mediante el desafío.

En los poemas de *Pájaros sueltos*, podemos notar que la voz tiende a la multiplicación de sus posibilidades por todos aquellos con quienes habla: se multiplica y fragmenta al igual que el sujeto. Una presentez múltiple, un re-sentir la tradición pero modificándola, haciendo que se sienta simultáneamente en tiempos presente y pasado, en decir a alguien más y en decirse a sí mismo.

Por otra parte, podemos encontrar otra construcción de la voz distinta en el poemario *Contradanza de pie y de barro*, publicado en el Fondo Editorial Tierra Adentro en 1996. Notemos el siguiente fragmento del libro:

Barro será el instante  
barro serán sus ramas

barro será su cuerpo  
    barro será el reposo  
barro será el viento  
    barro será su cama  
barro que aliente soplos  
    barro que estrella mantas  
barro que inunde el polvo  
    barro que suba y baje  
barro que desconcierte  
    barro que sople arañas  
barro que se lamente  
    barro que hiende el aire  
barro continuo sufre  
    barro suaviza escama.  
Súbito barro toca  
    barro de cierta lumbre  
barro de intensa savia  
    barro sin tregua asombra  
barro zumba fracasa  
    barro sumerge lucha  
    barro oculta estremece  
    barro insiste derrama.

Aquí, a primera vista, pareciera el poema ser pura voz sin sujeto, sin embargo, consideramos ése se constituye a través de un ejercicio dual en el enunciado. En primera instancia a través de la temporalidad y su definición deíctica en los primeros versos: todo ocurre en un futuro; en segunda instancia a través del ritmo, donde se empata enunciación y enunciado: el ritmo se derrama (incluso a nivel gráfico en el poema) al unísono que el enunciado habla sobre el derrame y el escurrimiento; en suma la presentificación y resentimiento de la voz en la enunciación ocurre a través del enunciado.

Por otra parte, podemos reconocer la idea de Vadé sobre la configuración de un “je suis tout”, puesto que el locutor se subjetiviza a manera de una fusión con el universo; una totalidad en la construcción misma del locutor que sólo encuentra detenimiento en dos elementos de su enunciado: el barro y el enunciatario “ella”. Por consiguiente, la presentez recae preponderantemente ahí, una vez más, en el ritmo, pero en este caso apuntalando una historicidad más melódica y contemporánea: las repeticiones heptasilábicas hacen que se haga una ralentización rítmica, congruente con el detenimiento de aquel que todo lo observa y se detiene en la contradanza del pie y del barro, entre el cuerpo de ella y la sustancia primigenia; así como también nos hace detenernos en la lectura y resentir el detenimiento.

En 1999 se publica *Diván de Mouraria* (CECUT-CONACULTA, 1999), retomamos el poema final de la serie “Casida del Odio”:

IX (coda)

En alguna parte de nuestro cuerpo  
 hay una alarma súbita  
 un termostato alerta enviando sus pulsiones  
 algo que dice:  
 ahora  
 y sentimos la sangre contaminada y honda a punto de  
 saltarse por los ojos,  
 las mandíbulas truenan y mascan bocanadas de aire  
 envenenado y la espina  
 dorsal, choque eléctrico, piano destrozado y molido por un  
 hacha y los vellos,  
 las barbas y el escroto, se erizan puercoespín y las manos se  
 hinchan de amoratadas  
 venas, el cuerpo se sacude convulsiones violentas y todo  
 dura sólo, apenas, un segundo

y una última ola de sangre oxigenada nos regresa a la calma.  
(De Diván de Mouraria, 1999)

Por principio, de nuevo apelando como en el caso del primer poema al que nos aproximamos, el paratexto juega un papel comprometedor en la formulación de una situación de comunicación. La casida, composición poética culta de la poesía árabe y persa, de forma breve y tradicionalmente monorrima, de tema generalmente amoroso, filosófico o moral, preestablece códigos de recepción. Pero otra vez es entablar una voz propensa al desafío: no hay rima, la casida crece en esta nueva voz más allá de sus encasillamientos genéricos y se vuelve voz convulsa: una casida que desafía por el odio que exacerba su enunciación.

También podemos ver que existe una configuración que parte de la apropiación e interiorización de otras voces, del colectivo. Si con ejemplos anteriores habíamos percibido una fórmula de la voz subsumida a la idea de Vadé “je suis tout”, aquí podemos ver un contrapunto: “todos soy yo”. Con ello se consigue materializar una suerte de interiorización del ego: el locutor es una suma de voces, las cuales ostentan una aceleración rítmica, un *tempo in crescendo* que afecta no sólo al enunciado, sino que se proyecta hacia el nivel de la enunciación. Así al comienzo del poema, en los primeros cuatro versos, tenemos la presencia de ritmos canónicos (heptasílabos, endecasílabos, alejandrinos), pero a partir de el “ahora” enunciado en el quinto verso la aceleración se vuelve tanto de el enunciado como de la enunciación: se van sumando plástica, sintáctica y semánticamente elementos que convergen hacia una presentificación del odio mismo; se odia entonces en el enunciado y en el acto de la enunciación. En el poema queda patente cómo se resiente la voz que odia y que culmina por optar por un constructo de múltiple realidad, tal y como señala Deguy. Así, tenemos no tanto una desaparición elocutoria del locutor, como postula Maulpoix, sino lo inverso: una proliferación, una sumatoria de voces sobre la voz del locutor e indefinición de la misma por ser tantos,

porque somos tantos los que volvemos, en la presentez, a la calma con esa “ola de sangre oxigenada”

En el libro *El deseo postergado* (Lumen, 2007) Bojórquez recurre, de una manera sumamente particular, a múltiples estrategias de enunciación que consiguen fragmentar la subjetividad del locutor y su voz, recuperando nuevamente un apóstrofe de disociación, en términos de Vadé. Por cuestiones de espacio, me remitiré a aquella que considero más interesante, la configuración de la voz donde se insta hacia la generación de una experiencia de texto lírico, pero sustentándose en la construcción no del canónico “yo”, figura tradicionalmente esencial del aparato expresivo del género lírico, sino a través del tú. Esta configuración específica intenta modelizar una matriz deíctica del sujeto lírico<sup>6</sup> a través de la circunstancia del Otro, aquel a quien dirige el discurso, es decir el tú-alocutario, con lo cual la experiencia del poema, en tanto acto comunicativo, sostiene una materialización distinta del ejercicio de presentez. De manera concreta podemos retomar el siguiente poema:

Así como el día pasado ya no vuelve  
 No volverán en ti a urdir campanas  
 De fiesta en campos florecidos  
 Ni en tus manos dorará el trigo de las eras  
 Ni blanqueará su nieve en tu molino  
 Como si el universo se te hubiera cerrado  
 En una niebla espesa que te impide  
 Saber cuál es la grieta de la roca  
 Que habrá de ser la fuente donde bebas

---

<sup>6</sup> Recuperamos aquí la noción de sujeto lírico a partir de la teoría propuesta por Mutlu Konuk Blasing, quien caracteriza al “lyric I” de la siguiente manera: “The figure of the lyric “I” governs this intentionalizing operation: it tropes— “meta-phors,” moves, and motivates—acoustic phenomena as signifying phenomena, and vice versa. The gap “between” the systemic operations of sound and sense—or of sound as oral-aural sensation and sound as sense—is the site of the “subject,” a speaking agent, an audible voice.” (11)

Como si el universo en contra tuya  
Inyectara en el aire aquel veneno  
Que dobla tus rodillas  
(LAUDO, 78)

Aquí inicialmente podemos reconocer la configuración de un alocutario en la construcción enunciativa del “tú”, aquel a quien no volverán a urdir campanas. Así mismo extraña la desaparición elocutoria del locutor: el yo no aparece mencionado en ninguno de los doce versos que componen el texto. ¿Dónde se sostiene esa voz que resulta prácticamente indispensable para la constitución del poema lírico? Precisamente en el alocutario, en algo que podríamos denominar un “lirismo del tú”. La circunstancia ontológica y vivencial de aquel que es sujeto enunciado –el alocutario “tú”– se desenvuelve como una estrategia para dar voz a aquello que le ocurre al locutor tácito de la experiencia poética. Así cuestiones como el ritmo, el grado de percepción de las circunstancias enunciadas y el alto grado vivencial-metafórico de la experiencia sostienen una suerte de dualidad enunciativa, siguiendo a Vadé, un “yo desdoblado” pero de manera discreta, el cual sostenemos recurre a esta modalidad de la voz para tolerarlo: hay deseos postergados que sólo son reconocibles en el Otro, puesto que sólo de esa manera resulta soportable llevarlos auestas.

Con lo anterior, en este caso en particular, podríamos decir que el yo lírico constituye la desaparición elocutoria de la instancia del locutor, sin embargo no deja hueco alguno, más bien éste se vuelve plena voz doliente que es simultáneamente “yo”, “tú” y también el auditor, es decir el lector del poema; la presentez y el dolor que se tiene que soportar construyendo un “yo enunciado” a quien se dirige el discurso transvasan el texto mismo y llegan al lector, quien soporta también siendo otra vez el Otro.

Un registro final de la voz al que podemos aproximarnos es aquel configurado en el poemario *Y2K*, publicado por Territorio Poético en el año 2009. Para muestra el siguiente poema:

## HPR / 87

Ahora que es Halloween la teenager witch  
se ha puesto aretes en los pezones y toma XX lager  
El Dj You and me baby / Ain't nothing but  
mammals /So let's do it like they do / On the  
discovery channel  
Las muchachas bailan junto a las mesas,  
los chicos fuman puros y hablan de futbol  
Yo estoy en la barra recargado sobre el platito  
de los cacahuates  
Entre el estruendo de música y botellas  
me llega un para nada también un no inventes  
Ella está rubia y tobillos percherones,  
su cuñado a cuadro y su hermana y su primo,  
a todo esto, ella también es sobrina de la tía  
En overshoulder me saluda un ingeniero  
camisita a rayas que se parece al padre Amway  
Doy un paneo y caigo en extremeshot sobre la pulserita  
del tobillo  
Cuando en el memorial hospital de chulavista freeway 8  
Yo en el cine Isabel todo manos tremantes sobre la Maricruz  
Apenas nos llevamos quince años  
y yo prefiero Pacífico de media

Aquí el locutor se construye inicialmente por un plan deíctico definido a través de lo enunciado, haciendo un planteamiento de su propia circunstancia temporal y espacial: es Halloween y es el bar, donde “la teenager witch / se ha puesto aretes en los pezones y toma XX lager”. Así mismo la intromisión de otra voz en otra lengua, una voz vinculada con la cultura pop, un transtexto también, la canción de Bloodhound Gang titulada “The bad touch”, perfila una polifonía sólo reductible por el contexto. Es la simultaneidad sumamente próxima a la

idea de oralidad de Michel Deguy, pero en este caso instalando un mapa de lo contemporáneo señeramente definido.

La presencia textual del locutor, tras el aproximamiento a su situación deíctica, llega con el verso “Yo estoy en la barra recargado sobre el platito / de los cacahuates”, su calidad de sujeto enunciado se materializa aún más con elementos como aquellos enunciados en los versos “Doy un paneo y caigo en extremeshot sobre la pulserita / del tobillo”; su circunstancia, siguiendo a Vadé sería un intersticio entre la opción de “ser todo” y “ser yo”, así la voz se presenta como un elemento que oscila entre la subjetivación y la objetivación, aunado a una polifonía que se hace patente no sólo a nivel del enunciado, sino también, rítmicamente, a nivel de la enunciación. Los cambios drásticos en el ritmo musical, lingüístico, frástico y semántico permiten constituir una voz que también atiende a una disgregación de su propia subjetividad.

Podemos también notar que aquello que se configura en el poema es próximo a lo que Vadé denomina como “apóstrofe de la disociación”, es decir un locutor que alterna su posición instancial, siendo a tiempos sujeto de enunciación y sujeto enunciado. Lo anterior resulta interesante desde la perspectiva de la presentez pues, tal y como afirma la cita con la que comenzábamos este ensayo “esas otras vidas paralelas terminan por configurar un rostro más apropiado al sueño del modesto ciudadano” entonces aquí podemos acercarnos a la experiencia de la voz del moderno ciudadano; una voz disociativa que existe en tanto enunciado y enunciación, en varios y heterogéneos ritmos, en el caos polifónico de la posmodernidad.

#### IV. Conclusiones

Concluyendo, podemos hacer notar que la obra de Mario Bojórquez, desde una perspectiva de la voz, podría asentarse en cierta medida en la disidencia; ésta la encontramos principalmente a nivel de la enunciación, en aquello que Meschonnic tipifica como una “historicidad”, puesto que los varios ritmos en los poemas aquí retomados marcan, de manera general, un eco hacia la tradición, pero a

la vez develan un desvío con respecto a la misma, un tono propio y disidente en la voz.

Por otra parte podemos notar múltiples constituciones de la subjetividad en la voz: pasando por las varias apóstrofes que reconoce Vadé, instando por construcciones del sujeto lírico que apelan a su singularización, tuificación, totalización, interiorización o cuasi-desdibujamiento, el sujeto cambia y construye –si entendemos la obra misma de Bojórquez como un texto– una polifonía enunciativa de amplio aliento; una voz múltiple que desestabiliza de varias formas programáticas su discurso, un yo que habla variada y prolíficamente.

Así, lo que conseguimos entrever de manera panorámica en esta aproximación es una voz heterogénea, simultánea, que hace del resentimiento y el re-sentir –pues sentimos distinto, aprendemos a sentir con otra voz, en otro ritmo, siendo otros– un acto de presentez al acercarnos a la poesía de Mario Bojórquez, o como el bien señala:

Este es el tiempo del resentimiento, de un re-sentimiento, de un volver a sentir, de un sentir de nuevo. Nuestro compromiso no será, pues, con una posible forma de expresión, sino con un pensamiento que limite y excluya todo aquello que no es propio de lo que somos, ese pensamiento original encontrará sin duda su mejor manera de expresarse. (228)

Queda por lo pronto un primer atender a esa “mejor manera de expresarse”, un proemio a saber en qué maneras la voz se dobla, se vuelve de otro, se confunde en el caos verbal, se distiende, se hace tradición y se traiciona y sobre todo, cómo se resiente y se re-siente.

#### **Bibliografía ocupada**

- Ægidius, Adam. *L'enonciation dans la poesie moderne. Approche linguistique des genres poetiques*, Brussel, P.I.E./Peter Lang, 2012.
- Agamben, Giorgio. *The End of the Poem*, Stanford: Stanford University, 1999.

- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1971.
- Bojórquez, Mario. *Pájaros sueltos*. México: Secretaría de Educación Pública, 1991
- \_\_\_\_\_. *Contradanza de pie y de barro*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro 1996
- \_\_\_\_\_. *Diván de Mouraria*, México: CECUT-CONACULTA, 1999.
- \_\_\_\_\_. *El deseo postergado*, México: Lumen, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Y2K*, México: Territorio Poético, 2009.
- \_\_\_\_\_. “La poesía del resentimiento” en *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. Calderón Alí y Osorio, Gustavo (ed.) México: Valparaíso, 2015.
- Deguy, Michel. “Je-tu-il”, en *Le Sujet lyrique en question*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.
- Ducrot, Oswald. *El Decir Y Lo Dicho*. Barcelona, Paidós, 1986.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1959.
- Hamburger, Käte. *La lógica de la literatura*. Madrid, Visor, 1995.
- Maulpoix, Jean-Michel. *Du lyrisme*. Paris, J. Corti, 2009.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme*. Lagrasse: Verdier, 1982.
- Mutlu Konuk, Blasing, *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of Words*. Princeton, Princeton University, 2007.
- Pozuelo Yvancos, José Ma., “¿Enunciación lírica?”, en *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Amsterdam, Rodopi, 1998.
- Rodríguez, Antonio, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, 2003.
- Vadé, Yves. “L’émérgence du sujet lyrique à l’époque romantique” en *Figures du sujet lyrique* (M. Rabaté, comp.) (pp. 11-37) Paris, Presses Universitaires de France, 1996.