

ROSSELLA DI PAOLO Y LA NOVELIZACIÓN DE LA POESÍA¹

ROSSELLA DI PAOLO AND THE NOVELIZATION OF POETRY

Paúl Llaque

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Perú

paul.llaque@upc.pe

<https://orcid.org/0000-0001-9037-541X>

RESUMEN: En este artículo, el propósito es doble. Se propone un modelo para el análisis poético con categorías tradicionalmente asociadas a la hermenéutica narrativa. Además, se ilustra la aplicación del modelo en el libro de poemas *La silla en el mar*, de la autora peruana Rossella Di Paolo. Se utilizan categorías teóricas centrales de los trabajos de Bajtín, de Booth, de la lingüística general y de la teoría de los sistemas literarios latinoamericanos. Los resultados indican que el libro analizado se inserta en el sistema culto escrito en español con una propuesta de novelización de los procedimientos líricos. Se concluye en que el modelo exegetico propuesto esclarece varios aspectos de los libros de poemas que podrían ser obviados en otros análisis poéticos.

PALABRAS CLAVE: análisis poético, hermenéutica narrativa, Mijaíl Bajtín, *La silla en el mar*, poesía peruana.

¹ Este trabajo ha recibido incentivo a la investigación por parte de la Dirección de Investigación de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.

ABSTRACT: In this article, the purpose is twofold. I propose a model for poetic analysis with categories traditionally associated with narrative hermeneutics. In addition, I illustrate the application of the model to the book of poems *La silla en el mar*, by Peruvian author Rossella Di Paolo. I use central theoretical categories from the works of Bakhtin, Booth, general linguistics and the theory of Latin American literary systems. The results indicate that the book analyzed is inserted in the cultured system written in Spanish with a proposal of novelization of the lyrical procedures. It is concluded that the proposed exegetical model clarifies several aspects of the books of poems that could be obviated in other poetic analyses.

KEYWORDS: poetic analysis, narrative hermeneutics, Mikhail Bakhtin, *La silla en el mar*, Peruvian poetry.

Recibido: 2 de agosto de 2024

Aceptado: 24 de diciembre de 2024

1. SOBRE LA POESÍA PERUANA DE LOS OCHENTA

Rossella Di Paolo nació en Lima, en 1960. Pertenece a la generación peruana de los años ochenta del siglo XX², década marcada por la cruenta lucha entre el movimiento maoísta Sendero Luminoso y un Estado peruano caracterizado por su ineficiencia para gestionar el país y acortar las brechas económicas de sus ciudadanos. Ante la embestida subversiva, el Estado no solo visibilizó su vulnerabilidad política sino también militar. En los ochenta, la inoperancia de las gestiones gubernamentales –Belaunde, 1980-1985;

² El criterio de organizar por décadas las distintas promociones de poetas peruanos, especialmente los aparecidos durante el siglo XX, resulta cuestionable por varias consideraciones. El tema, si bien importante para la historia literaria peruana, resulta ajeno a este artículo. Existen intentos por superar ese criterio de clasificación por décadas (véase, por ejemplo, Landa, 2019).

García, 1985-1990– y las arremetidas de la subversión senderista provocaron un horizonte incierto e institucional generalizado cuyo primer síntoma fue “la crisis de gobernabilidad” (Cotler, 2000, p. 17).

En 1990 asumió la presidencia Fujimori, quien, para consolidar un régimen que se tornaría autoritario y al margen de la Constitución, ejecutó un autogolpe dos años después. La “crisis de gobernabilidad” alcanzó tal dimensión que la transgresión fujimorista fue avalada no solo por los sectores populares, sino por los empresariales y por las fuerzas armadas y policiales. El novelista Mario Vargas Llosa, que había perdido la elección presidencial contra Fujimori, en una columna periodística publicada días después del incidente, señaló con ironía que, frente al autogolpe, “el pueblo” y la “gente decente” – los términos entre comillas eran de conocidos empresarios– habían llegado a un erróneo consenso (Vargas Llosa, 1994).

Fujimori reactivó la economía del Perú durante la primera mitad de su régimen aplicando medidas económicas neoliberales, algunas precipitadas como la privatización masiva e indiscriminada de empresas públicas, y obtuvo victorias contra la subversión recurriendo a estrategias de combate contrarias a los derechos humanos. Para mantenerse en el poder, infestó de corrupción las instituciones públicas y privadas, y la generalizó a tal punto que, cuando concluyó su gobierno, había alcanzado los índices de corrupción “más altos del siglo XX” (Quiroz, 2013, p. 519). Los gobiernos siguientes al régimen de Fujimori –Paniagua: 2000-2001; Toledo: 2001-2006; García: 2006-2011; Humala: 2011-2016– continuaron, en términos generales, la política económica neoliberal de Fujimori. Pero aunque aplicaron procedimientos para controlar la corrupción, estos devinieron poco eficaces o fueron contradichos en la práctica a tal punto que –con excepción de Paniagua– los gobernantes que sucedieron a Fujimori hasta 2016, e incluso después, han sido –y siguen siendo– procesados por corrupción.

En el horizonte de la cultura, Vargas Llosa publicaba su mejor novela y una de las más importantes de la historia latinoamericana (*La guerra del fin del mundo*, 1981), mientras que, por primera vez en la historia de la literatura del Perú, varias poetisas mujeres animaban activamente la escena literaria. Es importante resaltar que la poesía más llamativa

publicada por mujeres durante esa década fue aquella que puso como eje lírico la condición femenina y su postergación en un horizonte social y existencial dominado por varones. Hoy se suele denominar a esa tendencia como la poesía “de la perspectiva de género” (Chueca y Pollarolo, 2019, p. 11) o “poesía de la diferencia sexual” (Barrientos Silva, 2019). Entre otros factores, la notoriedad de esa tendencia se debió a que fue inaugurada por un poemario excepcional: *Noches de adrenalina* (1981) de Carmen Ollé, si bien a la autora se la ubica en la generación anterior.

Al lado de esa poesía de afirmación de la condición de mujer, además de otras opciones líricas de poetas varones³, mucho más silenciosa se erigía la obra de poetas que privilegiaban una temática de estrictas motivaciones personales. En esa apuesta por lo individual, además de Rosella Di Paolo, destaca Magdalena Chocano (1957). Resulta importante indicar que, pese al antes referido contexto social que va de 1980 –década de la generación a la que pertenece Di Paolo– hasta 2016 –año de publicación del libro que es objeto de este análisis–, las apuestas individuales persisten, no solo más allá del conglomerado generacional, sino incluso sobre la formación académica: mientras Di Paolo se graduó en lingüística y literatura, Chocano es historiadora. Hablando acerca de esos efervescentes años ochenta, tanto por la crisis política y social como por la ascensión de la poesía de mujeres, la poeta ha señalado:

Mi generación fue la primera generación donde hubo tantas poetas... En otras generaciones, como la de Blanca Varela, eran todos hombres y ella [Varela]. En la nuestra estaban Rocío Silva Santisteban, Mariela Dreyfus, Patricia Alba, Giovanna Pollarolo, Dalmacia Ruiz Rosas, Patricia de Souza. La misma Carmen Ollé, que era de una generación anterior, estaba con nosotras. (Di Paolo, 2020)

³ Se debe señalar que, en la poesía denominada “de los ochenta”, confluyen varias opciones, y eso si atendemos solo al primer sistema literario peruano. En este artículo no se señalan todas las tendencias –ni siquiera las principales– de la poesía de esa promoción. Se trata de un proceso que aún se encuentra en estudio; de hecho, muchos de los autores de esa generación siguen publicando libros de poemas. Por amplio consenso crítico, uno de los poetas más importantes de esa década fue Eduardo Chirinos (1960-2016).

Di Paolo publicó sus primeros poemas en la revista de estudiantes universitarios *Trompa de Eustaquio*, cuyos dos números (septiembre de 1980 y abril de 1981) acogió a poetisas mujeres y varones (De Lima y Guerrero Peirano, 2019, pp. 360-361). Es natural que Di Paolo, poco motivada por la tendencia “de la perspectiva de género” y más bien estimulada por inquietudes menos colectivas ya volcadas en cuatro libros de poemas publicados antes de *La silla en el mar*, manifestase: “Yo creo que la poesía no tiene género” (Di Paolo, 2020).

Ahora bien, en un horizonte más amplio, que incluye la producción escrita por mujeres que desarrollan “la perspectiva de género” y la poesía de aquellas que optan por caminos diferentes, en palabras del también poeta y crítico de la misma generación que Di Paolo, José Antonio Mazzotti (2002), “la poesía de mujeres del 80 tiene que ver con una ampliación de la esfera pública, y específicamente la académica y periodística, hacia sujetos sociales de poca representación anterior dentro del circuito ‘culto’” (p. 96). Es importante señalar que dicho circuito culto corresponde al forjado en el ámbito urbano de la capital peruana –Lima metropolitana– y que integra uno de, por lo menos, cinco sistemas de la literatura latinoamericana (Llaque, 2019, pp. 100-102)⁴. La inserción del

⁴ Partiendo de los tres sistemas literarios que para la literatura peruana formuló Cornejo Polar (2013), Llaque (2019) ha propuesto un modelo de cinco sistemas de la literatura latinoamericana. Los tres primeros los ha extrapolado de Cornejo Polar, pero ha ampliado el corpus al contexto de la literatura latinoamericana y ha agregado expresiones literarias en portugués y en las demás lenguas autóctonas que se hablan o escriben en el continente. Esos tres sistemas literarios son “(1) la literatura culta escrita en español y portugués, (2) la literatura popular escrita en español y portugués, y (3) las literaturas escritas u orales en lenguas nativas o aborígenes de los países que conforman América Latina” (p. 101). El cuarto sistema “correspondería al de las literaturas habladas o escritas en lenguas no nativas diferentes del español y del portugués [...] (por ejemplo, el espanglish o el portuñol). [El quinto sistema] correspondería a todas aquellas expresiones literarias originadas en formatos o medios alejados de lo escrito, o que incluyen lo escrito como un componente central o solo como un componente más, y que, por la naturaleza misma del contexto, adquieren especificidades propias. En ese quinto sistema, se incluirían manifestaciones de los anteriores cuatro sistemas [...] que, de partida, no habrían tenido carácter o función literaria, pero que la interacción textual o discursiva, o la valoración y la recepción críticas las ha literaturizado (mejor: las ha considerado y valorado literarias). En ese amplio espectro, pueden encontrarse desde los cómics y las novelas gráficas, pasando por los recitales en bares, las performances callejeras o institucionales, las composiciones en grafiti, así como su registro fotográfico, auditivo o audiovisual, hasta las piezas o fragmentos de piezas literarias hallables en las puestas en escena de obras de teatro, acontecimientos oratorios, canciones y conciertos, avisos o audiovisuales publicitarios o mixtos, transmitidos o no en tiempo real por internet, redes sociales, televisión, radio o cualquier otro medio de comunicación” (p. 101).

libro analizado en ese primer sistema resulta muy significativa por las opciones literarias puestas en juego, tal como se concluye hacia el final de este artículo.

En este estudio, se analiza *La silla en el mar*, quinto libro de poemas de Rossella Di Paolo, y, de forma alternada, se aplica un modelo para examinar la producción poética novelizada. En el desarrollo del modelo, se usan categorías tradicionalmente asociadas a la hermenéutica narrativa (la polifonía y la novelización, de Bajtín; el autor implícito, de Booth; el narratario, de Prince), de la lingüística general (enunciación, hablante y oyente, de Benveniste) y de la teoría de los sistemas literarios latinoamericanos (en las versiones de Antonio Cornejo Polar y Paúl Llaque).

2. LA SILLA EN EL MAR

A la fecha, Rossella Di Paolo ha publicado seis libros de poemas. Sus primeros cuatro libros son *Prueba de galera* (1985), *Continuidad de los cuadros* (1988), *Piel alzada* (1993) y *Tablillas de San Lázaro* (2001). Los cuatro libros han sido reeditados por la editorial limeña Paracaídas entre 2017 y 2020. En 2023 el Fondo de Cultura Económica ha publicado toda su producción hasta *La silla en el mar*, en el volumen *Poesía reunida, 1985-2016*. Su sexto libro de poemas, también de 2023, se titula *Cielo a tierra*.

El conjunto de su producción poética sitúa a Di Paolo en un lugar central en la literatura peruana y latinoamericana. Su presencia en antologías poéticas es cada vez más constante. En 2020 obtiene el Premio Casa de la Literatura Peruana, que distingue a escritores importantes del Perú contemporáneo. En 2022, la importante revista de artes y letras, *Martín*, dedicó las 129 páginas de su número 35 a su obra poética. Si bien existen vínculos estilísticos e inquietudes líricas comunes en sus seis libros, *La silla en el mar* es un caso excepcional porque es el único en el que el género lírico deviene novelizado.

La silla en el mar es un libro en que el motivo que predomina es la evaluación de la disyuntiva planteada por las actitudes existenciales encarnadas por Bartleby y Ahab, personajes de textos narrativos del autor estadounidense Herman Melville (1819-1891). Escritor esencial de la lengua inglesa, Melville escribió la tal vez mejor *nouvelle* –*Bartleby*,

el escribiente– y acaso la mejor novela –*Moby Dick*– de la literatura estadounidense, libros publicados, respectivamente, en 1853 y 1851. En *La silla en el mar*, Di Paolo ha hecho suyos a los protagonistas de esos relatos. Como lectores solo descubrimos ese diálogo con la tradición una vez que abrimos la tapa del libro, pues –sin ese contexto– el título advendría surrealista: ¿silla, mar?, ¿qué puede asociar a esos términos? Pronto descubrimos que la silla simboliza a Bartleby y el mar a Ahab, nombres propios que, en varias partes del libro, se abrevian como B y A, respectivamente.

3. EL AUTOR IMPLÍCITO

La categoría de autor implícito (*implied author*), muy útil para delimitar en narrativa a esa entidad que, en el ámbito de la ficción, funge como apoderado del autor real (Booth, 1983), puede resultar igual de fructífera en la poesía, no en vano ambos géneros forman parte del estatuto de la ficción (Eagleton, 2010). La naturaleza ficcional de ambos géneros exige que sean abordados, por un principio ético elemental de la exégesis, sin identificar *a priori* al autor implícito con el autor real del texto.

Desde esta perspectiva, no se puede asignar al autor real lo que enuncia el narrador en tercera persona o lo que señala un narrador-personaje o cualquier tipo de narrador. Tampoco se puede atribuir, ni al autor real ni al enunciador del poema o relato, la responsabilidad por los epígrafes, los posibles subtítulos, la división en capítulos o bloques narrativos, e incluso la inserción de mapas o figuras; todo ello, es importante remarcarlo, en el nivel de la ficción.

Basten dos ejemplos para ilustrar que la pertinencia del concepto de autor implícito resulta de sentido común en el análisis ficcional. Cuando leemos el inicio de *La romana* (1947), novela del italiano Alberto Moravia –“A los diecisiete años, era yo una verdadera belleza. Tenía el rostro de un óvalo perfecto, estrecho en las sienes y un poco ancho abajo, los ojos largos, grandes y dulces [...] Mi madre decía que parecía una Virgen” (1954, p. 7)–, fácilmente concluimos que ese narrador personaje y el autor real Moravia son dos entidades diferentes. Lo mismo podemos señalar de la voz infantil que comunica

el poema “Segregación N° 1”, del peruano Carlos Germán Belli: “Yo, mamá, mis dos hermanos / y muchos peruanitos / abrimos un hueco hondo, hondo / donde nos guarecemos [...] y nosotros, rojos de vergüenza, / tan solo deseamos desaparecer / en pedacitos” (1992, p. 30).

Así como en el ámbito de la ficción no es el narrador quien decide la extensión de un pasaje narrativo, de determinado espacio o de cierto uso del tiempo, sino que se encarga, de forma preeminente, de comunicar la información del relato, en un poema quien establece el título, los epígrafes, las secciones, u organiza la extensión de los versos no es el hablante lírico, sino el autor implícito. El hablante lírico puede definirse, en este caso, como la entidad que comunica el mensaje poético, y al hacerlo ese mensaje se organiza mediante formas dirigidas a un interlocutor u oyente, que en principio es el oyente ficticio general. Como sabemos, el acto de habla implica un interlocutor u oyente. Sin embargo, ese oyente genérico puede, al mismo tiempo, convertirse en un oyente particular: literario, social o histórico, o, incluso, más específico. La Figura 1 sintetiza este modelo de la comunicación poética.

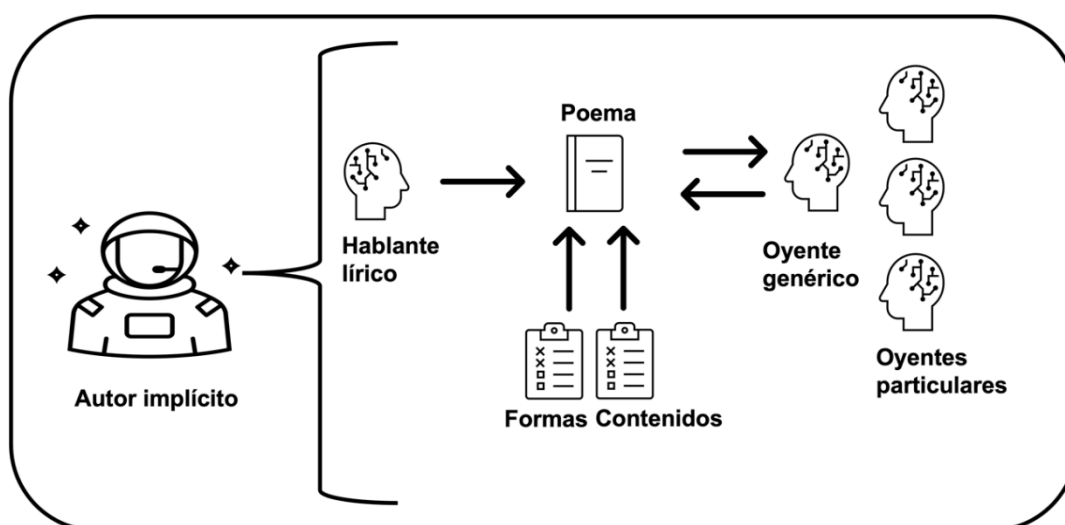


Figura 1. Modelo de la comunicación poética. Fuente: Elaboración propia.

En *La silla en el mar*, el autor implícito es el responsable de organizar el libro en los siguientes once componentes: [1] nombre del autor y título del libro, [2] dedicatoria, [3] epígrafes literarios, [4] sección “Nido”, [5] sección “Dos cuervos”, [6] sección “Destiempo”, [7] sección “Partida”, [8] primer “Epílogo”, [9] “Epílogo neoyorquino”, [10] “Notas” y [11] “Índice”. Resulta lógico no atribuir al hablante lírico la responsabilidad de esa estructura.

Se podría decir que el nombre del autor y el título del libro son obvios y obligatorios, pero no es así: el libro pudo publicarse anónimamente o se pudo recurrir a un seudónimo. En este caso el autor implícito optó por firmarlo, y lo hizo con uno solo de los dos apellidos de la autora, quien, como ciudadana peruana, cuenta con apellidos paterno y materno. Y el título del libro es, por sí mismo, una pista o clave (Eco, 1984) que, como anzuelo, el autor implícito arroja al interlocutor/lector para orientarlo sobre el sentido global del texto.

La dedicatoria con que Di Paolo abre su libro *La silla en el mar* puede leerse como un enunciado poético en sí mismo –el hablante lírico aparece entonces– y sabemos que es una dedicatoria porque el autor implícito la ha editado al margen derecho y en cursiva:

*A Herman Melville,
por B, por A,
por su compañía
intranquila (Di Paolo, 2016, p. 7)*

Nótese que, en lugar de indicar los nombres de los personajes melvilleanos, el hablante opta por el orden regularmente inverso de las iniciales de esos personajes: primero B, después A. Asimismo, aprovecha la ambigüedad lingüística del posesivo singular en tercera persona del español: ese “su” puede referir a Melville, pero también a B y a A, e incluso a los tres. Lo más seguro es que sea a los tres, con lo cual, de entrada, el hablante lírico comunica que el mundo melvilleano conlleva intranquilidad de todas formas, sea en la modalidad B o en la modalidad A.

Tras la dedicatoria, aparecen cuatro epígrafes, cuya transcripción no corresponde al hablante lírico sino al autor implícito. Los cuatro epígrafes corresponden a tres autores literarios: a Södergran (el primero), a Melville (el segundo y el tercero) y a Beckett (el último). Una decisión del autor implícito es colocar los cuatro epígrafes en español, pese a que originalmente corresponden a tres lenguas diferentes (sueco, inglés y francés). Esa decisión es más relevante por el hecho de que, en otros poemas, se citan determinados enunciados en las lenguas extranjeras originales.

Otra decisión del autor implícito respecto a los epígrafes es la siguiente: lograr con esos epígrafes el primer poema del libro. Enfatizamos esta idea: el primer poema se escribe con enunciados ajenos. Ese poema puede parafrasearse así: a la pregunta de la poeta Södergran: “¿Puedes coger con las manos una estrella que sube / hacia lo alto / puedes medir su huida?”, el Melville de *Bartleby el escribiente* responde: “Preferiría no hacerlo” y el Melville de *Moby Dick* contesta: “¡Sí, sí, y yo la perseguiré al otro lado del cabo de Buena Esperanza, y del cabo de Hornos, y del Maelstrom noruego, y de las llamas de la condenación, antes de dejarla escapar!” (Di Paolo, 2016, p. 9).

Como se aprecia, los tres epígrafes dispuestos en esa secuencia forman parte de un diálogo que es, por sí mismo, un evento poético, cuya intensidad disminuye con el epígrafe final. El cuarto epígrafe no se articula en el diálogo precedente, pese a ser el parlamento de un drama, pero sirve para anticipar una idea central del libro: la necesidad de comprender y ordenar “un mundo en el que todo esté inmóvil y en silencio [...] bajo el polvo definitivo” (Di Paolo, 2016, p. 9).

En suma, los cuatro epígrafes constituyen un poema independiente, y Di Paolo –el autor implícito Di Paolo– ha labrado un buen texto sin la participación del hablante lírico: mayor mérito del autor implícito.

En otros aspectos del libro, se percibe claramente al autor implícito en acción. En algunos textos, especialmente de poesía, se suele evitar el índice. En este caso, resulta vital. El índice informa de la existencia de cuatro secciones centrales, encabezadas por el poema de nombre homónimo, a saber, “Nido”, “Dos cuervos”, “Destiempo” y “Partida”. Si el

autor implícito no incluyera el índice, podríamos errar nuestra percepción sobre esas cuatro secciones, que contienen la mayoría de poemas. ¿Por qué?

Por esto: después del poema que cierra cada una de las tres primeras secciones, se incluye el primer poema de la sección siguiente; dicho poema se edita completamente en cursiva, con excepción del epígrafe shakesperiano en español que acompaña a “Dos cuervos”; y solo después del primer poema de la nueva sección, que aparenta ser el último de la sección anterior, aparece una página en blanco y luego se continúa con el segundo poema de la nueva sección.

Sin el índice no habríamos notado la forma de organizar el final de una sección y el inicio de la siguiente. Incluso podría sugerirse que, para el autor implícito Di Paolo, todo inicio es, al mismo tiempo, un final, y ese inicio conlleva un hiato que se traduce como espacio o página en blanco (o de silencio) para que la existencia continúe. Esto se refuerza con que la última de las cuatro secciones centrales se titule, paradójicamente, “Partida”.

Además de manifestarse en esos dos aspectos –índice y ubicación especial del primer poema de cada sección central–, el autor implícito incluye dos brevísimas notas aclaratorias (Di Paolo, 2016, p. 83). Una corresponde al significado del topónimo “Sillustani” y el otro a la versión castellana de un verso de la *Comedia* dantesca. Sin embargo, se trata de una decisión muy razonada, puesto que *La silla en el mar* es un libro con muchas alusiones y referencias cultas que bien pudieron ameritar, cada una de ellas, una nota.

4. LA POLIFONÍA Y LOS INTERLOCUTORES LÍRICOS

Según Bajtín (1989), la literatura suele sufrir procesos de novelización: “En las épocas de dominio de la novela, casi todos los demás géneros, en mayor o menor medida, ‘se novelizan’” (p. 451). ¿Y cómo se manifiesta la novelización de los otros géneros? Al respecto, dice Bajtín:

Los géneros se hacen más libres y plásticos; su lengua se renueva a cuenta de la diversidad de los lenguajes no literarios y de los estratos “novelescos” de la lengua literaria; se dialogizan; penetra luego en ellos, en grandes proporciones, la risa, la ironía, el humor y los elementos de autoparodización; finalmente –y eso es lo más importante–, la novela introduce en ellos una problemática, una imperfección semántica específica y un contacto vivo con la contemporaneidad no acabada. (1989, p. 452).

En *La silla en el mar*, la novelización repercute en varios aspectos. Esa repercusión emparenta al libro con un texto narrativo e incluso novelesco. En primer lugar, se debe destacar la presencia de un hablante lírico mudable, cuyas características no se mantienen idénticas en todos los poemas; el hablante muta según el motivo o la narrativa poética. En ese sentido, puede asegurarse que, en el libro de Di Paolo, no hay un solo hablante sino varios. La mayoría de estos, además, se constituyen en equivalentes a los narradores-personajes de los relatos, porque, cuando comunican el mensaje, aluden a secuencias o motivos que entran en diálogo con los relatos de Melville, de los cuales Di Paolo se ha prestado los protagonistas, o establecen diálogo con otros discursos literarios o culturales, y con discursos no literarios (como los periodísticos, conversacionales y cotidianos).

Ahora bien, si concebimos el poema como un acto de enunciación, entonces convendremos en que “toda enunciación presupone un hablante y un oyente, y la intención del primero por influir, de alguna manera, en el segundo” (Benveniste, 1966, p. 242)⁵. Si con Bajtín consideramos el poema como un acto de diálogo, los participantes de ese diálogo son interlocutores y pueden alternar los roles de hablantes y oyentes. Ocurre, sin embargo, que en la escritura literaria esos roles están determinados para que el diálogo efectivo, y, por tanto, la alternancia de roles, se actualice en la lectura concreta.

⁵ En el original francés, el autor señala: “toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l’intention d’influencer l’autre en quelque manière”.

Desde esta perspectiva, en nuestro modelo, el hablante es el emisor del mensaje poético y el oyente, el destinatario. En el poema, tanto el hablante como el oyente están configurados para ser actualizados. Mientras el hablante lírico es equivalente al narrador de los relatos, el oyente poético, en tanto destinatario lingüístico del mensaje, es equivalente al narratario de los relatos: “toda narración presupone por lo menos un narrador y también por lo menos un narratario, es decir, alguien a quien se dirige el narrador. En una narración ficticia [...] el narrador es una criatura ficticia, al igual que su narratario” (Prince, 1973, p. 178)⁶.

En la lectura real del poema, el oyente lingüístico –un oyente genérico o grado cero– suele actualizar oyentes particulares dependiendo del acervo y la cultura del oyente real. En ese sentido, en la mayoría de poemas de *La silla en el mar*, los mensajes del hablante lírico exigen oyentes particulares, es decir, oyentes configurados literaria, cultural, social e históricamente desde la enunciación concreta del poema.

Por insertarse en el sistema literario culto en español, los referentes a los que envía y con los que dialoga el hablante lírico son sumamente específicos. En algunos poemas, los destinatarios son oyentes peruanos o que conocen lugares o pasajes de la historia peruana. Esto ocurre con poemas como “Recinto I / Huánuco” (Di Paolo, 2016, p. 18), “Recinto II / Chavín” (p. 19), “Sombra de Sillustani” (pp. 22-23), “Costa” (p. 24), “La ciudad blanca” (p. 52). En el poema “Padres” (p. 61), el oyente particular debe conocer de cultura andina peruano-boliviana. En “Haka de moái / Pascua” (p. 34), el lector debe estar compenetrado con las estatuas gigantes de la isla chilena de Pascua. En “Retiro” (p. 21), el oyente debe ser degustador de la pintura de la peruana Tilsa Tsuchiya. En otros poemas, la exigencia es mayor: se debe conocer geografía peruana asociada a ciertos eventos o personajes; dos ejemplos: “Las torres” (p. 29) supone tener noticia del distrito limeño de Barranco y su relación con el poeta peruano José María Eguren; “Lima” (p. 45) supone conocer el topónimo que sirve de título, pero también la relación que llegaron

⁶ El autor, en el original francés, afirma: “toute narration présuppose non seulement (au moins) un narrateur mais encore (au moins) un narrataire, c’est-à-dire quelqu’un à qui le narrateur s’adresse. Dans une narration-fiction [...] le narrateur est une créature fictive, comme son narrataire”.

a establecer con esta ciudad Melville y el pintor Paul Gauguin. Y en los poemas citados, además, es necesario el diálogo con las motivaciones de los personajes melvilleanos.

Pero Di Paolo no solo ha establecido diálogo entre referentes peruanos y latinoamericanos con los personajes de Melville. Estos se interrelacionan con otros referentes de la literatura y cultura universal. En “Dos cuervos” (p. 25), se alude a Shakespeare, Poe, Kafka, Vallejo. En “*Civitates / Troya*” (p. 35), a Homero e Hinostroza. En “El jefe aún” (p. 36), a Hinostroza, a la cristiandad, a la cultura y arquitectura de la India. En “La rueda” (p. 37), a la historia de la ciencia, especialmente a la vida y obra de Galileo Galilei. En “*L’altro Fortunato: il vero*” (p. 38), a *El barril de amontillado* de Poe. En “Amigos” (p. 39), a *Wakefield* y *El velo negro del pastor* de Hawthorne. En “Un rumor / *Dead Letter Office*” (p. 41), a la pintura de Edvard Munch y, con más precisión, a su cuadro *El grito*. En “A cada quien su Ítaca” (pp. 55-56), a Homero y Cavafis. En “Licencias literarias (Graves)” (p. 59), se alude a una obra de culto de Robert Graves y también a Julio Verne. En “Las buenas almas. Las otras” (p. 63), se recurre a las tragedias clásicas y a las de Shakespeare. En “Un nombre” (pp. 71-72), a Homero, a la cristiandad, a la historia espacial de Rusia, a los emoticones. En el primer “Epílogo. Propagación (12 de noviembre de 2014)” (pp. 73-75), se hacen puntuales referencias a la historia espacial de Estados Unidos y se usan expresiones en inglés. En el “Epílogo neoyorquino. A vs. B” (pp. 77-81), se apela al conocimiento de Marrakeh, de la pintura, la semiótica, la festividad limeña del Señor de los Milagros, a expresiones en inglés usadas o adaptadas por adolescentes peruanos. Y, claro está, se trata de una enumeración mínima de referentes, cuyas nuevas actualizaciones dependen de lectores reales.

Por otro lado, en varios poemas de *La silla en el mar*, el oyente genérico es actualizable con figuras específicas procedentes del universo de *Bartleby* y *Moby Dick*. En “Escribano aureolado” (p. 13), el oyente es Bartleby; en “El encantado” (p. 20) es Ahab; en “Silencio” (p. 30), Bartleby; en “Meditaciones” (pp. 47-48), Ahab; en “Oración a la ballena” (p. 50), Moby Dick; en “Una esposa en el puerto” (p. 54), “Hombres trabajando” (p. 67) y “Un nombre” (p. 71), el oyente-personaje es Ahab. Finalmente, el último poema del conjunto, que es, al mismo tiempo, el más extenso –el “Epílogo neoyorquino. A vs.

B” (pp. 77-81)–, concluye con una estrofa en que se interpela a un oyente doblemente colectivo: los padres “semiotizados” y los hijos “plasmas” de hoy a los que poco interesa el universo de Melville.

Es importante destacar que en los poemas confluyen varias voces y que estas expresan conciencias individuales diferentes, en estilos o tonos también diversos. Se produce lo que Bajtín denominaba *polifonía* y que, sin desconocer antecedentes en la historia de la literatura –especialmente, Shakespeare– alcanza un logro máximo en la novela de Dostoievski: “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski” (Bajtín, 2003, p. 15).

En *La silla en el mar*, la polifonía se presenta con la interrelación de diversos hablantes líricos, que, a su vez, se constituyen en hablantes-personajes, los cuales suelen dirigir su discurso a oyentes que también se configuran como otros personajes. Las conciencias individuales e ideológicas de esos hablantes-personajes y de los oyentes-personajes van acompañadas de estilos o tonos –elegíacos, litúrgicos, épicos, neutros, humorísticos, paródicos– que difieren entre un poema y otro. El discurso poético apela a otros géneros discursivos: el de la conversación, el del chisme y el rumor, el de la prensa, el de la crítica de arte y de la crítica literaria, el de la didáctica. Como si fuera poco, hay ironía, parodización y autoparodización⁷.

5. LAS SECCIONES CENTRALES

Después del nombre de la autora y del título, de la dedicatoria a Melville y sus criaturas, y de los cuatro epígrafes que conforman un poema que hemos atribuido al autor implícito, tenemos cuatro secciones centrales del libro. Estas se titulan “Nido” (doce poemas), “Dos cuervos” (quince poemas), “Destiempo” (once poemas) y “Partida” (once

⁷ Desde enfoques o modelos diferentes al de esta investigación, la polifonía en poesía de lengua española ha sido objeto de varios estudios. Dos ejemplos: Reisz de Rivarola (1992) y Pastor Alonso (2021).

poemas”). Las cuatro secciones centrales contienen 49 poemas de los 51 que integran el libro (sin contabilizar el poema constituido por los epígrafes).

5.1. Nido

La primera sección se abre con “Nido”, poema cuyo motivo es el universal de la muerte y que, tanto por el tono elegíaco como por el tema, remite a Jorge Manrique: “Qué muere cuando muere / hace años mi corazón / espera a mi cuerpo / bajo la tierra ...” (Di Paolo, 2016, p. 11). Se trata de un poema breve (apenas doce versos); el hablante lírico plantea a un oyente genérico la concepción de la vida y su relación con la muerte; si bien parte de una concepción manriquiana, intenta superarla. Si para Manrique “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir” (1975, p. 116), para Di Paolo el cuerpo encarna a la vida, y el corazón, sin dejar de ser vida –“hace años ... / espera a mi cuerpo”–, constituye la muerte: “mi cuerpo caerá / tan suave / en mi corazón” (p. 11). Cuando el cuerpo caiga en el corazón, algo habrá muerto: ¿el cuerpo? Seguro que sí. ¿El corazón? Al parecer no, pues el corazón ha estado vivo mientras el cuerpo lo estaba, pero conservaría cierta autonomía respecto del cuerpo. ¿Encarna el corazón dipaoliano la vida ultraterrena –poética o literaria– manriquiana?

Resulta evidente que el primer poema se aleja de las figuras melvilleanas –no se alude a B (Bartleby) ni a A (Ahab)–, si bien la intranquilidad de Melville no puede ser más patente en un hablante lírico que se pregunta “qué muere cuando muere”. En cambio, en el segundo poema, “Escribano aureolado”, se vuelve sobre los personajes de Melville; el tono elegíaco del primer poema da paso a uno litúrgico, y el oyente-personaje ha adoptado la figura de Bartleby: “En ferocísima nada tú / sin manos / para coger el día [...] / tú sin llores / tú hechizado / tú clavado cimentado y / enlucido [...] / aureolado penitente” (Di Paolo, 2016, p. 13).

Con Bajtín podríamos decir que ya en las primeras páginas del libro puede percibirse la polifonía: voces de cuatro hablantes diferentes en los epígrafes, voz elegíaca

del primer hablante lírico del libro, voz litúrgica del segundo hablante lírico del libro. Y solo vamos por el segundo poema.

De los doce poemas de la primera sección, cinco incluyen referencias a la cultura prehispánica y actual. En la mayoría de los poemas, se pueden rastrear sentidos que caracterizan al personaje Bartleby: indiferencia o silencio frente al entorno y la existencia, especialmente cuando ello reside en ruinas arqueológicas u objetos materiales. Sin embargo, varios de los poemas de la primera sección también pueden leerse sin el contexto melvilleano. Resulta evidente que nuevos tonos –en consecuencia, voces nuevas– animan la polifonía del libro: los tonos elegíacos y litúrgicos han dado paso a un tono neutro y parsimonioso en muchos poemas, aunque en uno solo de los textos de esta sección (“Una casa”) el oyente-personaje es plural; el hablante se dirige a los lectores de Bartleby; el tono adquiere una coloquialidad que recuerda al antes citado poema de Carlos Germán Belli: “Déjenlo jugar a la pega inmóvil solo / o contar contra la pared hasta / hasta que no quede nadie / [...] ya déjenlo / hacer el muertito parado / [...] quizá esté contando ladrillos ...” (Di Paolo, 2016, p. 16).

5.2. Dos cuervos

La actitud contemplativa o indiferente de Bartleby se ahonda en la segunda sección, que contiene el mayor número de poemas: quince. En el primer poema, el autor implícito profundiza la dicotomía cuerpo/corazón de la sección anterior. Ahora la dicotomía del ser es doble: boca/corazón, y un cuervo/otro cuervo. La imagen del cuervo, generalmente asociada “con el mal, el demonio y la oscuridad” (González Grueso, 2002), sin embargo, ha variado en el tiempo y las culturas. En la literatura occidental contemporánea, el cuervo solitario remite, de forma especial, a Poe (2010, pp. 204-215) y a Kafka (2018), pero en pareja también data de antiguo. El romano Claudio Eliano adopta de Aristóteles la idea siguiente: “En climas áridos, en países pobres, [los cuervos] se agrupan de dos en dos para poder sustentarse...” (González Grueso, 2002). Con sentido similar, parece proceder Vallejo (1968): “vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva” (p. 347).

El poema “Dos cuervos” es notable, pero su motivo se aleja del radio de acción de Bartleby y Ahab: “Mi boca soltará al cuervo / ahora o tarde. / Mi pecho no ...” (Di Paolo, 2016, p. 25). El primer cuervo, retenido provisionalmente por la boca, es diferente del segundo cuervo, atrapado para siempre en el pecho del hablante lírico. No hay mayor alusión a los dos cuervos, aunque sí suele haber alusiones a parejas de autores o personajes literarios. En el segundo poema, se alude al cuervo de Poe en un espacio que comparte con Bartleby.

“Dos cuervos” es una sección pródiga en referencias cultas y literarias. Bartleby y Gregorio Samsa comparten el espacio en un poema dedicado a Borges; el espacio limeño y la condición existencial de Eguren son análogos a los del neoyorquino Bartleby; Poe y uno de sus personajes son motivo de reflexión; dos personajes de Hawthorne advienen “íntimos de Bartleby” (Di Paolo, 2016, p. 39). Asimismo, como se ha señalado antes, se realizan alusiones a la Biblia, a la isla de Pascua, a Homero, a la cultura y arquitectura de la India, al científico Galileo Galilei, al pintor Edvard Munch.

Pero ya en esta sección Ahab está presente *in absentia*. Aparece cuando se alude a las prisas del día como elementos que atentan contra la integridad del ser. Según este punto de vista, ¿qué otra cosa no es la existencia sino la sombra de Sillustani (es decir, un resbaladero de uñas)?: “alguien vivo mira la torre muerta / pero la torre está en su corazón / la torre es su corazón” (Di Paolo, 2016, p. 23). Desde esa perspectiva, el espíritu de Bartleby resulta más conveniente y pragmático. La contemplación no es silencio, sino grito retenido: “Mi boca retiene al grito” (p. 25). Y la contemplación debe ser fría: “pasan las murallas hacia arriba / las murallas hacia abajo / pasan ante sus ojos inmóviles” (p. 35). Por lo mismo, la actitud del indetenible, del que se moviliza y se agita no es la más recomendable: “Los útiles ..., cuerdos de corazón acelerado ... / dan muchos pasos en el aire de la vida / igual los ahorcados” (p. 40).

A lo largo de la segunda sección, el autor implícito se decanta por la actitud encarnada por Bartleby. Más aún, en uno de los poemas, Di Paolo expresa una poética —la poética central desarrollada en el libro— que el autor implícito sintetiza en uno de los mejores —y más breves— poemas del conjunto, el titulado “Rincón”:

Densa
 silla
 abierta
 detiene
 el mar
 la tierra
 las estrellas. (Di Paolo, 2016, p. 31)

Son siete versos. Exigen una lectura pausada, contemplativa, bartlebyana; demandan paladear el ritmo. Los dos primeros versos son bisílabos; el tercero y cuarto, trisílabos; el quinto, bisílabo; el sexto, trisílabo; y solo el último, tetrasílabo. Con excepción del quinto, que es agudo, los demás versos son graves. Hay juego de asonancias centrado en las vocales “a” y “e”, y en la concurrencia vocálica “ie”. Claramente el centro del poema presenta una asonancia particular concentrada en la “e”, aunque también está presente “ie”.

Los primeros tres versos configuran el sujeto: “Densa / silla / abierta”, es decir, Bartleby. En el centro del poema, el verbo “detiene” indica el triunfo –o el deseo del autor implícito por el triunfo– de Bartleby sobre algunos elementos emblemáticos de Ahab: “el mar / la tierra / las estrellas”:

1 DEnsA
 2 sIlA
 3 AbIErtA

 4 dEtIEnE

 5 El mAr
 6 lA tIErrA
 7 lAs EstrEllAs.

Pero hay más en la segunda sección del libro. Muchas referencias cultas y literarias son claramente conscientes y explícitas. Existen, sin embargo, algunas que parecen ser implícitas o inconscientes. Además de Vallejo y Eguren, se pueden rastrear ecos de otros poetas peruanos; el más obvio es Rodolfo Hinostroza (1986), en particular, su poema “Imitación de Propertio”. Frente a la historia y las proezas con trascendencia colectiva, Hinostroza opone la afirmación individual –e incluso egoísta– del poeta y artista: “yo / me confieso imbécil” (p. 94). De esa forma, el héroe hinostrozano resulta “un puto inútil / [...] / un joven lúdico / nonsense” (pp. 94-95). De igual forma, para Di Paolo sus héroes son “benignas criaturas / prodigios / con dorados agujeros en la testa” (2016, p. 28). Tanto el héroe hinostrozano como el dipaoliano son contrarios a la marcha de la historia: “80 batallones / quemarán mis poemas, alegando que eran inútiles y brutos. / No hay arreglo con la Historia Oficial” (Hinostroza, 1986, p. 94); “Tus muros han de caer, Bartleby, / lo dice la Historia con Todas sus Letras Consagradas” (Di Paolo, 2016, p. 36).

5.3. Destiempo

La tercera sección está dedicada al espíritu y al ecosistema de Ahab. Voces heterogéneas hacen de cada poema un botón de muestra del universo de *Moby Dick*; la polifonía se intensifica con hablantes-personajes y oyentes-personajes cuyos rumores o alaridos interiores dibujan el catastro existencial de Ahab.

El poema que da nombre a la sección semeja un estribillo caracterizado por la contradicción: “Voy a donde tú no vas / lo que no quieres oír digo / y toco lo que dejarás a un lado / tu corazón por ejemplo” (Di Paolo, 2016, p. 43). El poema “Canción de cuna” podría haber sido la rima infantil preferida por un naciente Ahab: “ya tengo tengo una blanca ballena / en el fondo del mar” (p. 46). En “Meditaciones”, el hablante-personaje adopta la figura y carácter de la ballena blanca, que se dirige al oyente-personaje Ahab: “¿Por qué no persigue arcones con monedas / como todos los cojos mancos tuertos que salen debajo / de las olas blasfemando [...] / por una verga una vela una cuerda una pierna?” (p. 47). Además de la canción infantil, hay otra: “La canción de un ballenero”

(p. 49), cuyo título indica quién es el hablante-personaje. La tripulación del Pequod es el hablante-personaje colectivo y religioso de “Oración a la ballena”: “Blanca santa / madre dolorosa [...] / muérenos ya descánsanos” (p. 50). Esa oración se ha tornado desespero interminable en “Desaparecidos”: “y gritamos gritamos / hasta hoy gritamos” (p. 53). El hablante-personaje de “Una esposa en el puerto” espera a Ahab “jalando hasta la última punta del mar” (p. 54). El último poema de la sección, titulado “A cada quien su Ítaca”, parece resumir, con tono épico, la odisea (o desvaríos) de un hablante-personaje que posee la fisonomía de Ahab:

... y descendí como una tromba
al infierno
de andar sobre mis dos pies
a ningún lado ...
y asciendo como una tromba
al cielo que soy
sobre un pie
uno solo
hacia la huida vida ... (Di Paolo, 2016, pp. 55-56)

Los otros dos poemas de la sección –“Lima” (p. 45) y “La ciudad blanca” (p. 52)– exceden los límites ficcionales de *Moby Dick* y apuestan por la metatextualidad. En el primero se realizan explícitas referencias a Melville y a Gauguin en su paso por la capital peruana; en el segundo, se alude a la proclividad sísmica de Arequipa.

5.4. Partida

Si acordamos que cada sección adopta el nombre del primer poema, la última sección central se titula, paradójicamente, “Partida”. En el poema, la contradicción se vuelve incluso más explícita: “Mi amor es nada / mi amor es una palabra y / no es una

palabra” (p. 57). Desde ese primer poema, se empieza a intentar fusionar las ánimas de Bartleby (“una silla en llamas”) y Ahab (“un mar que danza”).

El segundo poema de la sección se titula, sintomáticamente, “Licencias literarias (Graves)”. Aun cuando el apellido del escritor y erudito británico Robert Graves aparece en el título, no se hace ninguna mención explícita de él en el poema, pero sí se opta por un camino similar al de *La diosa blanca*, libro en el que Graves (2014) reconstruyó, de forma personal, creativa y especulativa, la mitología clásica de Europa y Oriente Próximo, con la finalidad de hallar un origen mítico y matriarcal a la poesía. Dice el hablante lírico en este poema: “Por qué suponer que bajo las olas venció la ballena [...] / por qué no imaginar que el capitán alcanzó allí o despejó allí” (p. 59). Dicha lógica metaficcional y conjetural lleva a la interpretación desiderativa: “Ahab el indetenible devenido / en el detenido Bartleby / que mira sin amor sin odio si es que mira” (p. 60). Los otros nueve poemas de la sección profundizan en el tópico; en el último, se pasa del doble complementario a la idea, divulgada por Borges, de que un hombre es todos los hombres: “podrían llamarme Odiseo / Gagarin Juan o Ismael... / cualquier nombre es el mismo / y no es el mismo” (Di Paolo, 2016, p. 71).

Si bien en esta cuarta sección, de forma similar a la sección anterior, contienen voces de varios hablantes y oyentes personajes, con tonos y estilos diferentes, y pululan las remisiones cultas y librescas, sin embargo, pareciera que la orquestación intelectual y metaliteraria termina ahogando los atributos emocionales de algunos poemas.

6. LOS EPÍLOGOS

La silla en el mar se cierra con dos epílogos. El primero consolida una idea que solo estaba en ciernes en la cuarta sección central: el postulado de que tanto Bartleby y Ahab, pese a sus posiciones vitales aparentemente opuestas, encarnan el mismo absurdo frente a la realidad. A fin de cuentas, la contemplación y la obstinación extremas resultan inútiles, por muy heroicos que hayan sido los trayectos que las hicieron posibles.

En el primer epílogo, el autor implícito parte de la noticia de un hecho real (La Nación, 2014) y, por tanto –para decirlo desde la teoría polifónica de Bajtín–, opta por un discurso no literario. La noticia escogida dio cuenta de una proeza de la ciencia y la tecnología en el espacio sideral. La sonda Rosetta logró depositar al robot Philae en la superficie de un cometa. Ese hecho histórico sin precedentes, acaecido el 12 de noviembre de 2014, *podía* revelar secretos esenciales sobre el origen del universo y de la vida en la Tierra, *pero también podía* convertirse en un completo fiasco, pues los científicos calculaban poquísimas posibilidades de éxito. Sin embargo, esos mismos científicos llevaban en el empeño más de diez años y la sonda había recorrido 6,400 millones de kilómetros en el espacio. El hablante lírico, que hace suyas algunas frases literales de la noticia propagada por los diarios, comenta: “El cometa ha sido capturado. / Hurra grita Ahab / Hurra”. El hablante lírico no espera los resultados de la hazaña, que se conocerán un año después, por lo que se permite ficcionalizar kafkianamente: “Atención. / Primeros mensajes del robot Philae: / p.^ / Pr=”f(” (Di Paolo, 2016, p. 75).

El segundo epílogo, titulado “Epílogo neoyorquino. A vs. B”, profundiza en el absurdo detectado desde posiciones encontradas en el mundo actual. Ese segundo epílogo, cuyo adjetivo *neoyorquino* remarca la contemporaneidad de las actitudes de los héroes melvilleanos, presenta dos partes. En la primera, el hablante lírico continúa con la ironía del primer epílogo y señala, haciéndose eco de algún sector social y crítico literario: “En los tiempos que corren Melville pudo ahorrarse escribir / *Moby Dick* o *Bartleby*, / esas exageraciones de la lengua y el espíritu”. Desde una postura más bien paródica, el hablante asegura que a Melville le habría bastado con escribir “A vs. B”, “pero en fina cartulina texturada marfil granito” y el “curador-presentador semiotizado” explicaría “de la manera más oscura posible / más helada posible (ajjj el fulgor de la literatura ajjj su / calidez)” (Di Paolo, 2016, p. 79).

En la segunda parte del epílogo neoyorquino, el hablante lírico es más radical y paródico con las generaciones adulta y joven promedio, y sus posturas frente a la literatura. Supone que no comprenderán a Melville, por lo que se dirigirá a ambos grupos etarios

con ironías que rayan en el desprecio y que, al mismo tiempo, usan formas discursivas religiosas y jerga cara a esos sectores:

Padres, allí tienen a sus hijos obsesos plasmas.
Hijos, allí tienen a sus padres presentadores-curadores
semiotizados.
No se detengan por mí
no se levanten por mí
la procesión es larga
odian
ese fulgor hasta morir hasta morir
esa calidez. (Di Paolo, 2016, p. 81)

7. CONCLUSIONES

Desde la teoría de los sistemas literarios de América Latina (Cornejo Polar, 2013, p. 51; Llaque, 2019, p. 101), puede asegurarse que *La silla en el mar* es un serio intento por reconfigurar la práctica poética del sistema culto escrito en español. Di Paolo adopta recursos narrativos y novelescos, como los hablantes-personajes y los oyentes-personajes, y propicia una polifonía no menos novelesca recurriendo a voces, tonos, estilos y posturas ideológicas diversas. Es un libro repleto de referencias librescas y eruditas, que dialoga no solo con discursos de la cultura peruana y latinoamericana, sino con varios procedentes de la gran cultura universal, y lo hace salpicando el español de algunos extranjerismos; y la norma culta, de muestras informales o coloquiales; y el registro verbal, de componentes visuales como los emoticones. Asimismo, pese a sus varios referentes peruanos y latinoamericanos, desde una postura individualista el libro soslaya cualquier temática o preocupación local o regional, y hace suyos los trascendentales tópicos de la vida y la muerte, y las disyuntivas existenciales ante la realidad. Es un libro de poemas convertido en interlocutor de cualquier otro conjunto poético contemporáneo erudito en español o en otra lengua.

En otra dimensión del análisis, *La silla en el mar* expresa, precisamente en sus contradicciones, la actitud vital del autor implícito frente a la existencia. Si para el autor implícito, la contemplación es primordial y vence al desespero –recordemos: “Densa / silla / abierta / detiene / el mar / la tierra / las estrellas” (p. 31)–, esa actitud discurre en un ritmo poco contemplativo, más propio del mar de Ahab. Esto se verifica cuando en los versos se omiten términos por estar sobreentendidos o por voluntad de síntesis. Muchas veces los versos aparecen sin pausas, pues se omite la puntuación. Como consecuencia de esto último, un adjetivo suele calificar a un nombre del verso anterior o del posterior. Con frecuencia, el sentido de un verso se suspende solo para hallarlo en el verso ulterior. A veces una palabra se interrumpe y frena el sentido del verso, el cual solo se completa con el siguiente y este con el subsiguiente. En otros enunciados, a la materia verbal se agregan signos no alfabetizables. Ese ritmo, pese a loar a Bartleby, no es de Bartleby; es de Ahab. Y es ahí donde reside una de las hazañas semánticas del libro: postular que, en el mundo de hoy, la contemplación solo es posible en un ritmo de apuros, a destiempo, con múltiples vicisitudes, y con la sensación o conciencia del absurdo desde los ojos de quienes no entienden esa contemplación. Pero a esa hazaña semántica se agrega una contradicción: la contemplación es también obstinación, y ambas parecen unimismarse, autoparodizarse, metamorfosearse y descubrirse como absurdo.

Para alcanzar esos sentidos, como se ha pretendido demostrar en este artículo, se alternan distintos interlocutores líricos (hablantes y oyentes personajes); cada interlocutor presenta voces diferentes; se detectan tonos retóricos, neutros, elegíacos, litúrgicos, épicos, irónicos, paródicos. El registro culto predomina, pero no es absoluto; regurgitan algunas frases de jerga adolescente en español mezcladas con expresiones en inglés y emoticones. Incluso uno de los hablantes-personajes puede asumir, en su mismo idiolecto, dos registros: uno formal y distante, y otro coloquial e irreverente. En un poema ya citado, la ballena blanca interroga a Ahab: “¿Por qué no persigue arcones con monedas [...] / por qué va llena su cabeza de odio contra mí / por una verga una vela una cuerda una pierna?” (p. 47). Por todas estas y otras consideraciones, Di Paolo –el autor implícito Di Paolo– ha conseguido novelizar la poesía.

Seamos más precisos. Resulta claro que la novelización se produce cuando un género distinto de la novela adquiere características de esta. ¿Qué características de la novela adopta *La silla en el mar* para poder afirmar que en él se noveliza la poesía? Existen partes narrativas en el poemario, pero la narratividad por sí sola no implica novelización. Hemos destacado en este análisis el rol cumplido por el autor implícito, pero el autor implícito es, desde cierto punto de vista epistemológico, un componente de todos los textos literarios: al objetivar su producción literaria, el autor real delega a una entidad ficticia –el autor implícito– hacerse cargo de su ficción. Hemos señalado también que, en *La silla en el mar*, concurren voces e ideologías diferentes, y por eso puede hablarse de polifonía, pero tampoco la polifonía es el elemento decisivo para que un poemario se novelice. En el poemario, en efecto, se detectan tonos de índole diferente, asociados a diversos géneros discursivos, literarios y no literarios, pero esta cualidad tampoco basta para novelizar un género. Desde tiempos antiguos, existen muchos poemas polifónicos, pero no significa que estén novelizados.

Es importante subrayar que la novelización de la poesía no ocurre con todo tipo de lírica. Más aún, si se presenta, lo hace en el libro de poemas, no en un poema aislado. Y esto se debe no solo a la extensión característica del género de la novela, sino al hecho de que la novela implica la presencia de personajes cuyas entidades evolucionan con el transcurrir del tiempo (es decir, del relato). Suele existir también una jerarquía de los personajes; los hay protagonistas, secundarios, episódicos, simplemente decorativos. Y existe, además, una estrategia novelesca.

En *La silla en el mar*, el libro de poemas responde a una estrategia novelesca, en la cual los protagonistas (Bartleby, Ahab) entran en relación entre sí y en relación con otros personajes, en escenarios múltiples y con motivaciones diferentes. El libro se abre con una suerte de doble obertura: la dedicatoria a Melville (por haber procreado a Bartleby y a Ahab) y el poema que el autor implícito construye con enunciados literarios de otros autores (Södergran, Melville y Beckett).

En la primera sección (“Nido”), predominan actitudes características de Bartleby: silencio permanente, indiferencia ante el entorno. En la segunda sección (“Dos cuervos”),

aun cuando existen *in absentia* referencias a Ahab, la actitud indiferente de Bartleby se profundiza y se torna contemplativa. Más aún, el autor implícito apuesta rotundamente por el talante existencial de Bartleby en el poema “Rincón” (p. 31). En la tercera sección (“Destiempo”), la figura y el entorno de Ahab se imponen. En la cuarta sección (“Partida”), mediante una interpretación desiderativa del autor implícito, Ahab y Bartleby resultan vitalmente equivalentes: héroes o antihéroes de la contemplación o de la obstinación extremas.

Esta última idea se intensifica en los epílogos. En el primer epílogo (“Propagación [12 de noviembre de 2014]”), la investigación y la tecnología astronómicas del primer mundo se han infestado de la obstinación absurda de Ahab. El segundo epílogo (“Epílogo neoyorquino. A vs. B”), presenta dos partes. La primera evalúa “desde los tiempos que corren [...] la exageración de Melville” (p. 79), es decir, haber escrito *Moby Dick* y *Bartleby el escribiente*. Desde esa perspectiva, no hay mucha diferencia en el balance final entre jóvenes promedio adictos a lo audiovisual y alérgicos a la lectura, y los eruditos y enseñantes de la literatura o del arte que se regodean en el oscurantismo explicativo. La segunda sección ahonda en el concepto: los jóvenes amantes del videojuego y la televisión resultan los nuevos contemplativos y paródicos bartlebys (“obesos obsesos dedos de plasta”, p. 81). En resumen, la estrategia novelesca de *La silla en el mar* (véase Figura 2) revela que el absurdo bartlebyano o ahabiano está más presente que nunca; tal vez sea congénito de la historia humana; y es democrático: tan absurdos son los científicos, los tecnólogos, los artistas y los humanistas, como la gente de a pie.

Finalmente, señalemos que la lectura de *La silla en el mar* confirma algunos hallazgos de teoría o poética lírica. ¿Resulta útil leer los poemas con categorías generalmente asociadas con el análisis narrativo? En este artículo, se ha demostrado suficientemente que sí. ¿Son equiparables o equivalentes el autor implícito y el autor real en un libro de poemas o en un poemario? A veces. No siempre. Casi nunca. Por lo general, el autor real posee un autor implícito distinto en cada libro, y eso suele depender del estado de ánimo de aquel, de sus cambios de estatus social o económico, de su evolución ideológica o estética, de las transformaciones de su personalidad, etcétera.

Componente	Obertura	Sección 1	Sección 2	Sección 3	Sección 4	Epílogos
<i>Evolución de los tópicos</i>	Dedicatoria	“Nido”	“Dos cuervos”	“Destiempo”	“Partida”	Primer epílogo
	Poema con enunciados ajenos					Segundo epílogo
	↓	↓	↓	↓	↓	↓
	B y A	B	B	A	A = B	A = B = X ⁿ
<i>Funciones</i>	Presentación de Melville y de B y A.	Indiferencia o silencio ante el entorno y la existencia.	Indiferencia se torna contemplación. A presente <i>in absentia</i> .	Predominan el espíritu y el ecosistema de A.	Interpretación desiderativa: A se vuelve B.	Ciencia y tecnología participan del absurdo de A y B.
	Collage con citas que sintetizan la semántica principal del libro.					Humanismo y arte, y humanidad en general participan del absurdo de A y B.
<i>Notación</i>	B = Bartleby. A = Ahab. X ⁿ = Humanidad en general.					

Figura 2. Estrategia novelesca de *La silla en el mar*. Fuente: Elaboración propia.

Sin embargo, en este artículo, podemos asegurar que la poeta Di Paolo y el autor implícito de *La silla en el mar* guardan elementos comunes respecto a su preferencia por la reflexión contemplativa bartlebyana azuzada por el deseo de movimiento ahabiano. En la entrevista que le realizaron hace algunos años, Di Paolo ha dicho que la poesía

por un lado es una tabla y te agarras de esa tabla; por otro, no te puedes quedar en ella, tienes que avanzar. Hay poemas que vienen rápido y hay otros tercios. Yo también soy terca y espero al poema. Hasta que no encuentre lo que yo quiero no paro, así me demande días, semanas, años inclusive. No tengo apuro para publicar. (Di Paolo, 2020)

Nótese que cuando Di Paolo dice “una tabla y te agarras de esa tabla” es el espíritu de Bartleby quien predomina, pero inmediatamente sale a relucir Ahab: “no te puedes

quedar en ella, tienes que avanzar. Hay poemas que vienen rápido”, y vuelve a arreciar Bartleby: “Y hay otros [poemas] tercetos. Yo también soy terca y espero al poema. Hasta que no encuentre lo que yo quiero no paro”. Y Di Paolo está siendo absolutamente fiel con la realidad inmediata. Baste indicar que, entre el libro de poemas que acabamos de analizar y su libro anterior, mediaron quince barteblyanos años.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bajtín, Mijaíl. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Taurus.
- Bajtín, Mijaíl. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. FCE.
- Barrientos Silva, Violeta. (2019). “El nacimiento de la poesía de la diferencia sexual en el Perú”. *Poesía peruana: Entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX. Historia de las literaturas en el Perú*, vol. 4, editado por Luis Fernando Chueca y Giovanna Pollarolo. Pontificia Universidad Católica del Perú, Casa de la Literatura Peruana & Ministerio de Educación del Perú, pp. 383-410.
- Belli, Carlos Germán. (1992). “Segregación N° 1”. *Los talleres del tiempo. Poemas escogidos*. Visor.
- Benveniste, Émile. (1966). *Problemes de linguistique générale I*. Gallimard.
- Booth, Wayne. (1983). *The rhetoric of fiction*. The University of Chicago Press.
- Chueca, Luis Fernando, y Giovanna Pollarolo. (2019). “Poesía peruana: Entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX”. *Poesía peruana: Entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX. Historia de las literaturas en el Perú*, vol. 4, editado por Luis Fernando Chueca y Giovanna Pollarolo. Pontificia Universidad Católica del Perú, Casa de la Literatura Peruana & Ministerio de Educación del Perú, pp. 11-26.
- Cornejo Polar, Antonio. (2013). “La literatura peruana, totalidad contradictoria”. *Crítica de la razón heterogénea*, vol. I. Asamblea Nacional de Rectores, pp. 51-74.
- Cotler, Julio. (2000). “La gobernabilidad en el Perú: Entre el autoritarismo y la democracia”. *El fujimorismo: ascenso y caída de un régimen autoritario*, editado por Julio Cotler y Romeo Grompone. Instituto de Estudios Peruanos, pp. 13-75.
- De Lima, Paolo y Victoria Guerrero Peirano. (2019). “Grupos poéticos entre 1960 y el 2000: De la Revolución cubana a la hegemonía neoliberal”. *Poesía peruana: Entre*

- la fundación de su modernidad y finales del siglo XX. Historia de las literaturas en el Perú*, vol. 4, editado por Luis Fernando Chueca y Giovanna Pollarolo. Pontificia Universidad Católica del Perú, Casa de la Literatura Peruana & Ministerio de Educación del Perú, pp. 333-381.
- Di Paolo, Rossella. (2016). *La silla en el mar*. Peisa.
- Di Paolo, Rossella. (1 de marzo de 2020). “‘Yo espero al poema, no tengo apuro para publicar’. Entrevista de Raúl Mendoza”. *La República*, <https://larepublica.pe/domingo/2020/03/08/rosella-di-paoloyo-espero-al-poemano-tengo-apuro-para-publicar-premio-casa-de-la-literatura-2020/>
- Eagleton, Terry. (2010). *Cómo leer un poema*. Akal.
- Eco, Umberto. (1984). *Apostillas a “El nombre de la rosa”*. Lumen.
- González Grueso, Fernando. (2002). “El cuervo y su simbología”. *Revista de Folklore*, vol. 22b, núm. 260, pp. 47-55, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-cuervo-y-su-simbologia/>
- Graves, Robert. (2014). *La diosa blanca. Una gramática histórica del mito poético*. Alianza.
- Hinostroza, Rodolfo. (1986). “Imitación de Propertio”. *Poemas reunidos*. Mosca Azul.
- Kafka, Franz. (2018). “Aforismo 32”. *Cuadernos en octavo*. Alianza.
- La Nación. (12 de noviembre de 2014). “Misión Rosetta: Histórico aterrizaje de una nave en un cometa”, <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/mision-rosetta-cometa-nid1743191/>
- Landa, Luis. (2019). “Hacia una periodización de la poesía peruana del siglo XX”. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, vol. 65, núm. 65, pp. 11-31.
- Llaque, Paúl. (2019). “La literatura peruana según Mariátegui. Una indagación epistemológica sobre el sétimo de los 7 ensayos”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 45, núm. 89, pp. 93-102.
- Manrique, Jorge. (1975). *Obra completa*. Espasa-Calpe.
- Mazzotti, José Antonio. (2002). *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Congreso del Perú.
- Moravia, Alberto. (1954). *La romana*. Losada.
- Pastor Alonso, María Ángeles. (2021). “Cardenal uno y muchos: la polifonía del discurso en su obra”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 50, pp. 201- 211.
- Poe, Edgar Allan. (2010). “El cuervo”. *Poesía completa*. Hiperión.

-
- Prince, Gerald. (1973). "Introduction a l'étude du narrataire". *Poétique*, núm. 14, pp. 178-196.
- Quiroz, Alfonso W. (2013). *Historia de la corrupción en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos & Instituto de Defensa Legal.
- Reisz de Rivarola, Susana. (1992). "Dialogismo y polifonía anárquica en 'Trilce' de César Vallejo". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 919-928.
- Vallejo, César. (1968). "Intensidad y altura". *Obra poética completa*. Francisco Moncloa.
- Vargas Llosa, Mario. (1994). "El 'pueblo' y la 'gente decente'". *Desafíos a la libertad*. Aguilar.