

2008

## Nuevas calas en la enunciación poética

Susana Reisz

---

### Citas recomendadas

Reisz, Susana (Primavera-Otoño 2008) "Nuevas calas en la enunciación poética," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 67, Article 7.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss67/7>

## NUEVAS CALAS EN LA ENUNCIACIÓN POÉTICA

Susana Reisz  
Lehman College

¿*Quién habla en el poema?* fue el título de un artículo publicado en 1985, en el que por primera vez me planteé la pregunta sobre la fuente del discurso poético y su relación con el poeta en tanto hablante real. Al año siguiente incorporé aquellas reflexiones en mi libro *Teoría literaria. Una propuesta*, en el capítulo titulado "Poesía y ficción". Desde entonces la pregunta ha reaparecido periódicamente, en forma explícita o implícita, en muchos de los estudios que he dedicado a la poesía. Si la retomo una vez más no es porque crea tener respuestas más convincentes sino una percepción más clara de su complejidad.

Cuando en aquel contexto inicial introduje conceptos como *hablar*, *origo del discurso* y *voz*, estaba utilizando nociones procedentes de Searle (1975) y de Martínez Bonati (1978). Asumía, con ellos, que hablar no es solamente producir enunciados en una lengua dada sino asumirlos como propios y comprometerse con la verdad (o la fidelidad fáctica) de lo que se dice.

De la premisa anterior se podía concluir sin dificultad que el autor de ficciones no *habla* en ellas sino que imagina una voz que sostiene un discurso que no es *suyo* (en el sentido arriba mencionado) y lo fija por escrito o con otros medios alternativos. Entonces estaba claro para mí y casi para todo el mundo, que el primer acto de un novelista es crear una voz que narre la historia, un narrador. A partir de esta premisa había construido Gérard Genette su sofisticado modelo de tipos de narrador y de narración (1972), un modelo que pasó por diversas reelaboraciones y que se volvió punto de referencia obligado en los estudios de narratología de los años ochenta.

En ese momento, en el que todavía no se había difundido ni teorizado el concepto de *autoficción*, las diferencias entre *ficción* y *no-ficción* me

parecían suficientemente claras como para poner el binomio en relación con esa categoría de contornos difusos que desde Aristóteles en adelante ha sido llamada *poesía* o —en un sentido algo más restringido— *lírca*. Al plantear la hipótesis de que *poesía* y *ficción* (o *poesía* y *no-ficción*) son nociones potencialmente combinables, asumía una postura iconoclasta, que se oponía a otras opiniones con mucho más peso que la mía, como la que proponía Todorov en su libro *Los géneros del discurso* (1978). Allí él sostenía, de acuerdo con otros teóricos prestigiosos, que la *poesía* es un territorio liberado, al margen de la oposición entre *ficción* y *no-ficción*. Todorov la caracterizaba como *indiferente a la ficción*. Por cierto que las tendencias estructuralistas de los años 70 y 80 habían convertido casi en dogma ciertas ideas como *la muerte del autor* y ciertas afirmaciones muy repetidas como que *el poema no habla sobre el mundo sino sobre sí mismo*, que el lenguaje poético es auto-referencial, que los poemas son composiciones con un grado de abstracción similar al de la música y que, por lo mismo, la creencia romántica de que el poeta se expresa a través de sus versos es un residuo de ingenuo biografismo.

En ese contexto resultaba osado (o al menos peculiar) sostener, como yo lo hacía entonces, que *poesía* y *ficción* eran categorías asociables, que a veces se daban juntas y a veces no. O dicho de otro modo, que en ciertos poemas es el poeta quien habla de modo directo y con su propia voz, aunque utilice un lenguaje extraño, diferente del que usaría en las diversas interacciones de su vida cotidiana, y que en otros casos habla de modo indirecto, casi a la manera del novelista, a través de una voz o una persona poética que se le puede parecer mucho o muy poco.

La fórmula quasi-mágica que yo utilizaba entonces para establecer la diferencia entre *poesía ficcional* y *poesía no-ficcional* era preguntarme en cada caso si la *situación de escritura* (en un sentido pragmático y también histórico, biográfico) en la que se había producido el poema coincidía o no con la situación de enunciación de la voz poemática o, en otras palabras, si el yo creador del discurso poético y el yo que se expresaba en los versos coincidían en una misma instancia o eran dos instancias separadas. Daba por sentado, asimismo, que tal diferenciación solo podía hacerse sobre la base de que el poema fuera relativamente inteligible, y que, por lo tanto, la *poesía* que trata de destruir o diluir la referencialidad (como por ejemplo buena parte de *Trilce*) era la única caracterizable como *indiferente a la ficción*.

Hasta donde alcanza mi conocimiento de la bibliografía sobre el tema, por aquellos años mi propuesta no fue aceptada ni rebatida por nadie (al menos no por escrito). Por lo mismo, me asombró comprobar que el prólogo de un libro publicado en España en 1998 con el título *Teoría del Poema. La enunciación lírica*, planteara, como si se tratara de algo novedoso, casi las mismas preguntas que yo me había hecho trece años atrás:

¿En qué sentido se puede hablar de ficción con referencia a la poesía? ¿Es simplemente una determinación que resulta del uso del lenguaje, como ocurriría con cualquier otro tipo de texto? ¿Cuál es la relación entre el debate sobre su ficcionalidad y la voluntad expresiva que parece propia de la lírica moderna? ¿O se trata de una cuestión que deba dirimir el lector?" (7).

Una referencia constante en los artículos teóricos de ese volumen es, en cambio, Gérard Genette, quien en su libro de 1991 *Fiction et diction* propuso también la combinabilidad de las categorías *poesía* y *ficción* con el propósito de ofrecer una redefinición y una tipología alternativa de la literaridad y los géneros literarios. Que los planteamientos de Genette sobre este tema fueran ampliamente conocidos por los teóricos españoles mientras que los míos no, confirma una vez más —calidades y celebridades aparte— la escasa difusión de los textos publicados en Hispanoamérica y como consecuencia de ello, la lagunosa conexión entre los medios académicos hispanohablantes.

### La rúbrica del poeta y la variante de género

Poco tiempo después de establecer esas líneas divisorias entre *poesía ficcional*, *poesía no-ficcional* y *poesía indiferente a la ficción*, la claridad del trazo original se me empezó a borronear, sobre todo cuando comencé a estudiar y a reelaborar las no muy nítidas nociones bajtinianas de *voz*, *polifonía*, *dialógico* y *monológico*. Fue ésta otra empresa bastante audaz para esos años pues, como se sabe, Bajtín no habló mucho de la poesía y en las pocas ocasiones en que trató el tema lo hizo para establecer un contraste entre el lenguaje de la poesía y el de la novela, en particular, el de su admirado Dostoyevsky. Cabe añadir que en ese momento no habían proliferado aún las aplicaciones del pensamiento de Bajtín a terrenos a los que él había dedicado escasa o nula atención

La lectura de Bajtín me abrió los ojos a la extrema complejidad de la enunciación poética y me permitió afinar mi instrumental teórico con el reconocimiento de que el sujeto de la enunciación (real o ficticio), puede incorporar en su discurso otras voces y otros discursos, ya sea dialogando auténticamente con ellos, ya sea congelándolos y diseccionándolos con el corrosivo mecanismo de la parodia o de la ironía. Un primer paso en esa dirección fue un artículo publicado en 1988 con el elocuente título "Poesía y polifonía: de la 'voz' poética a las 'voces' del discurso poético en *Ova completa* de Susana Thénon."

Así fue como comencé a estudiar la obra de muchas mujeres poetas — consagradas y marginales, españolas e hispanoamericanas pero sobre todo peruanas— aplicando la noción bajtiniana de *polifonía* en combinación con la de *literatura menor* de Deleuze-Guattari. De estos dos autores tomé en particular la idea de un lenguaje *desterritorializado*, y elaboré con ella la

hipótesis de que muchas de las voces poéticas femeninas producen un lenguaje artístico arrancado de su zona de origen (el habla inter-femenina) y dificultosamente reinsertado en un territorio tradicionalmente ajeno (el canon poético nacional).

A partir de estos desarrollos y como consecuencia de mi creciente interés por los estudios de género y las teorías literarias feministas (algo que ya nadie podía ignorar en los años 90) me sentí en la necesidad de reformular y ampliar la pregunta primigenia en un artículo de 1998 que titulé “¿Quién habla en el poema cuando escribe una mujer?”.

Allí planteaba un tema no previsto antes por mí: el de las expectativas que crea el nombre del autor de un poema según que sea un hombre (como ha ocurrido casi siempre en tiempos pasados) o una mujer (como ocurre tan frecuentemente hoy). Daba y sigo dando por sentado que en el caso de la poesía, el lector tiende a borrar las fronteras entre la voz del autor o autora y la voz poemática. Dicho de otro modo, mientras que ningún lector informado confunde al autor real (entendido como sujeto biográfico) con el narrador de su novela o cuento, en la poesía suele ocurrir lo contrario: se tiende a pensar que la voz de un poema escrito por una mujer es una voz femenina que expresa las vivencias y emociones de la autora.

Para poner a prueba esa teoría desde mis propios prejuicios, me obligué a examinar dos poemas titulados “Dos autorretratos”, en los que el nombre del autor corresponde a un hombre, José Luis García Martín, y el nombre con que se presenta la voz que habla en cada poema corresponde al de una poeta rusa: Marina Tsvietáieva y Anna Ajmátova respectivamente.

La única conclusión clara que saqué de esa experiencia es que la no coincidencia de nombres y géneros entre el autor y las poetas mencionadas marcaba nítidamente a esos poemas como discursos ficcionales: no menos ficcionales que los del narrador o los personajes de una novela ni menos ficcionales que los discursos de los personajes dramáticos, cuyo género sexual se manifiesta en el cuerpo —o el atuendo— del actor o la actriz.

Otra conclusión que ahora añado a la anterior es que la determinación genérico-sexual de un discurso ficcional pasa necesariamente por el tamiz de la *verosimilitud*. Un discurso ficcional solo puede ser *verosímilmente* femenino o *verosímilmente* masculino.

Los discursos de Antígona (en la obra homónima de Sófocles) ‘suenan’ femeninos como resultado de complejas negociaciones entre el *verosímil absoluto* —lo que cierta sociedad de cierta época espera que diga o haga una mujer— y el *verosímil literario* —lo que esa misma sociedad, convertida en público, espera que diga o haga una heroína de tragedia. Menciono este ejemplo porque representa un caso extremo de divergencia entre ambos tipos de *verosímil*: como es sabido, en la Grecia clásica el rol de la mujer se limitaba a tareas subalternas, férreamente excluidas del ámbito público, mientras que las grandes figuras femeninas del mito y de la tragedia estaban revestidas de cualidades similares a las de las figuras heroicas masculinas,

con las que podían y solían contender.

Tal vez cabría preguntarse, por último, si la instancia mediadora de la verosimilitud está igualmente activa cuando hay coincidencia genérico-sexual entre el autor y su héroe. Me inclino a pensar que no, pero no intentaré demostrarlo aquí.

Una segunda ampliación de mi pregunta sobre el sujeto de la enunciación poética sirve de título a un artículo que está en prensa: “¿Quién habla en el poema cuando escribe una mujer y dos hombres ¡@ construyen?” Este ensayo es mi respuesta a una muy reciente polémica en torno a la obra fragmentaria e inconclusa de María Emilia Cornejo, poeta peruana que se suicidó en 1972 a los 23 años sin poder ordenar ni editar sus poemas, lo que ha dado pie a que un poeta de su generación hoy reclame para sí y para un amigo suyo la autoría de los tres poemas más famosos y más citados en antologías.

El tema postmoderno de *la muerte del autor* parece reliteralizarse en este caso particular, en el que lo siniestro del acontecimiento real se combina con lo irónico de un reclamo que es a la vez intento de homicidio simbólico *post mortem* y entusiasta reafirmación de *la vida del autor* —o del apego a la propiedad intelectual— dentro de la institución literaria

### La pregunta se complica

*La ficción ya no es lo que era antes ....* La frase pertenece al poeta y lingüista Mario Motalbetti y resume con irónica exactitud las nostalgias y perplejidades de quienes intentamos seguir utilizando ese concepto en un contexto histórico que ha experimentado profundas transformaciones en los últimos veinte años.

El desarrollo cada vez más acelerado de la tecnología de las comunicaciones, la globalización de la información, las migraciones humanas masivas y la arrolladora expansión de la cultura popular de los Estados Unidos, han repercutido drásticamente — como no podía ser de otro modo — en el terreno de las artes y las humanidades. Entre las novedades más llamativas de este período se cuentan el auge de los *reality shows*, la popularización y masificación de géneros como la biografía, la autobiografía con escritor fantasma, el libro de auto-ayuda y el testimonio. También típico de la época es el creciente éxito de ese género híbrido que el profesor y escritor francés Serge Doubrovsky bautizó en 1977 como *autoficción* y que para muchos es simplemente lo que siempre ha sido la novela: una mezcla de invenciones y de verdades más o menos enmascaradas.

Al parecer, somos testigos de un fenómeno que se podría caracterizar como *el regreso de lo real* (con las resonancias freudianas del caso) o como una compulsión autenticadora, que hipertrofia el efecto de realidad de la ficción y difumina la línea divisoria entre lo efectivamente vivido y lo

representado como vivido.

Si bien la poesía, por ser un género minoritario, no muestra estar tan directamente afectada por estas transformaciones, el pensamiento crítico sobre la poesía no puede dejar de tomarlas en cuenta y de incorporarlas en la propia reflexión. Ahora veo que mi intento por establecer separaciones nítidas entre *poesía y ficción* era mi respuesta — históricamente condicionada — a un paradigma todavía vigente pero ya en vías de disolución: el surgido del optimista afán de los años 60 y 70 por refundar la sociedad según el modelo ideal del *hombre nuevo* y por dar a los estudios literarios un estatuto *científico*, claro y racional.

En este momento histórico, en el que la irracionalidad parece extenderse a territorios tan insólitos como la economía y en el que la balanza parece inclinarse en todos los ámbitos del lado de las incertidumbres, no queda más remedio que bregar con el reconocimiento de la vaguedad de esas categorías y de todas las que se les relacionen.

### La borrosidad del yo lírico

Para Hans-Georg Gadamer, agudísimo descifrador de enigmas poéticos, la solución del problema de la enunciación lírica y de la identidad del enunciador radica en la universalidad del yo que se expresa en el poema:

No es posible decir con certeza en el caso de Celan — y tampoco, en realidad, en el caso de cualquier auténtico poeta lírico — a quién se refiere el poema cuando dice “yo”. Al tratarse de un poema, es obvio que el poeta no se refiere simplemente a sí mismo. Yo, en tanto que lector, no puedo distinguirme de él en cuanto hablante. Es un poema porque todos somos ese Yo. (88).

Mi opinión personal en torno a la cuestión del yo (el yo del poeta o el yo del enunciador del poema, dos instancias que pueden o no fusionarse), es menos categórica y probablemente menos diáfana que la de Gadamer pues, para empezar, no podría definir qué es un “auténtico poeta lírico”. De otro lado, la idea de que el poema es poema cuando en él se expresa un yo universal me parece demasiado vaga y a la vez demasiado restringida.

Hay que admitir que tampoco es fácil encarar el problema del *yo que habla* desde la perspectiva del lenguaje cotidiano: tal vez una de las maneras posibles de delimitar ese ente escurridizo y difícil de definir sea pensar, siguiendo a Bajtín, en el lenguaje social y la concomitante visión de mundo con los que esa instancia evanescente suele identificarse en sus diálogos con otros hablantes o consigo mismo. En otras palabras: cada uno de nosotros maneja un lenguaje y un sistema de valores que siente como ‘natural’ pues es el resultado de un largo proceso de condicionamiento familiar-cultural y de desarrollo individual posterior. Eso no implica que todos nuestros actos

de habla sean expresión de ese lenguaje y de esos valores, pues con frecuencia se nos hace necesario adoptar siquiera parcialmente el lenguaje del otro para que la comunicación no quede trabada o para lograr ciertos objetivos. En este terreno de arenas movedizas se instalan la *sinceridad* y la *falsedad* o sus correlatos lógico-ontológicos, la *verdad* y la *mentira*. En esta resbaladera se ubican, asimismo, las acciones verbales 'espontáneas' y las 'actuadas', que a su vez se acercan peligrosamente a lo que solemos entender como discursos ficcionales ....

Cuando todos estos conceptos se ponen en relación con la poesía, la borrosidad aumenta, pues el lenguaje y la visión de mundo que se expresan en el poema tienen la aspiración de alcanzar a muchos, no solo a ciertas personas concretas (por más que el poema pueda estar dedicado a un individuo con nombre y apellido).

Para introducir un rayito de luz en esta selva oscura propongo la hipótesis de que el yo del poeta suele ser el inestable producto de la interacción de factores tan diversos como un lenguaje/sistema de valores asumido como propio; una memoria *reconstructiva*, que opera sobre la base de experiencias personales <sup>1</sup> y de palabras repetidas infinitas veces con distintas entonaciones <sup>2</sup>; una imaginación que escarba en esa memoria y la remodela; una negociación entre un lenguaje propio, que valora y configura la realidad de cierto modo, y un lenguaje artístico epocal, que puede estar ligado a un modelo de mundo y un sistema de valores diferentes; una cierta disposición actoral <sup>3</sup> y, por último, una hiperconciencia lingüístico-musical que puede arrastrar las palabras en una u otra dirección. Este último aspecto podría caracterizarse, siguiendo a Bajtín, como una vocación de canto a la búsqueda de resonancias corales.

Conjeturo asimismo que ese complejo yo del poeta se puede expresar en forma directa (a la manera del ensayo, de la autobiografía o de las memorias), en forma indirecta (de un modo similar al del novelista o el dramaturgo) o de manera alternativamente directa e indirecta (cuando incorpora en su discurso voces ajenas claramente diferenciadas de la suya). Lo que importa remarcar es que no hay líneas divisorias rígidas sino una elástica continuidad en cuyos polos se ubicarían de un lado una voz que puede reconocerse como *la propia voz del poeta* y al otro extremo voces imaginarias, claramente diferenciadas de la suya. Añadamos que *la propia voz del poeta* es siempre el precario resultado de un tira-y-afloja entre un lenguaje social/familiar/personal y un lenguaje artístico epocal, es decir, entre la íntima voz del *self* y una *otredad* semi-familiar, que es al mismo tiempo alienante y hechizante. Según los momentos de la historia literaria, los productos de ese tira-y-afloja pueden exhibir distintos grados del predominio de uno u otro lenguaje. Por ejemplo, en la poesía clásica antigua, renacentista o barroca, la voz del poeta suele tener un alto grado de 'actuación' o 'impostación' y un marcado predominio del lenguaje artístico sobre el personal. Sin embargo, ni siquiera



en esos casos extremos podría afirmarse que la voz que se expresa en el poema **no** es la voz del poeta. En la medida en que no se pueda reconocer un sujeto de la enunciación lírica claramente diferenciado del poeta o la poeta que escribió el texto, nada nos obliga a pensar que una oda de Safo, un *carmen* de Catulo o un soneto de Lope Vega no tienen un vínculo directo con la visión de mundo y el sistema de valores de los poetas que los produjeron o, dicho en positivo, que quien habla en esos poemas es un ser tan ficticio como el narrador o los personajes de una novela.

### En las fronteras de la poesía

Basándose en sus experiencias como organizadora de un taller de poesía para reclusas, Carol Muske<sup>4</sup> llega a la conclusión de que el/la poeta puede mentir en relación con datos específicos sobre sí mismo/a o puede inventar una voz ficticia para auto-representarse, pero que esas mentiras o esas invenciones transmiten siempre una verdad sobre sí y sobre el mundo (24).

*La poesía es más filosófica y seria que la historia, pues la poesía habla de lo general mientras que la historia de lo particular* — afirmaba Aristóteles en el célebre capítulo 9 de su *Poética* (1451b). Pienso que esta idea, hasta ahora difícil de refutar, abre el camino para una interpretación como la de Muske, por más que Aristóteles no se refiriera a lo que hoy llamamos *lírica* sino al carácter ficcional (*mímesis de acciones posibles*) de la poesía trágica griega y a su compleja relación con las remotas verdades del mito.

Si se acepta la hipótesis de que todo poema dice siempre alguna verdad sobre el poeta y su mundo, de ella se podría inferir que desde la perspectiva del tipo de enunciación y de la identidad del enunciador, la lírica no se diferencia sustancialmente de la autoficción, la autobiografía o el ensayo, tres tipos de textos a los que hoy se suele englobar bajo el rubro *escrituras del yo*. En lo que sigue observaremos brevemente la problemática elasticidad de esas zonas fronterizas y la dificultad de delimitar el territorio de la poesía —tal como la entendemos modernamente— cuando no se toman en consideración aspectos formales como el verso o la *disposición poética*.

#### 1. Poesía y autoficción:

Una de las definiciones más simples de esta última categoría es la siguiente, que procede de Jaques Lecarme:

la autoficción es (ante todo) un dispositivo muy simple: un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo título genérico indica que se trata de una novela.

[Mía la traducción]

El único problema que presenta esta definición tan sencilla y por eso

mismo tan difícil de refutar es que en su esquemática sencillez no contempla todas las consecuencias que se derivan de la atribución genérica “novela” ni toma en cuenta que el concepto de “identidad nominal” es lo más parecido a una ecuación lógica y, por lo mismo, lo más alejado de las complejas maniobras de autoenmascaramiento que utiliza el escritor de autoficciones. Tampoco parece contemplar que desde la perspectiva del lector la contradicción es insoluble puesto que quien no conozca al detalle los elementos de realidad incorporados sin modificaciones a una autoficción, no sabrá distinguir qué referentes pertenecen al mundo real del autor y cuáles son imaginarios.

¿Cómo se aplicaría a la lírica esta reflexión sobre la triple coincidencia identitaria y la inscripción del texto en un género literario? ¿Podría decirse: “es un discurso cuyo autor, cuyo enunciador y cuyo héroe (en el sentido bajtiniano de la persona a la que se le atribuye la voz poemática) comparten la misma identidad nominal y cuyo título genérico indica que se trata de lírica”?

En principio, la equiparación parece posible. Solo queda por añadir que la situación del novelista en relación con su obra es siempre más clara que la del poeta en relación con la suya pues las “mentiras” o los desvíos del novelista en relación con su propio lenguaje y con su propio sistema de valores se materializan en una voz narrativa con capacidades sobrehumanas (como la *omnisciencia* o la *focalización interna* de las que habla Genette) y en personajes que por lo general tienen nítidas señas de identidad que difieren de las propias. (Para poner un ejemplo especialmente notorio, recordemos “Deutches Requiem” de Borges, caso notable de disonancia entre el lenguaje personal del autor y el que se manifiesta en el monólogo de su narrador-personaje, un nazi).

Esta situación solo se da ocasionalmente en la poesía, cuando el poeta construye un monólogo y lo pone en boca de un personaje con señas de identidad claramente diferenciadas de las propias. Tal es el caso de Cavafis en los poemas en que hace hablar a figuras de la época helenística o de Borges en el famoso “Poema conjetural” o de José Luis García Martín en los poemas anteriormente mencionados. Sin embargo, leyendo esos poemas se puede notar que la diferencia de lenguajes/cosmovisiones entre el autor y la voz que habla en el poema no es tan radical como en un cuento o novela. De un modo u otro se percibe que cuando crea esas voces ajenas el poeta expresa algo de sí mismo, algo muy profundo que pertenece a su lenguaje interno: Jasón, hijo de Cleandro habla también de la angustia de Cavafis por envejecer y perder atractivo; <sup>5</sup> Francisco Narciso de Laprida habla también del héroe que Borges habría querido ser; Marina Tsvietáieva habla también de la soledad de García Martín.

Por cierto que un novelista o cuentista también puede expresar ideas o sentimientos personales a través de una voz narrativa (sea ésta la voz del narrador o la de un personaje). Sin embargo, ésta es una mera posibilidad,

no un rasgo distintivo de su actividad creadora, pues como lo sabemos a partir de Bajtín, lo característico de la novela es la tensión dialógica entre diversos lenguajes y visiones del mundo que no tienen por qué coincidir con los que el autor podría reconocer como propios.

Añadamos que los lectores de novelas están acostumbrados a no pensar en el autor desde el momento en que la voz narrativa los hipnotiza con la presentación de un mundo que es y no es el de su experiencia cotidiana. Los lectores de poemas, decididamente minoritarios, solemos no gozar de ese distanciamiento imaginario ni del alivio que trae la posibilidad de ingresar como *voyeur* en otros universos que permitan olvidar el agobiante peso de la realidad. La poesía reaviva en sus amantes la conciencia de estar en *este* mundo, un mundo que nos recuerda a cada instante nuestra fugacidad y vulnerabilidad.

## 2. Poesía y ensayo

Navegando por la red en busca de información bibliográfica sobre el ensayo como género literario (una actividad que hace veinte años era impensable como posibilidad de investigación seria) encontré una afirmación procedente de Jean Marcel (1992) que me pareció especialmente interesante y que, al mismo tiempo, me añadió más dudas sobre la posibilidad de delimitar el terreno de la poesía en la actual coyuntura histórica<sup>6</sup>:

El ensayo es un discurso reflexivo de tipo lírico sostenido por un yo no-metafórico acerca de un objeto cultural; la referencia a la instancia enunciativa (al yo no-metafórico) está en el corazón mismo de la proposición. [mía la traducción]

Los elementos de la definición que me parecieron más atractivos son la directa conexión entre lírica y ensayo (*discurso reflexivo de tipo lírico*), la idea implícita de que la lírica es un tipo de discurso que puede darse tanto en verso como en prosa<sup>7</sup> y el énfasis en un *yo no-metafórico* (es decir, no-ficcional) como enunciativo.

Por cierto que la comparación del ensayo con la poesía no tiene nada de novedoso, como lo pone en evidencia un estudio de José María Pozuelo (2005), que traza la historia del género a partir de los *Essais* de Montaigne y pasa revista a los planteos de quienes, como Lukács o Max Bense han señalado un estrecho parentesco entre esas dos formas discursivas. El propio Pozuelo, quien en un trabajo anterior se había apoyado en Ortega y Gasset para caracterizar la enunciación lírica como el espacio “de la vivencia del presente como presencia absoluta de un yo ejecutivo” retoma esas mismas ideas orteguianas (el Yo como instancia ejecutiva y el objeto estético como absoluta presencia) para postular una básica cercanía entre

## ensayo y lírica:

Es así que el ensayo compartiría con la lírica una temporalidad del Discurso que emerge como fuerza ejecutiva en el presente de su formulación y cobra desde ese presente toda su fuerza. (187)

A su juicio la única diferencia sustancial radicaría en el carácter ficcional o no-ficcional del enunciador:

En tanto que otras escrituras del yo (la autobiografía, la propia lírica y por supuesto las formas personales de la narrativa) implican una construcción ficcionalizada de la instancia del Discurso, el Ensayo sería aquella escritura del yo no susceptible de ser ficcionalizada, es decir, que impone su resistencia a que se separen las categorías de la Enunciación y la del Autor. (188)

No es mi propósito entrar en una polémica con el autor de las afirmaciones precedentes sino tan solo mostrar a través de ellas qué difícil es, para todos los que teorizamos sobre objetos literarios, establecer líneas divisorias en una materia tan escurridiza. Solo añadido, a modo de muestra, que Pozuelo no explica cómo ni por qué la autobiografía, la lírica y “las formas personales de la narrativa” (noción muy poco clara para mí) “implican una construcción ficcionalizada de la instancia del discurso”, es decir, traen consigo o producen necesariamente la ficcionalización del enunciador.

Hablar de sí presupone, por cierto, verse como objeto —Bajtín diría como *otro*— y, al mismo tiempo, construirse como sujeto en el acto de decir y ser dicho. ¿Pero es eso una *ficcionalización*? Cuando una categoría es tan amplia y vaga que se puede aplicar a casi todo los objetos conocidos, corre el riesgo de volverse inútil. Si se desea que la noción de *ficción* sea un instrumento conceptual con capacidad explicativa y diferenciadora —como en general lo ha sido en la teoría literaria antigua y moderna—, no me parece conveniente ampliarla hasta cubrir casi todas las llamadas *escrituras del yo*. En relación con estas últimas pienso que lo que cuenta —y lo que puede distinguir unas de otras— no es el mero hecho de hablar de sí sino el modo de hacerlo. No es la autopresentación<sup>8</sup> en sí la que acarrea la potencial ficcionalización de las *escrituras del yo* sino la forma de presentarse ante el otro. Pongo un ejemplo: si un individuo adulto escribe sobre sí mismo cuando niño utilizando el lenguaje y la visión de mundo atribuibles a un niño, habría ficcionalización; si escribe manteniendo la distancia que media entre su ser niño y su ser adulto, no la habría. El primer caso —ver el mundo como lo vería un niño—corresponde a lo que Genette caracterizó como *focalización interna*, un recurso que pone en evidencia el carácter irreal de una instancia narrativa capaz de ubicarse en una conciencia ajena (o en un estado de conciencia perteneciente al pasado).

Mi última afirmación podría dejar la sensación de que tengo las mismas certezas de los años ochenta o el mismo optimismo sobre la posibilidad de ordenar, clasificar y definir. Quisiera aclarar, por eso mismo, que mi esfuerzo por mantener algunos criterios canónicos, no pasa de ser el intento de valerme de algún tipo de brújula para explorar un territorio que se ha vuelto tan difícil de reconocer y demarcar.

Cuando leí la definición de *ensayo* que propone Jean Marcel se me borró súbitamente la línea divisoria entre el *ensayo* y lo que yo llamaba hace veintitrés años *poemas no-ficcionales* o *directos actos de habla del poeta*. Sé que ahora no podría aplicar esas categorías del mismo modo que en el momento en que las propuse, pero sigo pensando que el ancho terreno de lo que hoy llamamos *poesía* (o más restringidamente *lítica*) incluye un amplio espectro de tipos de discurso y que algunos de ellos, por poco diferenciados que estén de otros, ofrecen resistencia a entrar en la categoría de *discursos con enunciación ficcionalizada* (o con un yo enunciator ficcional). Estos discursos líricos en rebeldía —una rebeldía que se suma a la de las transgresiones descritas por Stierle— no parecerían ser radicalmente distintos de *ese discurso reflexivo de tipo lírico sostenido por un yo no-metafórico* del que habla Jean Marcel.

¿Cómo distinguir entonces el ensayo de la poesía lírica? Si solo invocamos como diferencia el verso regresaríamos a la edad de piedra de la teoría literaria pues ya Aristóteles dejó bien en claro que se puede poner en verso cualquier texto pero que el mero cambio de forma no lo convierte en poesía. A eso habría que añadir que en el momento actual el concepto de verso se ha enrarecido tanto y el término puede usarse tan erráticamente que en última instancia resulta aplicable a cualquier conjunto de palabras que el poeta llame *verso* o presente implícitamente como tal. Un caso extremo de esta tendencia es el último libro de poesía del poeta y lingüista Mario Montalbetti, *8 cuartetas en contra del caballo de paso peruano* (2008). Como lo he señalado en otro sitio<sup>9</sup>, el título de cada poema va seguido de la indicación entre corchetes del número total de versos, como si ese detalle fuera extraordinariamente importante o como si el lector no pudiera contarlos por sí mismo. El por qué de esa indicación aparentemente superflua se pone en evidencia no bien se comprueba que con el término *versos* el poeta no se refiere a unidades métricas o rítmicas recurrentes sino a unidades gráficas de cualquier extensión, que pueden contener desde tres palabras hasta seis líneas escritas de corrido. Puesto que ni las conexiones sintácticas ni las semánticas —que son por lo general muy laxas— justifican la ubicación de los cortes, lo único que permite mantener cierta idea de verso es la existencia de cortes —espacios en blanco— que no parecen obedecer a ningún criterio rítmico conocido.

Pese a todos estos *caveats*, mi sentido común me dice que, en general, nadie bien informado confunde un ensayo con un poema... ¿O sí? No bien

afirmo esa posibilidad de diferenciación intuitiva me vienen a la memoria muchos ensayos de María Zambrano en los que la filósofa se abisma en un apasionado soliloquio bastante similar a lo que se ha entendido por *lirica* en la modernidad. Esos ensayos —a los que la definición “discurso reflexivo de tipo lírico” les cae como anillo al dedo— bien podrían pasar por poemas si se los presentara como tales. Tal vez bastaría con aumentar los espacios en blanco entre frase y frase (a la manera de Montalbetti) o simplemente republicarlos bajo el rubro *Poemas*. Lo único que impediría hacerlo sería el respeto hacia la intención de la escritora, puesta de manifiesto en la forma que ella eligió para su publicación.

### Hacia una tipología borrosa

Si las fronteras de la poesía son tan difusas como parece mostrarlo el análisis comparativo de esos tipos de discurso que los lectores entrenados tendemos a considerar géneros vecinos, entonces no quedará más remedio que conjeturar que el territorio poético es un continuo elástico y resbaladizo, que solo admite demarcaciones precarias.

Una de ellas se ubicaría en la zona de cierto tipo de poemas en los que la voz del poeta y la *voz lírica* o la *persona poética* que presuponemos como origen del discurso poemático parecen indistinguibles. No importa mucho, en este contexto dominado por el principio de vaguedad, llamar a esos poemas “no-ficcionales”, “autobiográficos”, “confesionales” o “auténticos actos de habla del poeta”. En cualquiera de esos casos el membrete escogido solo se puede utilizar a la manera de una marca flotante, que tendría la relativa fijeza y la relativa movilidad de una boya en el océano. En este tipo de poemas se puede reconocer una acción central unificadora que es representación de acción verbal y acción verbal al mismo tiempo: en ellos se representa lo vivido y se vive lo representado. Si intentamos traducir esto mismo en términos bajtinianos, podríamos decir que el poeta representa la acción verbal de un *héroe* que es una proyección de sí mismo y que por eso no llega a constituirse en una instancia independiente.

En la obra de Blanca Varela se pueden encontrar muchos poemas con estas características como, por ejemplo, un breve e intensísimo texto en el que la *heroína* (o *persona poética* o *yo lírico* o *enunciadora lírica* o como queramos llamar a la fuente del discurso) intenta un diálogo de las sombras con el hijo muerto mediante la expresión dubitativa-desiderativa *si me escucharas*:

si me escucharas  
tú muerto y yo muerta de ti  
si me escucharas

hálito de la rueda  
 cencerro de la tempestad  
 burbujeo del cieno

viva insepulta de ti  
 con tu oído postrero  
 si me escucharas

Para cualquier lector enterado de los sucesos que marcaron más hondamente la trayectoria vital de la poeta, como la trágica muerte de su hijo Lorenzo en un accidente aéreo, la voz que habla en este poema es la voz de la mujer que escribió (y repitió muchas veces en lecturas públicas y quizás también en diálogo interior con sus fantasmas queridos) las palabras *si me escucharas*.<sup>10</sup>

Yo tuve el privilegio de oír a Blanca Varela leyendo/diciendo ese escalofriante conjuro en la primera lectura pública del poema, con motivo de la presentación de *Concierto animal* en Lima. Mi experiencia de oyente —que fue lo más parecido al *desencadenamiento de conmoción y horror* que Aristóteles atribuía a la poesía trágica— me persuadió de que cuando los poetas presentan sus poemas con su propia voz, el texto funciona como una partitura y su lectura es como la ejecución de una pieza musical: las palabras escritas o las notas del pentagrama pueden ser las mismas, pero cada ejecución/interpretación deja en el receptor un efecto de sentido y una estela emocional diferentes e irrepetibles. Algunos poetas leen públicamente sus textos como podría hacerlo un buen o un mal actor. Otros se esfuerzan por mantener un tono de distanciamiento emocional y por poner el énfasis en los efectos fono-rítmicos. Otros (que probablemente sean una minoría) vuelven a vivir las emociones ligadas al nacimiento del poema con una intensidad tal, que cualquier gesto histriónico se vuelve innecesario o simplemente imposible: cuando ejecutan sus *partituras poéticas* sus entonaciones no son producto de un trabajo de impostación sino expresión directa de un estado anímico particular, surgido del reencuentro con el acontecimiento de lenguaje primigenio en presencia de un público especialmente receptivo.

Por otro lado, también puede ocurrir que en el momento de prestarle su voz física al poema frente a un auditorio empático, el autor o la autora redescubra en su vieja *partitura* un sentido y un contenido emocional diferentes de los surgidos en la solitaria epifanía del instante de la creación. También en este caso debo acudir a recuerdos personales para afirmar —sin poder dar pruebas—<sup>11</sup> que Blanca Varela ha sido un ejemplo egregio de la posibilidad de redescubrir un sentido oculto en las propias palabras y de experimentar, al decirlas una vez más, sentimientos nuevos, modelados por el duelo y la presencia de oyentes empáticos.

“Casa de cuervos”, ese extraordinario poema sobre la incondicionalidad del amor y el lado oscuro de la maternidad, fue en su origen una elegía por la pérdida del paraíso simbiótico y el progresivo alejamiento de esa parte de sí misma que se ha transformado en un ser independiente. Ese mismo poema adquirió, después de la pérdida más radical que puede sufrir un ser humano, unas resonancias siniestramente proféticas que la poeta reconoció a posteriori, en el momento de interpretar el texto-partitura una vez más:

así este amor?  
 uno solo y el mismo?  
                   con tantos nombres?  
 que a ninguno responde?  
 y tú mirándome?  
 como si no me conocieras?  
                   marchándote?  
 como se va la luz del mundo?  
 sin promesas  
                   y otra vez este prado?  
 este prado de negro fuego abandonado?  
 otra vez esta casa vacía?  
 que es mi cuerpo?  
 a donde no has de volver?

Las resonancias del hecho trágico en los versos finales —unos versos creados en una coyuntura vital menos terrible— fueron en ese momento tan intensas, que estuvieron a punto de quebrar el instrumento natural de la poeta.

En otros poemas, que podríamos llamar *ficcionales-conjeturales* o *monólogos dramáticos*, como el famoso “Poema conjetural” de Borges, la representación de la acción verbal y la acción verbal del héroe no están unificadas: la representación de la acción verbal es obra del autor; la acción verbal misma pertenece a su *héroe* —en el sentido bajtiniano de *proyección del yo* y también en el sentido más general de *héroe de la patria*—, quien en este caso reúne las características de figura histórica, personaje épico y persona dramática. La relación entre el autor y su *héroe* es en este caso dialógica: Borges representa/mimetiza/ la acción verbal de Francisco Narciso de Laprida pero también habla *con* Laprida y *a través de* Laprida en una operación de trueque con ese *otro de su yo* que es su reflejo invertido:

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre?  
 de sentencias, de libros, de dictámenes,  
 a cielo abierto yaceré entre ciénagas;?



pero me endiosa el pecho inexplicable?  
 un júbilo secreto. Al fin me encuentro?  
 con mi destino sudamericano.?  
 A esta ruinoso tarde me llevaba?  
 el laberinto múltiple de pasos?  
 que mis días tejieron desde un día?  
 de la niñez. Al fin he descubierto?  
 la recóndita clave de mis años,?  
 la suerte de Francisco de Laprida,?  
 la letra que faltaba, la perfecta? forma  
 que supo Dios desde el principio.?  
 En el espejo de esta noche alcanzo?  
 mi insospechado rostro eterno. El círculo?  
 se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.

En muchísimos otros poemas, quizás en la mayoría, la representación de la acción del *héroe* y la acción verbal del poeta solo coinciden intermitentemente y de modo no desentrañable. El poema de Vallejo "Piedra negra sobre una piedra blanca" es casi un modelo de manual de esa hibridización de persona real y persona imaginaria, del yo-para-mí y del yo objetivado, de profecía, narración y epitafio:

Me moriré en París con aguacero,  
 un día del cual tengo ya el recuerdo.  
 Me moriré en París -y no me corro  
 Tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso  
 estos versos, los húmeros me he puesto  
 a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,  
 con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban  
 todos sin que él les haga nada;  
 le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos  
 los días jueves y los huesos húmeros,  
 la soledad, la lluvia, los caminos...

Vallejo murió en París en un día de lluvia. No fue un jueves sino el viernes santo del 15 de abril de 1938. Cuando escribió el texto precedente estaba iluminado por el don de la profecía o ya se estaba preparando para la muerte. El resultado es una mini-autobiografía en la que conviven de modo

indiscernible referencias a la realidad y procedimientos de metaforización/ficcionalización que desrealizan o borrarían esas mismas referencias.

En los cuartetos el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado coinciden en una misma instancia que parece indistinguible del poeta César Vallejo. Bajtín diría que en esas dos estrofas “el héroe no tiene casi nada que oponer al autor”<sup>12</sup>, quien lo construye, es decir, se construye a sí mismo, mediante la objetivación de la propia vivencia, una vivencia que incluye la premonición de la propia muerte y el acto de poetizar esa premonición. La poco común tematización del aquí y el ahora de la situación de escritura parecería dejar sellada la fusión de autor y héroe en una misma entidad. Podríamos concluir que quien habla en el poema es el César Vallejo que prosó “estos” versos que estamos leyendo.

Sin embargo, la ilusión de un habla no-ficcionalizada se desvanece de inmediato en el primer verso del primer terceto cuando el sujeto de la enunciación se separa bruscamente del sujeto del enunciado, para dar lugar al surgimiento de un personaje llamado César Vallejo. Un personaje doliente, muy parecido a un Cristo flagelado, que sufre en su cuerpo aquellos *golpes tan fuertes* que el otro César había recibido en el alma.

El sorpresivo cambio de tiempos verbales —del futuro a las formas del pretérito— y de persona gramatical —de la primera a la tercera persona— produce un violento corte en el cuerpo poemático. La frase de quiebre *César Vallejo ha muerto* desaloja al yo del poeta que escribe “estos versos” para poner en su sitio una especie de *doble* fantasmal perteneciente al pasado. Como en las novelas autoficcionales, los lectores de este poema (que tal vez represente a la mayoría de los poemas) debemos perder toda esperanza de deslindar lo real de lo ficcional.

Tal vez haya que concluir —o mas bien aceptar— que en el impredecible mundo de la poesía la nebulosidad suele imponerse sobre la transparencia, para frustración de los teóricos y mayor libertad de los poetas.

#### NOTAS

1 La *memoria reconstructiva*, noción procedente de la psicología cognitiva, no es simplemente la reproducción del pasado sino la interpretación de éste a la luz de las propias creencias, esquemas, expectativas y autoimagen, y por ello, con frecuencia implica una distorsión de los hechos, circunstancias, opiniones o sentimientos que se intenta recobrar a través del recuerdo. De manera inconsciente quizá cambiemos sutilmente los detalles de lo evocado pues nos gusta imaginar que somos mas razonables, o más valientes o más generosos o más sensibles y esos cambios se codifican en la memoria.

2 *Entonaciones* en el sentido de Bajtín, es decir, de usos individuales de las palabras en contextos siempre cambiantes.

3 La vocación actoral de los poetas, que se pone de manifiesto en las lecturas públicas de poesía, es un hecho abiertamente reconocido por algunos de ellos mismos. A esa inclinación histriónica se refiere, por ejemplo, Carol Muske, poeta estadounidense y lúcida analista de su propia actividad como artista de la palabra, cuando afirma: “Tenemos que derramar lágrimas para que el poema convenza. Pero, como cualquier actor lo puede confirmar, esas lágrimas pueden venir de cualquier lado: de una pena literal, empática o inventada. *La autoridad emocional*, la verdad emocional de esas lágrimas debe ser reconocida como la condición a priori de la acción del poema —pero inseparable de la necesidad del poeta de crear, fabricar, subvertir” (19). En relación con las mujeres poetas y la necesidad de decir la verdad sobre sus vidas, establece una división tajante (y sumamente persuasiva) entre “aquellas cuyo ‘self’ es representativo de diversas verdades y aquellas que continúan escribiendo como si su ‘self’ fuera un ficción.” (2)

4 Cf. nota 2. Cuenta Carol Muske que una de sus pupilas, una mujer que había sido condenada por complicidad en varios delitos graves, escribió un poema escalofriante, que arrancó lágrimas a todo el mundo. En ese poema, ella denunciaba la brutalidad de un sistema carcelario que le había impedido asistir al entierro de su hijita de dos años, fallecida al día siguiente de su encarcelamiento, y reclamaba justicia en un lenguaje cargado de violencia y de una emotividad arrolladora. Tal fue el impacto del texto sobre las demás reclusas, que su recitación degeneró en un motín contra las autoridades carcelarias. Cuando Muske trató de defender a su discípula y rescatarla del aislamiento con que se la estaba castigando por incitar a la rebelión, se enteró, para su sorpresa y total desmoralización, que uno de los crímenes por los que esa mujer estaba presa había sido precisamente ser cómplice de su amante en el asesinato de esa misma hijita a cuyo sepelio no la habían dejado asistir. Más allá de todas las posibles explicaciones del caso y de la repulsa que puede generar la impostura fuera del ámbito literario, una cosa resulta indiscutible: que el poema transmitía una clase de emociones y de experiencias que para el resto de las reclusas eran dolorosas realidades. En efecto, si bien la mayoría de ellas no habían asesinado a sus hijos ni habían estado ausentes de su entierro, sabían perfectamente lo que era perderlos por largos años (o incluso para siempre) por culpa de un sistema judicial que se encarniza con quienes, por su pobreza, no están en condiciones de pagar una fianza o de acelerar un juicio.

5 “Jasón, hijo de Cleandro, poeta de Comagena (595 d.c.)” es el título de un poema en el que el personaje que sostiene el discurso lírico expresa una de las mayores ansiedades del propio Cavafis:

El envejecer de mi cuerpo y de mi rostro  
es la herida de un espantoso cuchillo.  
No tengo la menor resignación.

(116)

6 Claro está que siempre que hablo de “la poesía” me refiero a una categoría históricamente condicionada, en cuya configuración intervienen las ideas que tienen sobre ella tanto los poetas como los críticos y teóricos de cada época.

7 Esta recategorización de la lírica como tipo de discurso que trasciende las tradicionales divisiones de los géneros literarios procede de Stierle (1979) y fue uno de los sustentos teóricos de la tipología que propuse en el Capítulo III (“Literatura y poesía”) de mi libro de 1986.

8 Utilizo deliberadamente el término mas bien neutral *auto-presentación* en lugar del connotativamente más cargado *auto-representación* pues el término *representación* suele entenderse como casi-sinónimo de *ficción*.

9 El artículo está en prensa. Aparecerá en el próximo número de la revista *Hueso húmero* con el título “Mario Montalbetti *versus* El Poema”

10 Véase mi análisis de este poema en el artículo “Blanca Varela *en la línea mortal del equilibrio*” (2005 y reeditado en 2007).

11 Dos interpretaciones bastante cercanas a las que yo escuché en vivo han sido recogidas en la página web “Palabra virtual”. La lectura de “si me escucharas” se encuentra en:

[http://www.palabravirtual.com/](http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz1.php&wid=2052&p=Blanca%20Varela&t=Si%20me%20escucharas)

[index.php?ir=ver\\_voz1.php&wid=2052&p=Blanca%20Varela&t=Si%20me%20escucharas](http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz1.php&wid=2052&p=Blanca%20Varela&t=Si%20me%20escucharas)  
El enlace para la lectura de “Casa de cuervos” es el siguiente:

[http://www.palabravirtual.com/](http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz1.php&wid=83&p=Blanca%20Varela&t=Casa%20de%20cuervos)

[index.php?ir=ver\\_voz1.php&wid=83&p=Blanca%20Varela&t=Casa%20de%20cuervos](http://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz1.php&wid=83&p=Blanca%20Varela&t=Casa%20de%20cuervos).

12 En “Autor y personaje en la actividad estética” Bajtín (147) compara el caso de la autobiografía con el de la poesía lírica basándose en el presupuesto de que en ambos géneros discursivos la identidad del autor coincide con la de su *héroe*. A su juicio, la diferencia entre ambos radicaría en el hecho de que en la autobiografía el héroe, “fuerte y autoritario”, construido *desde otros* que lo recuerdan y *para otros* que lo recordarán, se impone por completo al yo-autor, mientras que en la lírica el héroe se pliega a la voluntad del yo-autor hasta disolverse en él. Quizás se podría añadir, a modo de glosa, que el autor de una autobiografía debe esforzarse por construirse a sí mismo como un personaje completo y cerrado, que sirva de modelo para otros, mientras que en la lírica el héroe no tiene historia y por lo mismo, no es una figura completa sino mas bien la proyección de una vivencia del autor.

## OBRAS CITADAS

- Aristóteles. *Poética*. Ed. trilingüe por V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- Bajtín, Mijaíl. “Autor y personaje en la actividad estética”. *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Buvnova. México: Siglo XXI, 1982. pp. 13-190.
- Borges, Jorge Luis. *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé, 1969.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando, y Germán Gullón, eds. *Teoría del poema. La enunciación lírica*. Amsterdam - Atlanta, GA: Rodopi, 1998.
- Cavafis, C.P., *Poesía completa*. Trad. de P. Bádenas de la Peña. Madrid: Alianza, 1982.

Gadamer, Hans-Georg. *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa, 1999.

Genette, Gérard. "Discours du récit. Essai de méthode". *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. Lecarme, Jacques., "L'autofiction : un mauvais genre?". *Autofictions & Cie* (Colloque de Nanterre, 1992, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune). *Ritm* 6 (1994): pp. 227-249.

Marcel, Jean. *Pensées, proses et passions*. Montréal: l'Hexagone (Essais littéraires), 1992.

Martínez Bonati, Félix. "El acto de escribir ficciones". *Dispositio III*. pp. 7-8 (1978): pp. 137-144.

Montalbetti, Mario. *8 cuartetos en contra del caballo de paso peruano*. Lima: Álbum del Universo Bakterial, 2008.

Muske, Carol. *Women and Poetry. Truth, Autobiography, and the Shape of the Self*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.

Pozuelo Yvancos, José María. "El género literario 'ensayo'". *El ensayo como género literario* (Cervera, Vicente, Belén Hernández y Ma. Dolores Adsuar eds.). Murcia: Universidad de Murcia, 2005, pp. 179-190.

Reisz, Susana. "¿Quién habla en el poema?". *Filología* 20 (1) (1985): pp. 1-29.

\_\_\_\_\_. *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986.

\_\_\_\_\_. "Poesía y polifonía: de la 'voz' poética a las 'voces' del discurso poético en *Ova completa* de Susana Thénon". *Filología* 23.1 (1988): pp. 177-94.

\_\_\_\_\_. "¿Quién habla en el poema .... cuando escribe una mujer?". *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* 2 (2000): <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/>.

\_\_\_\_\_. "Blanca Varela en la línea mortal del equilibrio". *Clarín. Revista de nueva literatura* 60 (2005): pp. 10-14 (Oviedo, Spain). [Republicado en Dreyfus, Mariela y Silva Santisteban, Rocío. *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007, pp. 361-70.]

Searle, John Rogers. "The logical status of fictional discourse". *New Literary History* VI (1975): pp. 319-332.

Stierle, Karlheinz. "Die Identität des Gedichts – Hölderlin als Paradigma". *Identität* (O. Marquard y K. Stierle eds.). München: Fink Verlag, 1979.

Todorov, Tzvetan. *Les genres du discours*. Paris: Editions du Seuil, 1978.

Vallejo, César. *Obra poética completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.

Varela, Blanca. *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*. Prólogo de Adolfo Castañón y epílogo de Antonio Gamoneda. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.