



---

NOTA CRÍTICA

---

## Escenografías de enunciación y sujetos modales en la poesía hispánica actual

### Enunciation Scenographies and Modal Subjects in Contemporary Hispanic Poetry

ALÍ CALDERÓN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2325-740X>  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México  
[alicalderonf@hotmail.com](mailto:alicalderonf@hotmail.com)

#### Resumen:

Esta nota crítica tiene el objetivo de estudiar algunos poemas contemporáneos de la literatura hispánica a la luz de dos conceptos utilizados en el análisis centrado en la enunciación: “escenografía” (término acuñado por Dominique Maingueneau) y “sujeto modal” (categoría esencial para el modelo enunciativo de Alain Rabatel). La escenografía de enunciación instaaura el marco desde el cual surge el discurso y sus peculiaridades. No es un simple decorado contextual de tinte psicosocial sino una herramienta para producir sentido. La poesía recurre constantemente a escenografías como el diario, la conversación, la confesión, el epitafio, la carta, la oración o el retrato, por ejemplo. Luego, la singularidad de cada escenografía depende de lo que Alain Rabatel llama “Sujeto modal”, es decir, las marcas textuales de un enunciador que



caracteriza, parodia o estigmatiza a una persona o a un tipo de discurso ideológico. A partir de poemas de Elvis Guerra (México, 1993), Ricardo Oré (Perú, 1949), Amalia Bautista (España, 1962) y Carmen Berenguer (Chile, 1946) se da cuenta de la importancia teórica de estos conceptos y de su papel en la construcción del tono, el punto de vista y la singularidad del yo lírico.

Palabras clave:

teoría de la lírica, enunciación lírica, estilos literarios, sujeto lírico.

Abstract:

This critical note aims to study some contemporary poems of Hispanic tradition in light of two concepts used in enunciation-centered analysis: “scenography”, a term coined by Dominique Maingueneau, and “modal subject”, an essential category in Alain Rabatel’s enunciative model. Enunciation scenography establishes the framework from which the discourse and its peculiarities arise. It is not merely a contextual backdrop of psychosocial tone but a fundamental device for producing meaning. Poetry has constantly resorted to scenographies such as the diary, the conversation, the confession, the epitaph, the letter, the prayer, or the portrait, for example. Subsequently, the uniqueness of each scenography depends on what Alain Rabatel calls the modal subject that is, the textual markers of an enunciator that characterizes, parodies, or stigmatizes a person or a type of ideological discourse. By examining poems by Elvis Guerra (Mexico, 1993), Ricardo Oré (Peru, 1949), Amalia Bautista (Spain, 1962), and Carmen Berenguer (Chile, 1946), the article acknowledges the theoretical importance of these concepts and their role in shaping the tone, point of view, and singularity of the Lyrical subject.

Keywords:

lyric theory, lyrical enunciation, literary styles, lyrical subject.

Recibido: 30 de julio de 2023

Aceptado: 17 de octubre de 2023

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i28.505>

## INTRODUCCIÓN

Si desde el punto de vista de la retórica, la poesía, como todo discurso literario, puede a grandes rasgos definirse como un desvío de la norma lingüística, esto es, como un “mal uso del lenguaje”, una anomalía, una subversión, una violación, un abuso, un escándalo de lenguaje (Grupo  $\mu$ ), no solo la estilística, hace setenta años, sino también los enfoques centrados en la enunciación, a mediados de los años noventa del siglo pasado, pusieron especial interés en la naturaleza de tal desvío. Ambos métodos de análisis coinciden en que la singularidad de un poeta radica en el modo en que produce sentido y hace resonar al idioma, y bien podrían concordar metodológicamente con una resumida, sencilla y muy manejable definición de sujeto lírico como “inflexión *personal* del código” (Konuk Blasing 35). Pero, en el marco del análisis literario, ¿qué significados adyacentes acompañan al adjetivo “personal”?

Para dar respuesta a este cuestionamiento pienso, en un primer momento, en la muy famosa, anacrónica y sin embargo vigente definición de Jean-Louis Leclerc, Conde de Buffon, en el siglo XVIII, “el estilo es el hombre mismo” (29). Más de dos siglos después y ya liberados de la dictadura estructural, hablarán Henry Meschonnic de “forma-sujeto” (subjetividad textual vinculada a la historicidad del individuo) y Mutlu Konuk Blasing de “firma poética” (lugar de encuentro entre una microrretórica de carácter textual y una macrorretórica de carácter ético e histórico). Paradójicamente, aún si aceptásemos esta subversión de la inmanencia y nos instaláramos en el dominio de las “escrituras” (Hanna), apelaríamos al principio

de iconicidad o isomorfía para dar cuenta del estilo, para describir las estrategias del sujeto lírico que, finalmente, le otorgan un rostro, lo singularizan, producen su presencia y lo identifican, en un *último* momento, con las decisiones de un sujeto histórico. Toda escritura es autobiográfica (Lejeune). Es por ello que Jean-Michel Maulpoix habla de que “el poema produce al poeta. La figuración inventa su figura” (*Le poète perplexe* 211) o de que “el lirismo cuestiona espectacularmente al sentido, al ser y a la identidad” (216) puesto que “el lirismo es uno de esos espacios extraños en los que lo humano deviene legible, manifiesta en la lengua la presencia del hombre” (219). En resumen, pensar al sujeto lírico como “inflexión personal del código” es otorgar a la poesía un carácter fundamentalmente especular: “El sujeto (*sujet*) deviene la única materia (*sujet*) del poema” (Rabaté 100).

La singularidad, la particularidad textual, la peculiaridad de la voz dependen, a pesar de todo, de ciertas condiciones de enunciación, es decir, se consiguen mediante la puesta en operación de muy diversas decisiones formales, estímulos lingüísticos que habrán de generar efectos anímicos e intelectuales. Dos de esas primeras decisiones que dan forma a la inflexión personal del código involucran la definición de lo que el crítico francés Dominique Maingueneau llama “escenografía de enunciación” y lo que Alain Rabatel describe como “sujeto modal”.

## ESCENOGRAFÍA DE ENUNCIACIÓN Y SUJETO MODAL

La poesía no es una. Se escribe de múltiples maneras y apela a una memoria polibiográfica, a un sinfín de experiencias estéticas acumuladas a lo largo de los siglos. Sin embargo, existe también un estilo de época que marca, a grandes rasgos, las tendencias constructivas y temáticas de los poemas. Dominique Rabaté, por ejemplo, sostiene que en la poesía contemporánea existe la tendencia a oscurecer la escenografía de enunciación o, dicho en otros términos, a no ha-

cer patente, no revelar desde dónde se emite el discurso (119). Sin embargo, es justamente aquello que permanece opaco lo que puede mostrarnos al sujeto lírico en tanto estrategia discursiva o despliegue de un método de exposición, porque cada elección formal y cada procedimiento lingüístico empleado no hacen sino describir la inteligencia de construcción detrás de la inflexión del código. El análisis centrado en la enunciación se preocupa por la imagen que el sujeto hablante construye de sí mismo y de su destinatario a través del discurso y entiende que, como sugiere Dominique Maingueneau, el discurso mismo se enmarca en o construye “una representación de su propia situación de enunciación” (*Les termes clés* 73). A esto se le conoce como escena.<sup>1</sup> La escenografía es más específica, “designa la escena instituida por el discurso” (73). Y ya que, “por la manera misma de desplegar sus contenidos debe legitimar la situación de enunciación que la hace posible” (73), la escenografía es un concepto a caballo entre los códigos de tales o cuales géneros literarios y la situación de comunicación o “el contexto psicosociológico de la producción de enunciados” (Greimas 144). Maingueneau define la escenografía del siguiente modo:

Desde su emergencia, la enunciación del texto supone cierta escena, la cual, de hecho, se valida progresivamente a través de la enunciación misma. La escenografía aparece así, al propio tiempo, como ese lugar de donde viene el discurso y como eso que engendra el discurso; legitima un enunciado que, paradójicamente, debe

<sup>1</sup> Charadeau y Maingueneau piensan que la escena de enunciación se distingue de la situación de comunicación en el hecho de que “la enunciación adviene un espacio instituido, definido por el género de discurso y también en la dimensión constructiva de este discurso, que se pone en escena e instaura su propio espacio de enunciación” (221). Esta distinción es muy relevante ya que dota al concepto “escena” de una importancia capital en el análisis de la enunciación lírica.

legitimarla, debe establecer que esa escenografía de donde viene la palabra es precisamente la escenografía requerida para enunciar según convenga al caso. (“La situation d’énonciation” 201)

Podemos entender como escenografía de enunciación, entre otras, al discurso epistolar, al epitafio, la conversación (en tanto paso o *sketch*), el diario íntimo, la postal de viaje, el testamento, la oración, el retrato, entre otros. Charaudeau y Maingueneau señalan que “[u]n discurso impone de entrada su escenografía: pero por otro lado la enunciación, al desplegarse, se esfuerza en justificar su propio dispositivo de habla” (222). La escenografía, entonces, funciona como una especie de portal, una entrada en el juego y en sus reglas. La escenografía es, en último término, el espacio textual en el que se despliega el punto de vista del enunciador y que orienta el proceso de interpretación de sus proposiciones.<sup>2</sup>

La escenografía es inoperante sin una noción que corre paralela: el “sujeto modal”. El sujeto lírico puede ser comparado a un autor de teatro que da voz a sus personajes. Así, como lo explica Alain Rabatel, el “Locutor” pone en operación a un enunciador. Las marcas textuales de ese enunciador dan cuenta de signos intencionales retrabajados por el Locutor. De acuerdo con Rabatel, cada marca textual:

participa de la fabricación de la persona consagrada que descansa sobre el fenómeno de la estilización. Esa forma representada busca identificar, caracterizar, estigmatizar o parodiar a una persona o a un discurso ideológico. En todos los casos, eso que se construye es un sujeto modal. (“Les relations” 222)

<sup>2</sup> La escenografía de enunciación es el espacio en el que se desarrolla un punto de vista, es decir, el sentido de la declaración de un enunciador que llamaremos aquí “sujeto modal”, pero también moldea su actitud (formalidad, intimidad, lejanía o proximidad) respecto a lo referido y, por supuesto, hace patente su posición.

Hay poemas que privilegian un discurso *aséptico* en los que toda referencia a un yo anecdótico o sintiente se omite. En tales poemas no hay construcción de personaje o caracterización del enunciador sino, en todo caso, expansión del significante, trabajo de la materialidad lingüística. Hay otros poemas que, aún privilegiando la construcción de un punto de vista, no hacen patente su escenografía. Estos, podría decirse, son la norma en la poesía contemporánea. Otros textos, sin embargo, *funcionan* y portan sentido porque manipulan tanto su escenografía como al sujeto modal que “habla” en ella.<sup>3</sup> Pienso,

<sup>3</sup> El corpus de poemas que hacen patente su escenografía es inmenso. Dada su extensión, resulta imposible actualizarlo aquí. Podríamos pensar, sin embargo, en textos representativos y en escenografías muy señaladas. Por ejemplo: la *oración*: “Oración por Marilyn Monroe” de Ernesto Cardenal (Nicaragua, 1925), “Oración al Señor de la duda” de Juan Manuel Roca (Colombia, 1946), “Tentaciones de San Héctor” de Héctor Carreto, (México, 1953), “Oración del derrotado” de Federico Díaz Granados (Colombia, 1974); el *diario*: “Descaración previa” de Abigail Bohórquez (México, 1936), “Diario de una señorita recién casada” de Rocío Silva Santisteban (Perú, 1963), “Verano” de Lalo Barrubia, seudónimo de Rosario González, (Uruguay, 1967) o “Lamento” de Ana Merino (España, 1971); el *testamento*: “Borrador para un testamento” de Efraín Huerta (México, 1914), “Testamento” de Eliseo Diego (Cuba, 1920), *Testamentum* de Efraín Bartolomé (México, 1950); el *autorretrato*: “Los idiomas persiguen el desorden que soy” de Luis García Montero (España, 1958), “Autobiografía” de Ana Istarú (Costa Rica, 1960), los poemas de *El deseo postergado* de Mario Bojórquez (México, 1968), “Autorretrato” de Frank Báez (República Dominicana, 1978); la *conversación*: “Conversación con Elisa” de Luis García Montero (España, 1958), “Por teléfono” de Karmelo Iribarren (España, 1959); el *sueño*: “Sueño y responso por José Guadalupe Posadas” de Abigail Bohórquez (México, 1936) o “Romero y buganvilias” de Mariela Dreyfus (Perú, 1960); la *postal de viaje*: poemas de *Peregrino* de José Vicente Anaya (México, 1947), “A un ciprés de la Acrópolis” de Blanca Andreu (España, 1959) u “Hotel Bristol” de Nicolás Díaz Badilla (Chile, 1970). Este es un listado, a vuelo de pájaro, de textos que pueden analizarse atendiendo la escenografía de enunciación en conjunción con el sujeto modal. Se eligen aquí, por cuestiones operativas, cuatro textos que permiten ser analizados con algún detalle.

por ejemplo, en un poema, “Monólogo de la Chacaloca”, del poeta muxe Elvis Guerra (México, 1993) incluido en el volumen *Muxitán* (UNAM, 2022):

Estoy aquí, porque aquí me has traído.

No soy puto.

Yo estaba en la fiesta  
y cuando me di cuenta  
ya tenías tu mano en mi bragueta.

Mira, carnal,  
del ombligo para abajo es tuyo.

Quítame la camisa,  
no digas mi nombre,  
no me tomes fotos,  
no me beses el cuello,  
no te acerques tanto,  
no respires en mi oído,  
aguanta, no le hago a esto,  
pero si me das 500 varos, le entro.

Por adelantado.

Ahora sí, todo es tuyo.

Hey, ahí no.

No soy puto, te digo.

[...]

A mí no me vengas con ramoneadas,  
sé a qué te refieres.

Tengo esposa,  
tengo hijos.

[...]

Saca la mano de ahí,  
ya te dije que ahí no.

Se enfermó mi hijo,  
necesito la feria,  
todo lo que tenía me lo gasté,



pero me vas a alivianar, eh.

[...]

Si me vuelves a tocar ahí

me voy.

[...]

Tienes la mano muy grande,

es tu mano ¿verdad?

[...]

se ve que eres diferente,

no, yo no soy Ramón,

mis primos están locos

mi nena tiene tres años,

sólo me diste 500,

pero aquí no,

allá casi nadie pasa.

[...]

Esa no es tu mano,

te pasaste.

[...]

el que come callado

conmigo nunca morirá de hambre. (61-67)

Al considerar la escena genérica, entendemos que se trata de un paso al modo de Lope de Rueda. Dado el tipo de discurso o escena englobante, sabemos que estamos ante el *sermo lenonius*, el lenguaje de la prostitución. La eficacia del poema, sin embargo, no radica en lo anterior sino en su escenografía, esto es, en el diálogo propio de la transacción comercial. El análisis de esta escenografía nos lleva a pensar también en la eficacia de su situación de enunciación, es decir, en la relación que establece “quien habla” con aquel que atiende lo dicho, todo ello en el marco de una cronografía (un momento: “después de una fiesta”) y una topografía (un lugar: “donde nadie vea”). En este poema, se muestran las declaraciones de un enunciador y se silencian las respuestas de su contraparte. Se trata de la elisión de un

enunciatario que, en realidad, está ahí no de modo pasivo sino como “la fuente de un punto de vista que el enunciador tenía al momento de construir su enunciación” (Nølke, “La poliphonie” 139).<sup>4</sup> Y ya que este enunciador se entrega y adopta el punto de vista del enunciatario, ¿no estamos en este poema de Elvis Guerra ante una suerte de ramoneo enunciativo? Ramón, como explica Guerra en la contraportada de su libro *Ramonera* (2019), “es el nombre del primer hombre heterosexual, casado, macho viril, que fue penetrado por una *muxe*’ vestida de mujer. En la actualidad, a las *muxes* que se acuestan y ‘voltean’ a los hombres/machos/casados, se les llama Ramoneras”.<sup>5</sup> En cualquier caso, esta escenografía permite construir y parodiar la imagen de un sujeto modal, también identificado como un “centro de perspectiva o sujeto de conciencia” (Rabatel, “Sujets modaux” 13), en este caso “la Ramonera”, con las peculiaridades identitarias de su discurso ideológico.

<sup>4</sup> El punto de vista remite a “los valores referenciales del enunciado” (Mellet 97) o, dicho de otro modo, “constituye el núcleo del significado de una declaración” (Nølke, *Linguistic Polyphony* 71). El punto de vista suele emitir juicios del tipo “verdadero”, “falso”, “bueno” o “malo”. En el poema de Guerra, la proposición del enunciador parece ser “Yo no soy Ramón”. En este caso, el juicio, como sabemos, es falso. Descubrir la falsedad del enunciado es descubrir también la fuente verdadera del punto de vista que permite perfilar el “retrato” de un sujeto modal, el *muxe* que “voltea” a los hombres/machos/casados/heterosexuales.

<sup>5</sup> Elvis Guerra se define como *muxe*. Según Ángelo Néstore, “[l]a palabra *muxe* es la reinterpretación en zapoteco de mujer. *Muxe*’ es el término con el que se nombran a todos aquellos cuerpos del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, que nacen con pene, pero que renuncian al rol masculino y a su poder simbólico para abrazar una identidad de género distinta a la dominante [...] casi como un tercer género [...] algunas *muxe*’ asumen a lo largo de toda la vida elementos que culturalmente se asignan a los cuerpos identificados como femeninos, otras lo hacen de forma temporal o incluso los intercambian como el caso de Elvis Guerra” (224-225). Esta información es básica para completar el sentido del poema y para caracterizar a su sujeto modal.

Es un análisis centrado en la enunciación el que nos permite advertir el fenómeno de iconicidad, isomorfía o paralelismo entre la materia del poema y el despliegue de su estrategia textual: la elección de una escenografía apropiada, la estilización de un sujeto modal y la construcción de un enunciatario que, silencioso, implícito, marca el ritmo del discurso e impone su punto de vista. En la identidad de expresión y contenido asoma una posibilidad de lo poético.

El poeta peruano Ricardo Oré (1949) elige otra escenografía, el testamento, para lograr el efecto del distanciamiento brechtiano, hacer crítica decolonial y mostrar, poner ante los ojos (*evidentia*), otra faceta en la violencia del *ego conquiro*: la apropiación de los cuerpos y la violencia patriarcal.<sup>6</sup> Se trata de dos poemas unidos por la acción del monólogo dramático y la elección de un sujeto modal común. El primero de ellos es “Testamento de Pedro de Candia. Donde recuerda a los hijos que dejó en Indias”<sup>7</sup>:

Al acaecer mi enésima muerte  
el día del Señor de tantos y tantos  
en la rica y venturosa villa de Tumbes

<sup>6</sup> Para Brecht, el distanciamiento es “una herramienta para conocer el mundo circundante bajo la perspectiva de la singularización, de la extrañeza, de la desappropriación, una forma de aprehender lo habitual en lo que tiene de no-pensado [...] lo cual ofrece al mundo circundante la posibilidad de verse *reencuadrado* y *remontado* de otra manera, en resumen, de suscitar una experiencia nueva, otro conocimiento” (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes* 213). *Ego conquiro* es un concepto utilizado por Enrique Dussel, útil para pensar este poema de reflexión histórica. Escribe Dussel que “[e]l yo conquisto al indio americano será el antecedente práctico-político, un siglo antes, del yo pienso *teórico-ontológico* cartesiano [...] Este triunfo le dio al conquistador moderno una dominación económica y política absoluta, que fue usada de manera despiadada, sin ningún tipo de humanidad, para organizar estructuras de la dominación del mundo colonial” (194-195).

<sup>7</sup> Pedro de Candia (1494-1542) fue un conquistador de origen griego, artillero mayor del Perú, identificado con el bando de Pizarro.

de estos reinos del Perú, etc. etc.  
Yo Pedro de Candia  
el primero que pisó tierra de Incas  
declaro que es mi voluntad  
dejar a mi hijo natural Ignacio  
30 mulas de arreo  
un quinto de mi encomienda en Caravelí  
y en recuerdo de su madre india  
Elvira Rupay  
un huerto de manzanos  
que fue el lugar donde lo concebí (Mora 215)

La escenografía de enunciación no puede ser reducida a lo que en otra nomenclatura se conoce como “situación de comunicación” ya que involucra no solo un contexto psicosocial determinado, en este caso la conquista del Perú, sino que funciona en virtud de códigos de género muy específicos. En el caso del testamento, se impone un modo de lectura en el que un sujeto de la anunciación (alguien que se sabe próximo a la muerte) observa su vida en retrospectiva y organiza su discurso en virtud de una suerte de ajuste de cuentas. Este corte de caja, naturalmente, está codificado por los usos religiosos vinculados a este discurso legal.<sup>8</sup> Hay en él algo de sentimiento

<sup>8</sup> La comprensión contemporánea del testamento resulta de la intersección de dos series culturales: la propia del derecho romano y la del catolicismo. Desde el punto de vista del derecho romano, esta escenografía fue definida por Ulpiano como “la expresión legítima de nuestro pensamiento hecha solemnemente para que valga después de nuestra muerte” (Garzón 12). Legitimidad y solemnidad son sustantivos que se vinculan directamente con la ilusión de sinceridad de este tipo de discursos. Por otra parte, para Sergio Braunstein, el sujeto de la anunciación es “el que habla a partir de su muerte presentida, hecha presente, anticipada, en la relación con el fantasma del otro al que destina su palabra o su escrito referidos a ese pasado inasequible” (18).

de culpa y confesión tácita. El testamento pone en marcha un dispositivo que construye a un enunciador que, con finalidad moral y legal, mira con distancia las acciones de su vida. Esa distancia y ese carácter de sujeto de la enunciación transmiten una ilusión de transparencia, intimidad y “sinceridad”. Una escenografía contribuye a la construcción de la voz. Son entonces los códigos de una escenografía de enunciación como el testamento los que preparan el terreno para el funcionamiento del distanciamiento y, finalmente, de la ironía. En el segundo poema, “Segundo testamento de Pedro de Candia. En el que ajusta cuentas de su descendencia” se lee:

Después de Gonzalo  
vinieron Ramiro y Julián  
que fueron gemelos  
En una india de San Pedro de Cajas  
engendré a María Carolina  
que nació con el pelo rubión  
y a Arnaldo Morrudo como un torete  
Y fui padre de Anastasio Nica  
que tomó el nombre de su abuelo indio (216)

Aquí, echando mano de la *amplificatio*, el sujeto modal Pedro de Candia nombrará a otros hijos suyos nacidos también del abuso a mujeres indígenas: Inocencio Roel, Bernardina Cobián, Jorge y Federico Ticsi, Gabriel Lira, Pedro Ocosuyo, Ismael Vasallo, Horacio Vasallo, Ernestina Cortez, July Pariona, José Benzur. Este testamento observa y singulariza la violencia sexual del patriarcado en su dimensión blanca y colonial. Distanciar, a través de este tipo de documento, vuelve a poner en relieve la importancia de la elección de una escenografía pertinente para hacer estallar el sentido en la poesía.

Hay un poema de Amalia Bautista (España, 1962) que, desde su título, impone instrucciones de lectura y exige un tipo de acercamiento e interpretación, “Sueño con mi padre”. El sueño es una escenografía que está íntimamente relacionada con el monólogo dramático, no

solo porque ambos dependen del sobreentendido de la ficción sino porque el empleo de la *personae* es su dispositivo retórico natural. En tanto escenografía, el sueño debe leerse considerando sus códigos culturales, es decir, a la par de lo establecido por el psicoanálisis, tomando en cuenta su condición de mensaje trascendente o premonitorio. Es un espacio que incluso Pascal Quignard no hesita en llamar “otro mundo”, ese lugar “de donde vienen los fantasmas. De donde surgen desnudos los deseos. Ahí en donde, de pronto, reaparecen los desaparecidos que de verdad nos hacen falta” (47). Esto es justamente lo que sucede en el poema de Bautista, que debe su eficacia no sólo a estos códigos culturales *genéricos* sino a su conjunción con el monólogo dramático y con una singular situación de enunciación:

Ya estoy aquí, no llores, pequeñaja,  
me parte el corazón verte llorar.  
Me despedí de todos al marcharme,  
menos de ti, no te encontré aquel día  
y tuve que partir, tenía prisa,  
no podía esperar. Pero les dije  
que volvería en cuanto terminara  
de hacer lo que tenía que hacer lejos.  
¿Por qué nadie te dijo nada de esto?  
¿Cómo han dejado que sufieras tanto  
pensando que había muerto? Pobre Amalia,  
tan fría y racional en apariencia,  
tan vulnerable corazón adentro.  
Ya estoy aquí. No llores, que tu mano  
podría disolverme en las tinieblas  
de nuevo y para siempre. (119)

La escenografía del sueño enmarca la emotiva comunicación de un padre con su hija. La elección del apóstrofe es fundamental porque instauration la situación de enunciación: el enunciador, el padre muerto, habla con un enunciatario, la hija, que sólo asume la palabra en el

título del poema (dado su carácter de Locutor implícito). En estas posiciones se juega la percepción del carácter y hondura del mensaje. Estamos entonces ante un problema de *distancia*, desde dónde se habla, desde dónde se escucha. Que el enunciador esté muerto dota de dramatismo al texto. El sueño es entonces la escenografía ideal para transmitir un mensaje de gran potencia anímica ya que, debido a sus códigos, entendemos, con Pierre Fédida, que “el acontecimiento de la noche consiste en haber entrado en contacto dentro del cuerpo con el muerto. Tocar al muerto es lo que vuelve al sueño vidente” (Didi-Huberman, *Gestos* 76). Esta escenografía se convierte en el vehículo ideal para el abordaje de un sujeto modal en duelo.

La manipulación de la escenografía de enunciación es un elemento más para lograr el efecto de realidad, lo *aptum* en discursos de pretensión referencial, es decir, en poemas en los que las palabras del yo quieren ser tomadas por verdaderas. En esos casos, la escenografía es determinante para construir la ilusión factual según las necesidades argumentativas del discurso. Las memorias y, en general, la autobiografía, por ejemplo, piden observar los acontecimientos en retrospectiva y a la distancia porque les interesa la construcción de un relato (un programa narrativo) que explique y dé sentido a una vida. Por el contrario, una escenografía como el diario observa desde otro sitio, establece una *distancia* distinta frente a los acontecimientos. Dado su carácter fragmentario o “intercalado”, el enunciador “escribe sin conocer la continuidad de su existencia” (Braud 389). Estamos ante una escenografía que no deja ver con claridad las transformaciones o cambios de estado del sujeto en un programa narrativo sino que favorece la transcripción de fragmentos de existencia. Esto es lo que sucede justamente en los “Papeles sueltos en aquellos momentos de incertidumbre... Primer regreso” de Carmen Berenguer (Chile, 1946). En *Mi Lai* publica algunos textos con la escenografía de entradas de diario. Remiten al 11 de septiembre de 1973, el día del golpe militar en Chile:

Hoy 11 de sep., mientras Carlos defiende su tesis de doctorado, prendo el televisor a las 11 de la mañana y veo a La Moneda en llamas, en ese mismo momento Carlos me llama por teléfono y me dice que pasó bien su disertación en Ciencias y que estamos listos para regresar a Chile el 17 de sep. Le cuento lo que veo en la pantalla que ya daba comunicados más seguidos. Fui a la cocina con desazón a prepararme un café con inquietud e inestabilidad, pues habíamos vendido todo y no habíamos hecho ningún plan para quedarnos.

[...]

Día 11 en la noche

Seguíamos recibiendo despachos de Chile acerca del bombardeo a La Moneda, aún no se sabía la muerte de Allende, se mostraba la Junta Militar.

Más tarde se anuncia la muerte, la trágica muerte de Salvador Allende y el último diálogo entre el General Pinochet y Salvador Allende. No es preciso describir lo que sentimos y nos colmó de ansiedad [...] Nos quedaban siete días para regresar y, por supuesto, fue difícil comunicarnos con Chile, luego de intentarlo muchas veces, lo logramos y me comuniqué con mi madre. Aún tengo grabadas sus palabras, “no se vengán” y luego se cortó. Nos habían conseguido un avión de la Fuerza Aérea, para regresar con nuestros enseres y un auto en razón del proyecto de volver, pero ahora todo nuestro destino era incierto. Con esa incertidumbre nos fuimos a la cama. (191-192)

La escenografía del diario permite la construcción de un sujeto modal que hace patente su condición de narrador deficiente, carente de información, en *shock* ante las noticias recibidas. El efecto sobre el lector sería diferente si se usara una escenografía que favoreciera el empleo de un narrador con mayor conocimiento de la historia de aquella coyuntura. Por ello, el sujeto modal que configura el diario se caracteriza por la interrogación constante sobre su futuro. Esta



escenografía, para ponerlo en términos de Michel Braud, “es una forma de crónica tensa ante una espera o una interrogación sobre el futuro” (390).

## CONCLUSIÓN

La observación de estos cuatro poemas es insuficiente aún para sacar conclusiones sobre la operatividad analítica de los conceptos “escenografía de enunciación” y “sujeto modal”. Sin embargo, la intersección de ambos permite atisbar el potencial teórico de una posible herramienta para la descripción de ciertos textos poéticos. Hemos visto que la escenografía, por un lado, trabaja e incide directamente en una zona textual en la que se cruzan la manipulación de los códigos genéricos y el establecimiento de un punto de vista o centro de perspectiva. Y si el sujeto lírico pudiera ser entendido como un “mirar el mundo con palabras” (Maulpoix, *Les 100 mots* 94), su actividad de mediación estaría irremediabilmente vinculada con la escenografía de enunciación y con la configuración de un sujeto modal. Ambos serían los elementos constitutivos de la herramienta analítica que tanto Rabaté (2013) como Maulpoix (2018) llaman “ventana”. Para Rabaté, “la ventana es, en nuestro sistema de representación, eso que funda la idea misma de profundidad de campo” (28). Es inevitable que pensemos aquí en el binomio “distancia” y “perspectiva” como la modalidad esencial de una regulación de información (Genette 184).<sup>9</sup> Para Maulpoix, la ventana “deja ver cierto retrato o paisaje de lengua, primero por su diseño conocido (un soneto, por ejemplo) o por conocer, o ya sea por su manera de abrirse o cerrarse sobre el mundo o sobre el sentido” (*Les*

<sup>9</sup> A partir de la reflexión sobre estos términos, Genette entiende, en el dominio de la narratología, que “la visión que tengo de un cuadro depende, precisamente, de la distancia que me separa de él así como de mi posición” (184).

100 mots 45). Léase “diseño” como sinónimo de “escenografía”. Por otra parte, el propio Maulpoix habrá de pensar que la distancia “trabaja sobre el sentido de una estilización que estudia tanto el objeto como la mirada que se posa sobre él” (35). Esa estilización es justamente la que configura al sujeto modal en tanto sujeto de conciencia, que podría ser explicado al modo de un personaje que cuenta con tales o cuales rasgos identitarios que imprimen verosimilitud (efecto de realidad) a su discurso. Así, por ejemplo, el sujeto modal que construye Elvis Guerra, dentro de las series culturales zapotecas, es una Ramonera. Ricardo Oré recurre al monólogo dramático (persona o máscara) para esbozar los rasgos ideológicos y morales de un sujeto modal conquistador del siglo XVI. El sujeto modal de Amalia Bautista es una soñante atormentada por el duelo y el de Carmen Berenguer, una ciudadana arrasada por la historia de su patria, en las puertas del exilio. En todos los casos, el sujeto modal, comprometido con sus propias representaciones, pone de relieve la estrategia o intencionalidad del sujeto lírico, esto es, el *sitio* desde el cuál se entra en relación con el mundo y se mira. Pero no solo eso, los matices de esa mirada dependen del espacio textual fronterizo, mixto, difuso, que enmarca la enunciación (escenografía): por un lado de la situación de comunicación que hace patente el enunciado poético y, por el otro, del modo en que el discurso sigue determinados códigos genéricos. Es únicamente a través de la descripción de elecciones formales como las anteriores, que el sujeto lírico se hace visible, audible y de algún modo mensurable.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bautista, Amalia. *Tres deseos. Poesía reunida*. Renacimiento, 2006.
- Berenguer, Carmen. *Plaza tomada. Poesía (1983-2020)*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2021.
- Blasing, Mutlu Konuk. *Lyric Poetry*. Princeton UP, 2007.
- Braud, Michel. “Le journal intime est-il un récit?”. *Poétique*, no. 4, 2009, pp. 387-396, <https://doi.org/10.3917/poeti.160.0387>.

- Braunstein, Sergio. *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*. Siglo XXI, 2008.
- Buffon, Conde de. *Discurso sobre el estilo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Charaudeau, Patrick, y Dominique Maingueneau. *Diccionario de análisis del discurso*. Amorrortu, 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Antonio Machado Libros, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Gestos de piedra y de aire*. Cantamares, 2018.
- Dussel, Enrique. *Política de la liberación. Historia mundial y crítica*. Trotta, 2007.
- Garzón Ceballos, Angela. *La causa curiana*. 2022. Universidad de Valladolid, tesina. UVADOC, [https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/57629/TFGD\\_01457.pdf](https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/57629/TFGD_01457.pdf).
- Genette, Gérard. *Figures III*. Éditions de Seuil, 1972.
- Guerra, Elvis. *Muxitán*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.
- \_\_\_\_\_. *Ramonera*. Círculo de Poesía Ediciones, 2019.
- Hanna, Christophe. “Les Questions Théoriques: une recherche des années 2000”. *Histoire de la recherche contemporaine*, no. 1, 2021, pp. 52-59, <https://doi.org/10.4000/hrc.5692>.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Seuil, 1975.
- Maingueneau, Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Seuil, 1996.
- \_\_\_\_\_. “Scénographie épistolaire et débat public”. *La lettre entre réel et fiction*, editado por J. Siess, SEDES, 1998, pp. 55-71.
- \_\_\_\_\_. “La situation d'énonciation entre langue et discours”. *Dix ans de S.D.U.*, no. 1, 2003, pp. 197-209, <https://doi.org/10.1075/z.184.35mai>.
- Maulpoix, Jean-Michel. *Les 100 mots de la poésie*. PUF, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Le poète perplexe*. José Corti, 2002.
- Mellet, Sylvie. “Point de vue et repérage énonciatif”. *Dialogisme: langue, discours*, editado por Jacques Bres, Peter Lang, 2012, pp. 93-109.

- Meschonnic, Henri. *Célébration de la poésie*. Verdier, 2001.
- Mora, Tulio. *Hora Zero. Los broches mayores del sonido*. Fondo Editorial Cultura Peruana, 2001.
- Néstore Ferrante, Ángelo. “La autotraducción al servicio de la visibilidad de discursos disidentes: el caso de la poeta y traductora cuir\* muxe’ Elvis Guerra”. *Revista Letral*, no. 24, jul. 2020, pp. 221-236, <http://dx.doi.org/10.30827/R L.v0i24.15472>.
- Nølke, Henning. *Linguistic Polyphony. The Scandinavian Approach: ScaPoLine*. Brill, 2017.
- \_\_\_\_\_. “La poliphonie et la ScaPoLine 2011”. *Benveniste après un demi-siècle. Regards sur l'énonciation aujourd'hui*, editado por Lionel Dufaye, Ophrys, 2013, pp. 129-154.
- Quignard, Pascal. *La vie n'est pas une biographie*. Galilée, 2019.
- Rabaté, Dominique. *Gestes Lyriques*. Éditions Corti, 2013.
- Rabatel, Alain. “Les relations Locuteur / Énonciateur au prisme de la notion de voix”. *Benveniste après un demi-siècle*, editado por Lionel Dufaye y Lucie Gournay, Ophrys, 2013, pp. 207-226.
- \_\_\_\_\_. “Sujets modaux, instances de prise en charge et de validation”. *Revue de Linguistique Française et d'Analyse du Discours*, tomo 3, no. 2, 2011, pp. 13-36.