

Eco y estertor en la poesía de Juan Gelman

Raquel Guzmán

Universidad Nacional de Salta

*El envión de la palabra la
lleva al borde que no
puede cruzar. Gime ahí
como una grulla loca,
un desperdicio del destino.
La saludo, la amo cuando
se instala como cuerpo en
en mi cuerpo contra
la piel del día, las
sombras que se agitan
en escondrijos de la juventud
como si fueran de verdad.
Juan Gelman*

El decir del sonido

La dimensión rítmica de la literatura, particularmente de la poesía, ha sido considerada, desde los inicios de las preocupaciones teóricas sobre lo literario, a partir de la versificación y la melodía como procesos constructivos diferenciados. Las transformaciones de la poesía a través de los siglos, con improntas culturales diversas, han acicateado a la crítica por la incorporación de formas rítmicas que ponían en evidencia las búsquedas estéticas de distintos autores. El desarrollo de la lingüística, en especial de los estudios fonéticos y fonológicos, proporcionó saberes y debates sobre la significación del sonido, e interrogantes que

plantan si ésta es anterior o está encabalgada al desarrollo semántico que cada texto propone. Delas y Filliolet (1973: 141) señalan que la estructuración fonética de un texto se funda en relaciones acústicas más o menos estrechas, por lo que el acento del crítico-lector debe atender a las cadenas sonoras y no a los rasgos distintivos que conducen a hipótesis aventuradas.

Las propuestas de este tipo plantean también interrogantes acerca del modo de llevar a cabo el análisis y la pertinencia metodológica que para el estudio poético implica abstraer la estructuración del material sonoro. La asociación de ciertos sonidos con sentimientos y percepciones (por ejemplo, decir que las nasales producen efecto de confusión) suele responder más a convenciones socioculturales que a una clarificación sobre la significación de los sonidos. Los rasgos binarios que definen los fonemas, si bien ofrecen material que puede ser útil, no aportan a la construcción de hipótesis de sentido en tanto no pueden correlacionarse ni generar previsiones.

Coincidimos con Delas y Filliolet cuando afirman que en el poema el significante no queda olvidado, ni tampoco es un medio que lleva al sentido, sino que lo poético trastorna esa relación: “desvía el significante de su función estrictamente lingüística y hace de él una especie de símbolo que devuelve a las palabras una franja de sentido que alcanza más a la sensibilidad que al intelecto” (1973: 130). Esta noción de desvío —que etimológicamente se asocia a *doblar*, *volver*— se corresponde con el carácter rizomático del poema que se pliega constantemente sobre sí para generar o potenciar el sentido, movimiento éste que atañe a la totalidad del cuerpo poético.

La lingüística provee también la noción de *prosodemas*, como elemento suprasegmental que se diseña atendiendo al ritmo y la entonación. Iber Verdugo (1982: 74), en su minucioso análisis acerca de la configuración del poema, reconoce entre los aportes del significante “un coeficiente derivado de la incidencia de hechos suprasegmentales (acentos, tonos, ritmos, rimas, estructuras prosódicas y fonéticas, etc.)” que inciden en el significado

en la medida que establecen una relación de forma / contenido, que resulta isológica¹ en cuanto aplica “la red de la forma sobre la materia del contenido” (p. 75). Esta perspectiva lineal resulta, sin embargo, insuficiente para estudiar poemas en los que el efecto de fragmentación del significante soporta la continuidad y flujo del significado, lo que resulta más cercano a la noción de *relación flotante* (Barthes, 1985: 47), que se refiere al fluir de sentido con anclajes espontáneos y súbitos.

La retórica reconoce figuras de dicción y de repetición que dan cuenta de los efectos rítmicos de versos o frases: calambur, metátesis, onomatopeyas, polisíndeton, anáforas, ponen en evidencia las amplias posibilidades combinatorias de carácter fónico de que dispone la lengua. No obstante, su cumplimiento en el nivel de la frase resulta insuficiente en tanto es el enunciado, el discurrir, el que abre las posibilidades significativas del poema. Como afirma Todorov (1982: 45), se trata de teorías sustitutivas basadas en la posibilidad de establecer una equivalencia entre dos significantes, uno propio, otro figurado. Pero si nos atenemos a las figuras que privilegian el carácter fónico, puede verse que también operan por adyunción, supresión, permutación, lo que produce tramas figurativas complejas.

La tácita alusión a la escritura, al poema escrito, que aparece en los autores citados, oblitera la presencia de la voz² que, como una notación musical, espera su ejecución no sólo como un trabajo de lectura —darle voz al poema— sino también como una tarea de escucha —atender a su respiración, su ritmo, su acento. Esas dos voces tienen también una relación flotante

¹ “Podría darse el nombre de *isología* al fenómeno por el cual la lengua ‘encola’ de una manera indiscernible e indisoluble sus significantes y sus significados, de manera que pueda diferenciarse el caso de los sistemas no isólogos (sistemas fatalmente complejos), en los cuales el significado puede ser simplemente yuxtapuesto a su significante” (Barthes, 1985: 42).

² “[...] llamaremos ‘voz’ al sistema de inflexiones que define una manera particular de modular los sonidos de las palabras. La voz es una especie de aura que rodea o envuelve a las articulaciones fonológicas y que agrega sentido a las palabras que se pronuncian en un momento determinado” (Dorra, 2005: 38).

que se define por el sonido, pero también por el silencio, se trata —como lo evidencia la poesía concreta brasileira— de reconocer el carácter audible del silencio, y la potencia estructurante que adquiere en el poema.

Estas consideraciones nos permiten situar los interrogantes que guían este trabajo: ¿cuáles y cómo son los elementos prosódicos que perfilan una poética en la obra de Juan Gelman?,³ ¿cuáles son las figuras que pueden trazarse?, ¿cómo se diseñarían?, ¿de qué manera ese sonido que fluye en los poemas deviene sentido? o, yendo un poco más allá, ¿cómo es la voz que *anida* en esos poemas? Dos direcciones observamos, en primera instancia, como productivas, el *eco*, como reiteración, como réplica auditiva; y el *estertor*, disrupción de una voz que gime y procura controlar el llanto.

Variaciones en torno al eco

El universo de los sonidos envuelve la vida humana y resulta casi imposible encontrar el lugar del silencio absoluto. John Cage cuenta que, estando en una cámara anecoica, escuchaba dos sonidos —uno agudo y otro grave. Cuando preguntó al responsable del lugar, éste le aclaró que el agudo era el funcionamiento de su sistema nervioso y el grave era la circulación de su sangre. Los sonidos no sólo provienen del exterior o de la voz que proferimos, sino también del movimiento del propio cuerpo, y responden tanto a estímulos externos como al propio funcionamiento de la vida.

³ Cabe recordar que Juan Gelman (1930) es un poeta argentino con una extensa trayectoria literaria: recibió en el año 2006 el Premio Cervantes, entre otros cuantiosos reconocimientos otorgados en distintos países latinoamericanos y europeos. Su producción está atravesada por la lucha política, el exilio y las pérdidas familiares sufridas durante la dictadura argentina. La poesía desafiante y provocativa de Gelman ofrece múltiples posibilidades de abordaje, situándose como un interrogante permanente el sentido de la fractura, que sobrepone, aísla o difracta las frases y las palabras, como una respiración que repele el ritmo regular.

Entrar en un universo poético es también ingresar a una selva sonora, diferentes tonos, acentos, ritmos se suceden generando alternancias diversas. Distintos autores se han ocupado del modo singular que el sonido de la lengua cobra en la poesía de Juan Gelman. Al respecto, Susana Cella afirma lo siguiente:

La lectura de los textos de Gelman implica efectuar un trayecto sobre diversas zonas de la lengua cuya exploración lo lleva a hacerse cargo de una utopía de pasado, destacando de algún modo un nacimiento —lo que, en la ideología poética que el autor traza, remite al “estado naciente de la palabra”— provocando una nueva referencia: de la “lengua” en tanto “idioma”, a la lengua en tanto lengua materna y matricial, que en tal definición depara remitirse —también— a los estadios preverbales así como al origen del idioma —ontogénesis y filogénesis— [...] La palabra, así considerada, releva su importancia en tanto constituida por las hablas y las lenguas que la recorren y trastocan, y es, la piedra de toque ofrecida al poeta para tentar el borde mismo del lenguaje articulado (2005: 122).

Asimismo, Cinthia Gabbay, en su estudio acerca de la configuración de la lengua en *Cólera buey* (1965), considera que la poesía de Juan Gelman

es un diálogo del lenguaje consigo mismo y el papel del ‘concertista de palabras’ (PP) que se encuentra siempre ‘entre la espada y el papel’ (J), es abrirle paso al caudal colérico, dándole forma en el poema, como quien ‘desorganiza el caos / con loca exactitud’ (PP) (2005: 205).

El estatuto de la palabra poética aparece así definido por un retorno a la fuente, donde el sonido cobra potencia instalando la respiración de un cuerpo atravesado por las emociones, es a la vez algo raigal y exploración de los sonidos que el habla corriente provee, exacerbándolos, tensándolos.

La potencia que esos sonidos adquieren en la poesía de Gelman produce una resonancia que se multiplica y salta de lugares y tiempos, fragmentándolos, reiterándolos y produciendo en la lectura un efecto de estridencia. Este efecto es lo que llamamos eco.

En la mitología esta noción nos remite al relato de la Ninfa Eco que aparece, en *Metamorfosis* de Ovidio (pp. 66-76), asociado a las peripecias de Narciso:

Lo contempla a él, cuando temblorosos azuzaba a las redes a unos ciervos, la vocal ninfa, la que ni a callar ante quien habla, ni primero ella a hablar había aprendido, la resonante Eco. Un cuerpo todavía Eco, no voz era, y aun así, un uso, gárrula, no distinto de su boca que ahora tiene tenía: que devolver, de las muchas, las palabras postreras pudiese. Había hecho esto Juno, porque, cuando sorprender pudiese bajo el Júpiter suyo muchas veces a ninfas en el monte yaciendo, ella a la diosa, prudente, con un largo discurso retenía mientras huyeran las ninfas. Después de que esto la Saturnia sintió: “De esa”, dice, “lengua, por la que he sido burlada, una potestad pequeña a ti se te dará y de la voz brevísimo uso.” Y con la realidad las amenazas confirma; aun así ella, en el final del hablar, gemina las voces y las oídas palabras reporta.

Desde el inicio, la definición de Eco se da a través de la voz, es una “ninfa vocal”, la “resonante Eco”, identificada por esa exteriorización de su cuerpo que es la voz, la caracteriza y la marca, señala su destino. En un primer momento las palabras bullen, es parlanchina, habladora, se sitúa en el exceso; luego, el castigo de Hera la ubica en la carencia y le quita la posibilidad de hablar a la vez que la condena a la repetición empobrecida de las palabras de otro.

En la poesía de Gelman esta tensión entre el exceso y el defecto de la voz se manifiesta de distintos modos. En la serie poética de *Traducciones III. Los poemas de Sidney West* (1969),⁴ por ejemplo, se puede leer la potencia de la reiteración y el tono, entre irónico y lúdico que adquiere el eco. En “Lamento

⁴ La serie incluye, entre otros, “Lamento por la muerte de Parsifal Hoolig”, “Lamento por el arbolito de Philip”, “Lamento por el sapo de Stanley Hook”, “Lamento por los ojos de Vernon Vries”, “Lamento por el útero de Mecha Vaughn”, etcétera.

por la tripa de Helen Carmody” la insistencia sobre las partes del cuerpo, la repetición de adjetivos, el uso de palabras de la misma raíz, las anáforas y aliteraciones, van dispersando sonidos idénticos sobre el cuerpo poético, a la vez que tuercen el discurso en réplicas de voces diversas:

tanta sabiduría ¿no va para la muerte?
¡ah helen! ¡qué hermosos ojos tiene helen!
[...]

mejor hubiera sido callar
las verdes hierbas saben dar amarillo
y helen sola oscura
no sabe nada nada

sino callar y deshacerse como
la voz del padre en mesa puesta
no pregunten por qué criaturitas
ella callaba llaba

(I, 130)

La física define el eco como el fenómeno por el cual un sonido que se refleja en una superficie de gran tamaño vuelve hacia la fuente que lo generó. Las ondas sonoras obedecen a las leyes de la reflexión: cuando encuentran un obstáculo se reflejan formando un ángulo igual al de incidencia; si hay más de una superficie reflectora el eco es múltiple. Estas distinciones posibilitan reconocer los elementos implicados en el eco: sonidos, silencios —ya que para percibir el sonido del eco es necesario un intervalo de silencio que permita identificar lo reiterado— tiempo y espacio. En el caso de la poesía, el obstáculo no es ya un elemento material y externo, sino su mismo discurrir que constantemente vuelve sobre sí para repetirse:

asaetado el delirante
contento de su prez
alza la cola el vuelo de su **caballo**
repite su color

¡ah gran caballo delitento
 toda colez para el alzor!
 ¡qué amor para estos días!
 ¡qué repeteado su vuelísimo!

¡acaballáramos el tiempo y es lo mismo!
 ¡piafáramos paciencia
 como caballos que miasmáramos
 todos los animales de la sed!
 (“Sucedé” I, 192)

A diferencia de la aliteración, que remite a repetición regular de sonidos, el eco se produce como multiplicación que aturde y lanza al lector al desconcierto. Se trata de golpes auditivos propinados por una voz que se abre paso en la selva del lenguaje para quebrar toda previsión y atravesar todos los refugios. En *Dibaxu* (1983) el eco toma nueva forma, las palabras lejanas de la cultura judía golpean contra un presente de ausencia y vuelven a las fuentes en una versión que es la misma pero otra. Aquí se produce un eco-diálogo (Pérez, 2009) con otros autores y otros tiempos a través del ladino, lengua elegida para esa escritura difractada. En el “Escolio” (Gelman, 2012: 199) Juan Gelman reflexiona sobre las relaciones de lenguas que plantea el poema, del español al sefaradí, las convocatorias temporales al castellano de distintas épocas, el exilio como lugar de enunciación que hace resonar voces lejanas, las referencias intertextuales que repican textos diversos, y asevera, “quizás este libro apenas sea una reflexión sobre el lenguaje desde su lugar más calcinado, la poesía” (II, 199).

Recordemos que en los estudios acerca del lenguaje también se ha considerado el eco como un componente que pone en evidencia el carácter imitativo de las emisiones (Skinner, 1957) o refiriendo la ironía como un efecto ecoico de una frase que dice lo contrario de lo que afirma (Sperber y Wilson, 2004), dicha expresión se hace eco de otra de modo tácito. La psicología también habla de una memoria ecoica, que juega un papel importante en el almacenamiento temporal de los estímulos auditivos una vez

que éstos han desaparecido físicamente. Imitación, ironía y memoria aparecen así como tres procedimientos asociados al eco, que también pueden seguirse en la poesía donde la reproducción fónica mantiene en la cadena la persistencia de un sonido:

o corazón o muro o lecho
florido donde tu criatura
clarea mi criatura como
dando creatura a tu criatura

para que en vos sea criatura
mi corazón o muro donde
tu delicado olor levanta
una creatura en tu criatura
(“Comentario XXVI” I, 475)

Paralelamente, la distorsión que se instala, abriendo cauces en la poesía de San Juan de la Cruz, instala la memoria de la creación para reiterar una vía purgativa e iluminativa que permita unir la criatura y el creador. El eco de los místicos sitúa la búsqueda del origen a la vez que posibilita la resonancia de una palabra velada por el tiempo.

Este eco de la memoria aparece de modo explícito en “Ecco” (II, 459)⁵ donde replican tiempos, objetos, sensaciones, ideas, citas convocadas en un aquí / ahora que recibe las imágenes como golpes sordos que caen sobre el presente.

La preeminencia de la voz con sus oscilaciones y silencios transforma lo sensible en sentido (Dorra, 1997: 30) en el paso de lo interoceptivo a lo exteroceptivo. En este punto es posible considerar que la poesía de Gelman pone en escena un compás constantemente interrumpido, fragmentado que justamente “respira” dispersando sonidos / sentidos que van y vuelven por el espacio poético. Este efecto de ecos múltiples es a la vez la

⁵ “objetos /cosas /la mesada //mapas /sombrosos /el volcán //dormido/sillas donde//se sienta mi acabar /el día //lo furioso/lo angélico del día/ /hojas que caen/ callejones // rigodones/tornillos/los ojazos //de una guitarra ciega/ juntamente” (“Ecco”, II, 459).

contrapartida de los silencios que se multiplican a través de blancos abruptos, barras, suspensiones de las frases, amputaciones de las palabras, puntuaciones sorprendivas.

Como campo semántico también la voz es preocupación constante, donde se suceden alusiones a lenguas cortadas, mudéz, voces cortadas, palabras perdidas, país sordo, acentuando la tensión mundo—cuerpo que el eco repite. Se produce, entonces, una emulsión en el discurso de lo rítmico y lo prosódico, escenificando diálogos que atraviesan tiempos y espacios como memoria ecoica, provocando ese efecto de *relación flotante* de la que habla Barthes.

Variaciones en torno al estertor

En el relato mitológico la ninfa Eco se torna en una peripecia de la voz, travesía de un cuerpo que “gemina las voces”, cuerpo que —metafóricamente— ha sido amputado al impedírsele dar cauce a la voz en toda su plenitud. Como dice el poema “Restos” de Juan Gelman, “Cuando la lengua se olvida del lenguaje / asoman los restos nocturnos” (II, 492). Uno de estos restos es el gemido, que pone en voz el dolor de un cuerpo sobrepasado, saturado que se escapa en un sonido espasmódico, a modo de queja o de lamento. En la obra de Gelman se suceden diversos tonos, pero nos interesa llamar ahora la atención sobre ese sonido ronco y agitado que imprime el dolor, en una poética donde constantemente se ponen en juego todas las dimensiones del cuerpo:

En el regiro del catástrofe / pocos
sacaron alma / recovecos
de pásame la curva / lo que ya
pelaba crestas del gran sueño / o
pechaban contra
lo oscuro del ciclón / a ver /
escuchame la cara / ¿huecos
de la pasión herida? /
 (“Regiros” II, 425)

A diferencia del eco, que se define por la reiteración de sonidos de una misma fuente entre silencios, el estertor se caracteriza por la recurrencia de sonidos roncós, graves, que se emiten desde la misma fuente y que dan un tono emocional a cada emisión. No nos interesa aquí el estertor del moribundo, sino el anuncio de un borde o de un límite que se ofrece como umbral, frente al cual la voz poética tiembla, se disloca, se lamenta y que, en el caso de la poesía de Gelman, parece la percepción de los propios límites del lenguaje. Así ocurre en “Apurémonos” (II, 496) cuyos versos finales dicen: “Hay que poner el mundo hacia sí, no / a sus persecuciones. / Hay que”.

Duelo, pesadumbre existencial, presencia incesante del dolor que atraviesa el tiempo, son ocasiones que ponen en evidencia los límites del lenguaje. El poema se satura de silencios, vacíos en la página, palabras o frases fragmentadas, onda entrecortada que pugna por resistir. La relación isológica poema / cuerpo permite percibir el estertor como quiebre, pero también como recuperación continua de una nueva posibilidad de la voz, el sonido adquiere espacialidad y se torna búsqueda.

Esta voz que se percibe en el poema revela la tensión de la exploración extrema de la palabra —siempre elusiva, ocultándose— y que puede manifestarse en ronquidos o golpeteos producto de una distensión sufriente:

Esteque habla y babla
la cuchilla que me clavarón
en una distracción sin cuna.
Fue una noche que estuve extranjero
de vos y migo, pero qué,
de dónde usté, casa suave
obligada a la cuerda y a los
clavos de la pasión.
 (“Lo retuvo” II, 399)

Al respecto, Raúl Dorra afirma que a un avance gradual del ritmo poético, de ondulaciones regulares, se le opone la

disrupción, perturbación que es del orden de la interjección (1997: 35), también el vocativo cumple una función semejante en cuanto atañe a formaciones como la interpelación o la invocación que suspenden la frase. Se constituye así un *verso armónico*,⁶ en el que la secuencia semántica y gramatical queda subsumida al ritmo poético.

En este punto es posible asociar la configuración rítmica de la poesía de Gelman con las perspectivas del grupo Noigandres, en cuanto al rol que se adjudica al sonido en la poesía y que articula las distintas regiones de la dicción: respiración y articulación, aliento y pronunciación. Sergio Bessa, en su estudio acerca de “la imagen de la voz” en *Poetamenos* de Augusto de Campos (2009: 57), observa procedimientos como las secuencias y las palabras cortadas, la presencia de espacios y líneas que definen el ritmo y diseñan una cadencia particular. Estrategias semejantes encontramos en los poemas gelmanianos donde la perturbación es un componente recurrente y genera el efecto de sucesivos balbuceos, gritos, quebrantos, frente a un enunciatario no sólo interpelado sino sacudido, ya que la voz parece tocarlo y aún golpearlo:

lo que desesperás/ya vuelta/sola/alma
que te das/ciega/contra paredisimas/
te deshacés/sangrás/sudás/llorás /
sin conseguir que una sola huesito

del paco suba o tiemble/inútil alma/
animal que crujís bajo la noche/
clavada a fuego como resplandor
alma que no comprende la verdad/
(“Lo que desesperás” I, 449)

⁶ Mario de Andrade, en su “Prefacio interesantísimo” contrasta el verso melódico, “arabesco horizontal de voces (sonidos) consecutivas conteniendo el pensamiento inteligible” con el verso armónico, donde “la palabra llama su atención por su aislamiento y permanece vibrando, a la espera de una frase que le haga adquirir un significado que no vemos” (Pignatari *et al.*, 1975: 86).

La acentuación aguda que imprime el uso del voseo, el tono acusatorio y desesperado, la falta de cohesión gramatical y las expresiones imprecatorias, provocan aquí la resonancia del sollozo y el estertor. Los amigos perdidos (alusión a Paco Urondo),⁷ lo inexplicable de sus muertes, la búsqueda insoportable, se multiplican en palabras expulsadas a borbotones donde el dolor del cuerpo sacude la voz.

Nota final

La inmersión en la obra poética de Juan Gelman produce múltiples efectos que atañen a la pluralidad discursiva, la diversidad temática, la cercanía con ese mundo que se despliega entre la memoria, el dolor, el desamparo y la constante interrogación frente a lo inexplicable. Abordarlo desde la perspectiva del sonido tiene por objeto dar cuenta de un efecto de lectura que proviene de la percepción de una selva donde los sonidos más disímiles se entrecruzan, se superponen y se potencian. El efecto rítmico escenifica también una memoria que asocia tiempo, lugares, vicisitudes, palabras, preocupaciones, entramándolas y asonándolas en el poema. Se produce así esa relación flotante de la que habla Barthes, acercando y alejando las asociaciones significativas.

Las fragmentaciones y suspensiones, sin embargo, no son una discordancia, sino nuevas formas melódicas, lengua de nuevos tiempos que recuperan sonidos diversos y distantes, sondeos de vicisitudes humanas, derroteros históricos, saturados de chirridos, gritos, balbuceos, llantos, carcajadas, que encuentran en estos poemas acordes particulares. Otra vez —como tantas veces

⁷ Francisco Urondo nació en Santa Fe (Argentina) en 1930, fue muerto por la dictadura en 1976. Poeta, periodista, académico y militante político. Su obra literaria comprende *Historia antigua* (1956), *Lugares* (1961), *Del otro lado* (1967) *Larga distancia* (antología poética publicada en Madrid en 1971), *Al tacto* (1967); *Veraneando y Sainete con variaciones* (1966, teatro); *Veinte años de poesía argentina* (ensayo, 1968); *Los pasos previos* (novela, 1972), y en 1973, *La patria fusilada*, un libro de entrevistas sobre la masacre de Trelew de 1972.

en la historia de los estudios literarios— los nuevos textos reclaman nuevos recorridos que, recuperando las consideraciones retóricas permitan reconocer esa voz, que como un aura recubre la palabra poética (Dorra, 2005).

Si seguimos la consideración de Parret, que “tres esferas sonoras tienen la voz como materia o sustrato: el *grito*, el *canto*, el *habla*” (1995: 17), podemos decir que en el concierto poético de la poesía de Gelman las tres esferas se articulan en una dimensión sinestésica que recoge las pulsiones del sujeto. Eco y estertor hacen ostensible dos modos de manifestación pasional de una trayectoria del hablante signada por las preguntas acerca del mundo que van tejiendo una trama circular y reiterativa —eco— a la vez que agónica y desesperada —estertor.

Esta búsqueda lleva a decir:

¿El grito no tiene sintaxis?
 ¿El yacimiento que lo saca tampoco?
 [...]

No poeticen la poesía bruscos,
 no paisajeen músicas
 hechas para otra cosa
 [...]

¿Quién expulsó al poema del poema?
 Los dolidos se callan en las vocales débiles.
 Al norte, al sur, al este,
 al oeste de la semántica hay piedras
 que nadie puede levantar.
 (“Lingüísticas” II, 653)

El lugar de la palabra es acicateado, desafiado, confrontado, como así también el lugar de la literatura. El sujeto apasionado que sostiene la voz poética hace estallar el lenguaje porque el mundo le explota en el cuerpo.

Referencias

- BARTHES, Roland (1985). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- COHEN, Sara (2002). *El silencio de los poetas. Pessoa, Pizarnik, Celan, Michaux*. Buenos Aires: Biblos.
- DELAS, Daniel y Jacques Filliolet (1973). *Lingüística y poética*. Buenos Aires: Hachette.
- CELLA, Susana (2005). “Discurrir y transcurrir”, en *Hofstra Hispanic Review*, Issue núm. 1. vol. I.
- COHEN, Jean y otros (1982). *Investigaciones retóricas II*. Barcelona: EBA.
- DORRA, Raúl (1997). *Fundamentos sensibles de la discursividad*. Puebla: BUAP.
- _____ (2005). *La casa y el caracol*. México: BUAP.
- GABBAY, Cinthia (2005). “Cólera Buey o la palabra torrente”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GELMAN, Juan (2012). *Poesía reunida*. t. I y II. Buenos Aires: Seix Barral.
- PARRET, Herman (1997). *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación pasiones*. Buenos Aires: Edicial.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Nayra (2009). “El Eco de la Memoria: Juan Gelman y Dibaxu”. *Alpha*, núm. 28.
- PIGNATARI, Décio y otros (2006). *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950–1960*. São Paulo: Atélie.