

De la confesión a la autobiografía en *Desierto Mayor*: hacia una autopoética de Abigael Bohórquez

From confession to autobiography in *Desierto Mayor*: towards an autopoetic of Abigael Bohórquez

ANA LOURDES ÁLVAREZ ROMERO

Universidad de Sonora / Université Paul Valéry Montpellier 3
alvarezromeroana@gmail.com

RESUMEN: En este artículo se analiza el paso de la enunciación confesional a la enunciación autobiográfica en *Desierto Mayor* (1980), de Abigael Bohórquez (1936-1995), vinculándolo a una autopoética. Para llevar esto a cabo, se contextualiza la obra de Bohórquez en el panorama poético de su tiempo con el fin de visualizar algunas líneas que pudieran incidir en sus escrituras del yo ligadas a la memoria. Posteriormente, se crea un marco por el cual conceptualizamos la poesía confesional y la poesía autobiográfica. Por último, se analiza el poemario dando cuenta de los poemas confesionales y autobiográficos para después develar la autopoética de Bohórquez vertida en éstos.

PALABRAS CLAVE:
Abigael Bohórquez;
confesión;
autobiografía;
autopoética;
poesía mexicana.

KEYWORDS:
Abigael Bohórquez;
confession;
autobiography;
autopoetics;
Mexican poetry.

ABSTRACT: This article analyzes the passage from confessional enunciation to autobiographical enunciation in *Desierto mayor* (1980) by Abigael Bohórquez's (1936-1995), linking it to autopoetics. To carry this out, Bohórquez's work is contextualized in the poetic panorama of his time in order to understand some lines that could have influenced his writings of the self linked to memory. Subsequently, a framework is created by which we conceptualize confessional and autobiographical poetry in *Desierto mayor*. Finally, the poems are analyzed, giving an account of their confessional and autobiographical marks, to later reveal Bohórquez's autopoetics expressed in them.

recepción: 17 febrero 2020

aceptación: 5 julio 2020

Abigael Bohórquez en el panorama poético de su tiempo

Durante los últimos años, el interés por la obra del poeta y dramaturgo mexicano Abigael Bohórquez (1936-1995) ha sido revivido gracias al rescate, difusión y reediciones de su obra.¹ Estos esfuerzos editoriales y de divulgación, reanudados a partir del año 2000, posibilitan una atención urgente de la crítica dada la calidad estética de la producción literaria del escritor sonoreense. Anteriormente un poeta de culto, conocido y valorado en México pero sin ser estudiado en un nivel académico,² Bohórquez se muestra ahora ante el público lector y la crítica especializada con toda la complejidad formal desplegada en su obra poética y dramática.

Dada la hasta hace muy poco limitada difusión de su obra, pero también debido a la escasez de estudios en materia de poesía mexicana y al centralismo de la institución literaria en México, la producción poética de Bohórquez no ha sido del todo analizada en las relaciones concretas que establece con los contextos literarios de su tiempo. Su obra poética, sin embargo, crea puentes comunicantes tanto con el panorama literario mexicano como con el de Latinoamérica. Incluso, estas relaciones se muestran de manera explícita a causa de una de las estrategias recurrentes de Bohórquez: el uso de la intertextualidad. Por un lado, la intertextualidad explícita sus influencias a través de las reescrituras, alusiones y homenajes a distintos autores y obras;³ por otro, el particular uso de esta estrategia lo relaciona con la poética latinoamericana de corte coloquial,

¹ Dichos esfuerzos de divulgación han sido encabezados por Mónica Luna Sayós, quien además realizó el documental biográfico sobre el poeta, *La insumisa transparencia*, y Gerardo Bustamante Bermúdez, quien ha reeditado y estudiado tanto la obra poética como la dramaturgia del escritor sonoreense.

² Los únicos ensayos académicos publicados en revistas literarias internacionales sobre Bohórquez anteriores al año 2006 son: "Silence and Celebration: Queer Markings in the Poetry of Abigael Bohórquez" (1999), de Andrew Gordus; "Abigael Bohórquez: picardía, escarnio y gimnasio verbal" (1999), de Hugo Salcedo; "Sublime abyección: la poesía de Abigael Bohórquez y de Juan Bañuelos" (2004), de Efrén Ortiz Domínguez y "Abigael Bohórquez o la voz sobre la frontera" (2006), de Christina Karageorgou-Bastea.

³ Ver, por ejemplo, "Aposentario", "Lección aparte para poetas y coros" y *Poesida*, obra en la que además de las alusiones a Vallejo y la reescritura de su poema LXXV de *Trilce*, se vale de la cultura popular para enunciar desde ella.

la cual frecuentemente utilizó la intertextualidad para visibilizar las relaciones “vivas” entre el poema y el mundo fuera del texto, al acercar a éste tanto materiales considerados extrapoéticos como los temas sociales de su periodo.

Las relaciones entre la poética coloquial latinoamericana y la obra de Bohórquez no se limitan al particular uso de la intertextualidad. Gerardo Bustamante Bermúdez ya ha señalado un diálogo de la poética del escritor sonorenses con la de poetas como Alaíde Foppa, Roque Dalton, Ernesto Cardenal, Nicanor Parra e, incluso, con la de cantautores como Víctor Jara y Violeta Parra (2016b: 102). Por nuestra parte, entre las características de la poética coloquial latinoamericana que emplea Bohórquez podemos detectar algunas de las señaladas por Alemany Bay (1997) al analizar este estilo: la transformación de elementos cotidianos en material poético, la redefinición de la poesía a través de dichos elementos en las reflexiones metapoéticas, la apuesta por una especie de realismo, un interés manifiesto por las problemáticas sociales, el desdén por el hermetismo y la desmitificación de la figura del poeta. Todas estas particularidades se desprenden, precisamente, de la renovación⁴ que significó un uso específico del registro coloquial en la segunda mitad del siglo xx latinoamericano.

En la obra de Bohórquez se cumplen estas características interrelacionadas en distintos grados y según el poemario:⁵ en *Acta de confirmación* (1966) y *Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo y otros poemas civiles* (1967), Bohórquez desarrolla una poesía de corte abiertamente so-

⁴ Parece importante hacer énfasis en que la introducción del lenguaje coloquial fue una renovación en las literaturas latinoamericanas dado que algunos críticos han dado por sentado que este estilo es una simple copia de un registro no-literario. Como puede observarse a lo largo de la producción poética de los escritores denominados coloquiales, su poética recurre a mecanismos literarios que parecen ocultos por el registro del lenguaje utilizado y, sin embargo, renuevan y experimentan con la tradición poética.

⁵ El registro coloquial puede detectarse en la obra de Bohórquez a pesar de que su poesía muestra una variedad de tonos. Si bien en ocasiones el tono se vuelve solemne, como sucede en *Desierto Mayor* o en “Lección aparte para poetas y coros”, la estética de lo coloquial está presente en ambas obras ya sea a través de la transformación de elementos cotidianos en material estético (como el registro de la oralidad) y en la configuración del poeta como un ser humano común que no establece jerarquías entre él y su público lector; así, pues, tanto en *Desierto Mayor* como en “Lección”, a pesar de que se enuncia desde un tono solemne, se lleva a cabo un homenaje de la cotidianidad y la provincia sin utilizar una enunciación hermética.

cial; en *Desierto Mayor* (1980) se configura la poesía a través de elementos regionales, otorgándoles, así, la calidad de materiales poéticos; en “Podrido fuego”, de *Poesía en limpio* (1990), la figura del poeta se modela como la de un hombre común; en los “Poemas pocholochalcas”, dentro del mismo poemario, se crea un efecto realista a través de la enunciación particular del hablante; en *Poesida* (1996) se señala explícitamente la labor social del escritor y se enuncia a través de la cultura popular. Además, las reflexiones metapoéticas con elementos considerados extraliterarios persisten a lo largo de su obra, sobresaliendo *Acta de confirmación*, *Las amarras terrestres* (1969), *Desierto Mayor*, “Lección aparte para poetas y coros” (1991) y, por supuesto, *Poesida*. Por último, al igual que los poetas coloquiales, Bohórquez se vio influenciado tanto por la poesía norteamericana como por César Vallejo,⁶ tal como lo demuestran de manera manifiesta, por ejemplo, los poemas “Carta abierta a Langston Hughes”, “Poesida” y “Slogan”.

Así, la obra de Bohórquez está conectada, aunque no uniformada, con uno de los estilos poéticos latinoamericanos que surgieron a partir de 1950. Cabría señalar, igualmente, cómo se inserta la obra de Bohórquez en el singular contexto mexicano. Al respecto, puede ser útil la clasificación que ofrece Armando González Torres sobre la poesía mexicana escrita en las primeras dos décadas de la segunda mitad del siglo xx. En este panorama, González Torres identifica cinco vertientes neorrománticas: la de los continuadores de la tradición, la de los herederos de la vanguardia, la tradición coloquial, la poesía comprometida y la de aquellos que adoptaron la “poesía como una forma de vida y rebelión de costumbres” (2015: 29-30). Considerando que Bohórquez comenzó a publicar en 1955 y continuó haciéndolo durante cuarenta años hasta su muerte, es importante observar el desarrollo y modificaciones a su estilo. Si bien en cada poemario desarrolla procedimientos particulares, es notable que persistan dos recurrencias: el apego a un registro coloquial y el desarrollo de una

⁶ La influencia de César Vallejo en la poética de corte coloquial latinoamericana puede rastrearse mejor a través de algunos señalamientos de René de Costa: Vallejo forma parte de lo que denomina “vanguardia no oficial”, misma que revaloró aspectos del habla al mismo tiempo que resignificó la figura del poeta (2010: 437-441). Estos dos aspectos fueron retomados y desarrollados por los poetas coloquiales.

poesía comprometida. En estas dos líneas, la obra de Bohórquez convive con la poesía de Jaime Sabines, Eduardo Lizalde, José Emilio Pacheco, Rosario Castellanos, Juan Bañuelos, Eraclio Zepeda, entre otros.

También habría que destacar que los homenajes explícitos que Bohórquez realiza muestran algunas pistas sobre el ideario artístico del autor al tomar como motivo a escritores provenientes del contexto mexicano. En "Aposentario", Bohórquez escribe sobre Jesús Arellano, Paula de Allende, Margarita Paz Paredes, Raúl Garduño, Efraín Huerta y Miguel Guardia. Con la excepción de Huerta, los poetas homenajeados, al igual que Bohórquez, no han tenido la atención que merecen por la crítica especializada.⁷ En estos poemas, los homenajes de Bohórquez parecen develar los puntos en común del escritor en cuestión y él mismo. Una de las recurrencias en "Apostentario" es el cuestionamiento de la falta de reconocimiento de los poetas; de Jesús Arellano, dice: "y como nadie de éstos sabe ni quién fuiste, / me desgarro, me enchillo, me enchuchesco" (Bohórquez 2016: 414); sobre Paula Allende, el hablante utiliza de manera anafórica la pregunta: ¿quién es ésta? (2016: 415); sobre Miguel Guardia, se enuncia: "Aquí entre nos, ¿quién fuiste, cuate? / Sólo yo te recuerdo [...]" (422); al contrario, de Efraín Huerta el hablante reconoce: "tú ya en La Mafia de los Dioses" (421). Esta pregunta sobre quién es el escritor es una constante en la obra de Bohórquez, recurso que el autor vuelca sobre sí mismo en *Desierto Mayor*.

Bajo estas consideraciones, es necesario subrayar que, como ha precisado Gerardo Bustamante Bermúdez: 1) Abigael Bohórquez quedó al margen de los grupos literarios que definieron el canon en México; 2) a diferencia de otros poetas mexicanos que también desarrollaron una poesía de corte social, Bohórquez es él mismo parte de los marginados, por lo que muestra una solidaridad de clase inexistente en sus contemporáneos más célebres (2016b: 100-102). Tomando esto en cuenta, pero también reconociendo que las relaciones entre la producción poética de Bohórquez,

⁷ Raúl Garduño, Miguel Guardia, Margarita Paz Paredes y Jesús Arellano han sido incluidos en el *Archivo negro de la poesía mexicana*, volumen 1 y 2, de Malpaís Ediciones. Según la editorial, estas colecciones pretenden rescatar obras "que han enriquecido la tradición mexicana desde el margen, lejos de la atención editorial que merecen" (*Archivo negro de la poesía mexicana. Serie 1*).

las estéticas con las que convivió en el contexto mexicano y las que él mismo explicita en su obra son todavía terreno fértil de estudio, podemos advertir que la producción literaria de Bohórquez es singularísima en su contexto inmediato.

Por otro lado, los señalamientos que se han hecho hasta aquí para entender la obra de Bohórquez en los puentes con la poética coloquial latinoamericana son útiles en tanto funcionan para comprender las categorías elegidas en este trabajo: el uso de la confesión y la autobiografía en su obra poética. Carmen Alemany Bay ha detectado que los poetas coloquiales latinoamericanos, a lo largo del siglo xx, fueron decantándose por una escritura más íntima, relegando las problemáticas sociales en sus textos (2015: 522). Si bien Bohórquez nunca abandonó una poesía de corte social, tal como se demuestra en su obra póstuma, *Poesida* sí desarrolló más fuertemente una poesía de corte intimista a lo largo de los años.⁸ Para el análisis de estas estrategias de lo íntimo, se puntualizan los aspectos teóricos que consideramos primordiales.

Aspectos teóricos: poesía confesional y poesía autobiográfica

Además del contexto en el que se inserta la obra de Bohórquez y por el cual se entienden algunas recurrencias temáticas y estilísticas, también se vuelve necesario clasificar y separar las enunciaciones confesionales, las autobiográficas y las que no responderían a estas categorías. Lo anterior con el objetivo de no dar por sentado que cualquier poema, independientemente de una identificación textual del autor lírico con el autor civil, incurriría en una enunciación confesional o autobiográfica por principio. La conceptualización de estas categorías las empleamos según las siguientes consideraciones:

1. La necesidad de la identificación explícita entre el autor y el “yo” del texto como punto de partida para clasificarlos como confesio-

⁸ *Desierto Mayor, Poesía en limpio y Poesida* muestran constantes identificaciones del hablante lírico con el autor civil, lo que posibilita una poesía personal.

nales o autobiográficos. Philippe Lejeune ha analizado ampliamente este punto; al igual que la autobiografía y toda la literatura íntima, es necesario que coincidan la identidad del autor, “narrador” y la del personaje (1994: 52). Si bien la propuesta de Lejeune está basada en un corpus novelístico, ésta puede ajustarse al poema: para que éste sea confesional o autobiográfico es necesaria una identificación entre autor y hablante lírico. Ángel Luis Luján Atienza propone un “yo no ficticio” en poesía dependiendo de la presentación textual de la voz poética. La identificación del “yo no ficticio” se lleva a cabo: a) a través de la inclusión del nombre del autor; b) a través de la utilización de un receptor del que conocemos, extratextualmente, su relación con el autor; c) a través de la identificación del yo lírico como poeta (2005: 189-193). Así, la identificación del hablante con el autor civil va más allá del nombre propio.

2. La autobiografía como una convención o “pacto” entre autor y público lector. Como lo desarrolla José María Pozuelo matizando a Philippe Lejeune, la enunciación autobiográfica no se presenta a través de la identificación de los hechos narrados con lo “real”, sino en la presentación y testificación de estos hechos como reales (Pozuelo 2006: 29).
3. La resignificación del pasado como la principal diferencia entre la enunciación confesional y autobiográfica. Karl Weintraub separa estas dos enunciaciones partiendo de que la autobiográfica resume y resignifica, de manera retrospectiva, el valor de hechos pasados (1991: 19).

Bajo estas tres puntualizaciones concretas es posible separar al sujeto lírico autobiográfico del sujeto lírico confesional, así como de aquellos que no entran en estas categorías (es decir, aquellos en los que no habría una identificación entre autor civil y hablante poético, por lo que no podríamos hablar de poesía de corte personal). Consideramos importante hacer estas distinciones dada la práctica común de identificar hablante lírico con autor civil, cuando en realidad esto se da sólo si: 1) existe un pacto de lectura que así lo dicte y 2) existen marcas textuales que apoyen dicho

pacto. De esta manera, se evita clasificar toda poesía como confesional o autobiográfica por principio y se establece que la poesía que entra en la categoría confesional o autobiográfica será la que cree el pacto textual de que lo es; bajo esta lógica, la oración ilocutiva inicial implícita en todos los poemas propuesta por Samuel Levin, “yo me imagino a mí mismo y te invito a concebir un mundo donde...” (1987: 71), indicaría la identidad pactada entre el hablante que dice ser el poeta y el autor.

Como se mencionó anteriormente, la identificación textual entre hablante lírico y autor puede darse más allá de la mención del nombre de este último. Según Luján Atienza, cuando el “yo” del poema es visible y pretende ser no ficticio, éste se presenta a través de “mecanismos de identificación individualizante” como la mención del nombre propio y la descripción autenticadora (2005: 188). En el caso de la poesía de Abigail Bohórquez, nos encontramos con un corpus donde el poeta constantemente se identifica a través de su nombre, a través de su oficio de escritor y a través de constantes alusiones a Sofía Bojórquez García, su madre (más allá del conocimiento extratextual sobre este dato, la figura de la madre se construye de manera coherente y constante a lo largo de su obra).⁹ Cabe aclarar, además, que este énfasis en las señales textuales no pretende una lectura meramente formal del poema, sino que intenta dar cuenta de cómo la disposición textual apoya el pacto de no-ficción.

Por su parte, la poesía autobiográfica además de necesitar la identificación entre hablante lírico y autor civil, también construye una mirada retrospectiva y una resignificación del pasado para que sea considerada como tal. Como se demostrará más adelante, en el caso específico de *Desierto Mayor* tanto la confesión como la autobiografía, además de reunir los requisitos mencionados, están ligadas a una explicación de la propia poética del autor. De esta forma, *Desierto Mayor* proporciona pau-

⁹ La figura de la madre es un motivo recurrente en la obra de Bohórquez que funciona para caracterizar al hablante-autor. Según Christina Karageorgou-Bastea, por ejemplo, la figura de la madre en “Madre, ya he crecido” es la responsable de que el hablante lírico haya desembocado en el oficio de escritor: “la que incuba la palabra es la madre. Mientras crece en su vientre, el poeta encarna la herencia de una voz ajena”; por su parte, en “Carta a Sofía desde ayer” la madre funciona como el otro “yo” de la voz poética (2006: 146-148).

tas interpretativas explícitas sobre la poesía y el trayecto como poeta de Bohórquez.

Los poemas confesionales en *Desierto Mayor*

En 1980, a sus 44 años, Abigael Bohórquez publica *Desierto Mayor*. Aunque posteriormente se publica parte esencial de su obra,¹⁰ Bohórquez ya había logrado un estilo particular a través de la conjunción de ciertos elementos: la búsqueda de experiencias y materiales poéticos en la cotidianidad, la poesía abiertamente social, la enunciación homoerótica, la escritura que reflexiona sobre sí misma y la actualización de temas y motivos canónicos ya habían sido desarrollados en *Acta de confirmación* (1966), *Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo y otros poemas civiles* (1967), *Las amarras terrestres* (1969), *Memoria en la Alta Milpa* (1975) y *Digo lo que amo* (1976). *Desierto Mayor* aparece después de esta producción poética como una elegía al lugar de origen de Bohórquez en la que el autor demuestra un dominio de la transformación de elementos cotidianos en material poético.

Desierto Mayor se ubica en la tercera de las cuatro etapas que Bustamante Bermúdez establece para contextualizar la obra del poeta; en esta fase, Bohórquez produce desde su estancia en Villa Milpa Alta y Chalco; igualmente, durante este periodo los “temas de lo rural, el amor y el homoerotismo toman nuevos bríos, sobre todo por el uso de los neologismos [...] y el ritmo sostenido en el uso de los versos esdrújulos” (2016a: 11). Sin duda, lo rural y la oralidad están presentes en el poemario de una manera muy particular: por medio de la sacralización de estos aspectos. A su vez, la configuración del hablante lírico como un poeta a lo largo de *Desierto Mayor* se muestra como una característica trascendente para interpretar el poemario.

Esta identificación implica algunas consideraciones. Según Luján Atienza, el “yo” del poema, como en cualquier otra enunciación, asume de inmediato un papel social desde donde habla; Luján Atienza señala que hay un

¹⁰ Posterior a *Desierto Mayor*, se publicó *Poesía en limpio y Abigaeles. Poenínimos* en 1991, *Navegación en Yoremito. Églogas y canciones del otro amor* en 1993 y su poemario póstumo, *Poesida*, en 1996.

papel social que “tematiza el hecho de ser sustentador de un enunciado: es el de escritor”. Para el teórico, esto complica el proceso de comunicación, ya que aunque se preste atención a la imagen y función del escritor, no pueden obviarse las expectativas que se tienen de un poeta en su época: “si se tiene la intención de que se le reconozca como poeta, debe ajustarse a la imagen que del poeta se tenga entonces” (2005: 147-150). En *Desierto Mayor*, la poesía como tema y la figura del hablante como el poeta alinearán la enunciación dentro de la isotopía de lo sagrado, creando una visión particular tanto de la propia producción poética de Bohórquez como de la región de procedencia. De igual forma, si tomamos en consideración el contexto estético en el que se inserta su obra, es posible dar cuenta que la revaloración de la región corresponde con la redefinición de la poesía a través de elementos cotidianos y, por tanto, también concuerda con la redefinición del poeta en la que trabajaron los poetas latinoamericanos de corte coloquial.

Los primeros dos poemas, “Exordio” y “Merced”, develan una invocación a la palabra poética al estilo de la tradición clásica griega en la que se realizaba un llamado a las musas. Cabe aclarar que esta invocación se hace para enunciarla sobre el desierto de Sonora, como se especifica a lo largo del poemario; de esta manera, de entrada se configura una región ignorada culturalmente por el centralismo del país y se le incluye dentro de la tradición literaria occidental. En estos dos poemas, el hablante pide por la capacidad para poder enunciar desde la poesía. En “Exordio”, leemos:

POESÍA, desembárcame,
 échame a tierra y léñame;
 como a candil de sangre, enciéndeme,
 que se sepa Tu Voz.

POESÍA, horádame,
 ancla en mí, balsamízame,
 sumérgeme en la luz líquida y lenta
 de este trago de vino;
 rescátame, tremólame,
 tengo hambre de tu lanza en mi costado.

La Transfiguración, POESÍA (2016: 363).

Además de la invocación a las musas, la creación de un ambiente sagrado se posibilita gracias a los versos “tengo hambre de tu lanza en mi costado” y “La Transfiguración, POESÍA”, ambos con claras alusiones bíblicas.¹¹ De igual manera, el final del poema podría leerse desde la alusión a la resurrección de Lázaro,¹² sustituyendo la figura de Cristo por la Poesía:

Oh, Poesía, condúceme,
desgástame, desquíciami,
procede,
de donde estés, ordena,
y ponme a caminar (2016: 363).

El llamado a la palabra poética se encuentra en función de la caracterización del hablante como escritor, es decir, se establece un primer pacto para reconocer la identidad de la voz lírica con la del autor. Si en este primer poema se solicita la guía de la poesía, en “Reconcilio” el hablante asume explícitamente su oficio de escritor y la labor de la palabra para resignificar su pasado, como se desarrollará en la siguiente sección. Por lo pronto, cabe destacar que la identificación de la voz lírica como poeta es una constante que recorre el poemario con funciones ligadas al recuerdo. Esto puede observarse en el segundo poema, “Merced”, donde el hablante enuncia que su pasado “pide merced / para cantar” (2016: 364) y, más cla-

¹¹ En el primer verso citado se hace alusión al pasaje bíblico del evangelio de Juan, capítulo 19, versículos del 31 al 37. En estos versículos se explica qué se hizo con Jesús y los otros dos hombres crucificados junto a él: se pidió a Poncio Pilato que les quebraran las piernas a los crucificados para hacerlos morir más rápido y bajarlos de las cruces, puesto que el siguiente día era sábado y no querían tener expuestos los cuerpos. Cuando llegaron a Jesús, se dieron cuenta de que ya había fallecido y no le quebraron las piernas, pero un soldado atravesó con una lanza su costado, del que salió sangre y agua (Jn 19, 31-37). El segundo verso hace alusión al pasaje del evangelio de Lucas, capítulo 9, versículos del 28 al 36. Dichos versículos narran la transfiguración de Jesús en el monte Tabor tras orar en la presencia de sus discípulos predilectos: Pedro, Santiago y Juan. La transfiguración consistió en que los vestidos de Jesús se tornaron blancos y su rostro se volvió resplandeciente mientras aparecieron Moisés y Elías, con quienes habló acerca de lo que sucedería en Jerusalén (Lc 9, 28-36).

¹² La resurrección de Lázaro se narra en el evangelio de Juan, capítulo 11, versículos del 38 al 44. Ante la multitud, Jesús va al sepulcro de Lázaro, pide a la hermana de éste que quite la piedra y ordena a Lázaro que se levante y vaya donde él; Lázaro obedece (Jn 11, 38-44).

ramente, en “Confirmación”. En este último poema la figura de la poesía se muestra dentro del campo de la luz que posibilitará la memoria:

Es ahora el recuerdo.
 La vida está sonando
 dos, tres pasos amados
 en la memoria.
 Oh, Destino, ¿fue acaso
 que despertó una lámpara?
 Y estoy empavecido,
 llamareando,
 —respira, grita, muerde: POESÍA—
 y ahora mismo, ahora,
 el corazón a todo corazón
 enceguecido, encandilando
 de luz la misma luz
 es ya
 La Fiebre;
 caigo de la paloma en ciego vuelo
 y camino, POESÍA,
 y veo. Veo (2016: 365).

“Lámpara”, “llamareando”, “enceguecido”, “encandilando” y “luz” muestran una gradación de menor a mayor en la que se configura una claridad por la que se logra observar el pasado; a su vez, el recuerdo se posibilita gracias al filtro proporcionado por la poesía que, aunado a la luz, es el que otorga la visibilidad, de manera que el hablante lírico es capaz de mirar al pasado gracias a su oficio de escritor. A partir de esta identidad, la voz lírica configura una enunciación confesional. Cabe destacar que en estos poemas no hay una resignificación explícita del pasado, sólo una reconstrucción.

Karl Weintraub separa, precisamente, las enunciaciones confesionales de las autobiográficas al señalar que “el diario, la carta, la crónica y los anales”, en los que generalmente se presenta la confesión, son “interpretaciones momentáneas de la vida” o recuerdos “fieles al pasado”, por lo que ninguno asigna a éste un “significado de mayor alcance” (1991: 21). Si bien el teórico supone, problemáticamente, la capacidad de la reproducción fidedigna del pasado, su separación entre la enunciación autobiográfica

fica y otras enunciaciones confesionales nos es de utilidad para entender los matices de las enunciaciones líricas. Esta distinción o separación no se presenta a través de una pretendida copia fiel de lo que ha sucedido, sino en la resignificación del pasado lograda en el texto autobiográfico. Las enunciaciones confesionales no alcanzarían este momento de revaloración explícita.

A pesar de la falta de resignificación del pasado, en la mayoría de los textos que conforman *Desierto Mayor* encontramos la figura de la poesía como la que constantemente logra la posibilidad de la reconstrucción de aquél. La insistencia de la identificación entre el hablante lírico y el autor, al mismo tiempo, no es gratuita, dado que va develando las directrices de una autopoética. En “Envío”, por ejemplo, se recrea una carta a través de la modalidad del soneto donde termina por reafirmarse la identidad del poeta y su quehacer literario:

RENÁN:

la vida siga así, sencillamente;
 tenerse amor, sembrar, transparentarse
 en tierra y a sudor y perpetuarse
 agua encendida y cálida simiente;

dejar que el sol encumbre lentamente
 sus oficios de octubre; comprobarse
 que es de verdad y continuarse
 de sí mismo a sí mismo, ardientemente.

Dejar que mis palabras, rezumando
 la voz gozosa, la acuciante estrella,
 queden estos versos, cintilando;

que aspa de luz, ilimitada y bella,
 honda y florida miel, dulcemanando,
 va LA POESÍA en prenda. Y voy por ella (2016: 378).

El hablante lírico dirige un mensaje aludiendo a su propia poética. Primero, la voz deja una carta, aviso o recado a Renán (acto ordinario)¹³ para hablarle de su labor como poeta a través de un soneto, una composición clásica literaria modificada por el autor; de esta manera, Bohórquez transforma elementos de la cotidianidad en material artístico. Segundo, se configura la función de la escritura como un acto de lucha y resistencia. El verso “honda y florida miel, dulcemanando” se une a una declaración histórica y política que conforma parte del imaginario mexicano: “va mi espada en prenda, y voy por ella”, de Guadalupe Victoria. Esta frase es pronunciada cuando el independentista lanza su espada al ejército realista para animar a la tropa insurgente a entrar en combate (González Gamio 2010). Teniendo esto como referencia, la frase es refuncionalizada por Bohórquez al construir la labor del escritor ligada a un campo de batalla en la que él mismo se recrea en una acción heroica, tópico que además será recurrente en su obra póstuma, *Poesida*.¹⁴

Si estos poemas se quedan en lo confesional al proporcionar datos textuales de identificación del hablante lírico con el autor civil y al construir la subjetividad del hablante generalmente desde el recuerdo, en dos poemas de *Desierto Mayor* hay un salto de la confesión a la autobiografía. Mientras en los poemas confesionales el hablante se limita a describirse constantemente y a develar en cierta medida las líneas de su poética, en los poemas autobiográficos “Anécdota” y “Reconcilio” la voz poética resignificará, además, su pasado: de un tiempo-espacio disfórico a uno eufórico. Bajo el esquema anteriormente planteado es posible dar cuenta de

¹³ La adscripción poética de Bohórquez hacia lo que aparentemente es coloquial y ordinario se muestra también de manera explícita en “Lección aparte para poetas y coros”, dedicado a Ramón López Velarde: “porque, ¿cuál palabra nupcial sino la de Ramón, almadía del sueño, contiene y edifica y denomina y cubre de magnificencias lo antiguamente vagabundo? Porque, ¿quién sino Ramón, melancolía del verano, voz planetaria, descubrió decoro, encanto, señorío en la vida cotidiana del espejo y los matices del agua de la suscitación lugareña, con el ingenio, el hallazgo que hace huella, el íntimo condimento de la audacia?” (2016: 508).

¹⁴ El poema “Duelo”, de *Poesida*, desarrolla este programa político y combativo de la labor de escritor: “[...] Vengo a estarme de luto porque puedo. / Porque si no lo digo / yo / poeta de mi hora y de mi tiempo, / se me vendría abajo el alma, de vergüenza, / por haberme callado” (2009: 62).

cómo en *Desierto Mayor* la poesía pasa de una enunciación confesional a una autobiográfica.

“Anécdota” y “Reconcilio”, dos poemas autobiográficos

Aunque ya se explicitó la diferencia de la enunciación confesional y la autobiográfica a través de la resignificación del pasado que supone la última, se vuelve necesario ahondar al respecto. Si bien la autobiografía se ha presupuesto propia y exclusiva de la prosa, este tipo de enunciación puede presentarse también en las obras poéticas. Probablemente a causa de la herencia que carga la narrativa de índole realista, históricamente considerada como una representación de la realidad dada la capacidad descriptiva y aglutinante de este tipo de escritura y debido al paradigma que ha obligado a identificar descripción y objetividad con verosimilitud, los estudios sobre la autobiografía no han sido abordados desde la lírica a través de las especificidades de esta última.

El célebre libro de Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico* (1975), define la autobiografía como un “retrato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994: 50). El mismo Lejeune afirma que esta definición parte de un corpus específico en un tiempo-espacio dado y no de una característica intrínseca y atemporal de la autobiografía (50). Si los estudios sobre autobiografía han retomado la definición de Lejeune ha sido porque el corpus que analizan se asemeja al del teórico francés. En el caso de la poesía, debemos agregar que no se ha teorizado la posibilidad de la enunciación autobiográfica en la lírica debido a una carga romántica que identifica, en principio, toda enunciación poética como confesional, a lo que se agrega la confusión entre confesión y autobiografía.

Como ya hemos señalado, consideramos que la autobiografía en poesía es posible siempre y cuando, primero, exista una identificación textual entre voz poética y autor; segundo, a través de la resignificación de un tiempo pasado gracias a una mirada retrospectiva. En *Desierto Mayor*, si bien existen poemas en los que no hay una resignificación explícita del pasado,

en los poemas “Anécdota” y “Reconcilio” el hablante logra revalorarlo; estos dos poemas sirven como catalizadores de los aspectos disfóricos de un pasado constantemente aludido a lo largo del poemario.

Desde el título del poema “Reconcilio” se avizora la existencia de un pasado disfórico que cambia de significado en el presente de la voz poética; es decir, el título presupone la existencia de un programa narrativo¹⁵ anterior donde el pasado del hablante le resultaba problemático. En el epígrafe del mismo autor se lee:

Hay ahora lucidez paternal,
un reconcilio
en el gran lumbradal amorosísimo;
aquí están los recuerdos,
y con ellos,
habitaré este fuego (2016: 366).

Al igual que en el poema “Confirmación”, el campo semántico de la luz (“lucidez”, “lumbradal”, “fuego”) posibilita el recuerdo. Repetimos que las constantes alusiones a la luz en algunos poemas de *Desierto Mayor* están configuradas para observar con claridad el pasado, lo que en el caso de “Reconcilio” le posibilitará al hablante reconciliarse con el ayer. Este campo semántico de la luz se desarrolla a la par del campo semántico de lo sagrado; el hablante lírico enuncia frases como, por ejemplo: “mi abuela era cantora de Semana Mayor”, “profeta de la lluvia santísima nuestra señora holocáustica y madre”, “la sociedad sagrada del desierto”, hasta desencadenar en las palabras “sacratísimas” de Adela:

—Adela, parece que te escucho—:
chicharra, bichicori, chora, calichi, péchita, mochomo,
cholla, cachora, churea, chilicote,

¹⁵ Según Raúl Bueno, la poesía está asociada al relato, por lo que podemos hablar de programas narrativos en ésta: “En general la poesía se acompaña francamente de relato, mediante un decurso en los acontecimientos a modo de una historia, o simplemente mediante la presentación de dos estados (o situaciones) de los cuales el último es la inversión del primero, lo que supone una transformación. Dicho de manera más simple, en general la poesía plantea al menos dos estados de un mismo ser o fenómeno, que pueden ser resumidos en un ‘antes’ y un ‘después’” (1985: 55).

chapo, sopichi, cochupeta, bichi,
apapuchi, chiriqui, cuitlacochoi [...] (2016: 367).

Las palabras que la voz poética construye como propias de su abuela y relaciona con palabras sacratísimas provienen del habla regional sonoreNSE. Aun así, más allá de este dato contextual, la aliteración posibilitada por el sonido “ch” crea un efecto de rezo o de mantra que termina por posicionar el poema en el horizonte de lo sacro; es decir, más allá del conocimiento semántico de estas palabras regionales, el recurso estilístico con el que las dispone termina configurándolas con una carga simbólica importante.

Todo este horizonte de la luz y lo sagrado termina desencadenando la labor del escritor como poeta:

[...] subterráneos imanes, dígitas soledades, sombra casi luz sólida,
oh, desierto, oh, inmensidad, oh, espacio
de las girasoladas quemaduras,
oh, Tú, Poesía, profundísimo hueco, carne viva,
ahora estás conmigo (2016: 367).

Es notable que la llegada a la poesía en estos últimos versos suceda cuando el autor/hablante resume los elementos del poema: los recuerdos (“subterráneos imanes, dígitas soledades”), la claridad contradictoria que los posibilita y que, a su vez, podría ejemplificar el conflicto de la resignificación del pasado (“sombra casi luz sólida”) y el desierto como lugar simbólico (“oh, desierto, oh, inmensidad, oh, espacio / de las girasoladas quemaduras”). La Poesía como una entidad a la que llega el hablante se logra, entonces, a través de la reconciliación con estos elementos que conforman su origen.

Al igual que en “Envío”, en “Reconcilio” la voz lírica explica su propia poética; en este caso, lo hace a través de la revaloración de su pasado ligado a una región particular. Las palabras de la oralidad, llevadas aquí a un campo de lo sagrado, dan cuenta de las constantes preocupaciones temáticas de Bohórquez que lo acercan a la poesía coloquial ya mencionada durante el primer apartado. Precisamente, en “Reconcilio” estos hilos temáticos son indisolubles de la reflexión autopoética, misma que logra explicar cómo y desde dónde el autor pide ser leído.

“Anécdota” es otro de los poemas donde se observa una mirada retrospectiva que revalora el pasado del hablante. El método de identificación entre voz poética y autor civil es la inclusión del nombre de la madre, Sofía Bojórquez García, que coincide con el apellido del autor. En este texto, Bohórquez configura un “nosotros” (él y su madre) contra un ellos (los abuelos y el pueblo “lleno de saliva”). Este antagonismo funciona para circunscribir al autor dentro de la otredad, una característica que, como ya se apuntó anteriormente, también se repite en la obra poética del autor. “Anécdota” comienza:

Mi madre, Sofía Bojórquez García,
 múltiple y dulcísima,
 aguantadora de todos los clavos,
 hacedora de todas las llaves
 para abrir las compuertas de perdonarlo todo,
 sonrisa de pan,
 ojos de hermanita huérfana,
 lloradora sin freno,
 mamá,
 mi fórmula secreta,
 mi era espacial,
 niñita bajo las arrugas,
 me parió frente a todos, a palos.
 Mi abuelo hizo un ademán, pero mi madre
 trazó una raya en el suelo.
 Sofía Bojórquez García,
 supo entonces su burla,
 le taparon la boca
 y fui mi huérfano, mi bastardo, el hijo de limosna
 en un pueblo lleno de saliva (2016: 376).

La construcción de un pasado problemático se entiende en relación con el poema “Reconcilio”, de modo que “Anécdota” explicaría algunos de los conflictos que el hablante lírico/autor alude con el título del poema anterior. En esta primera estrofa, el hablante se refiere a su madre sin dejar la enunciación abierta, es decir, especifica que su madre es Sofía Bojórquez García; en este caso, la identificación entre el hablante y el autor se da no solamente por el contacto con los otros poemas de *Desierto Mayor*,

sino porque así se establece al anclar la enunciación a pesar de que el hablante no especifica ni su nombre ni su oficio de poeta.

En la segunda estrofa, el hablante desplaza a su madre de un primer plano para configurarse a sí mismo a través del regreso a las “maternas calzaduras”:

Ahora que he vuelto a las maternas calzaduras,
a la raída veste genitriz, al cardo,
al terrenal salobre y la sandía,
se me ruedan las lágrimas,
y como antaño
soy el joven señorero
de la pasión desapacible.
Madre!
Ternura de mi madre!
Patria mía pequeña! (2016: 256-370).

Señalamos, primero, el cambio de tiempo: mientras la primera estrofa se trata de un recuerdo, la segunda estrofa sucede en el presente, como lo indica su primer verso. Retomamos de esta estrofa la construcción del hablante, a través de la aliteración, en los versos después de enunciar su regreso al lugar de origen: “y como antaño / soy el joven señorero / de la pasión desapacible”. Sobresale que esta autodescripción se asemeje a la del pasado, puesto que así parecería poseer una valoración negativa hacia éste al no haber logrado la resignificación de sus elementos, como sí sucedía en “Reconcilio”.

Sin embargo, la última estrofa es trascendente para comprender el punto de vista eufórico con el que se concluye el poema:

(Y en la solana, tan irremediable,
tan dulcemente humana,
tan mortal y tan luz sobre la tierra
abierta a la luz, en luz desengañada,
la levísima sombra de Sofía, mi madre,
ha ocupado su sitio) (2016: 370).

Se construye ahora un campo de la luz gracias a las palabras “solana”, “luz” (que se repite tres veces) y “sombra”, aunado a un campo semántico

de lo terrenal configurado gracias a las palabras “humana”, “mortal” y “tierra”. Ambos campos se interrelacionan para el dominio del conflicto. La luz metaforiza esta situación de superación, mientras que lo terrenal parecería remitir a las características humanas de la madre. Justamente, en los últimos dos versos se enuncia: “la levisima sombra de Sofía, mi madre, / ha ocupado su sitio”; el haber “ocupado su sitio” se puede relacionar fácilmente con la resolución del conflicto que suponía la carga de pasado. Así, el hablante logra situarse en un espacio antagónico al del pueblo “lleno de saliva”, al mismo tiempo que configura una posición ética desde la que enuncia.

“Anécdota”, pues, muestra el otro origen del hablante/autor: la madre burlada. El desierto como lugar de procedencia era también un conflicto debido al rechazo familiar sufrido por la madre, de manera que el hablante/autor tiene una cuna doblemente problemática: el desierto como región inhóspita y la madre repudiada incluso dentro de su propia familia. La resignificación de estos elementos que se logra a través del recuerdo posibilita la elegía al desierto, espacio en otro tiempo problemático y, así, el hablante/autor enuncia por medio de la introyección del lugar de origen a lo largo del poemario; gracias a esta resignificación en poemas como “Canto” y “Confirmación”,¹⁶ en los que la subjetividad del hablante está ligada a elementos regionales, o como en “Memoria”, en el que incluso se enuncia desde una memoria colectiva, la región es indisociable de la palabra poética.

La autopoética en *Desierto Mayor*

Si en el caso de *Desierto Mayor* el hablante lírico constantemente remite al autor civil al configurarse como tal, ¿qué significa esta insistencia? Es posible detectar, a través de esta identificación, pautas explícitas que el

¹⁶ En *Desierto Mayor* puede rastrearse cómo la subjetividad del hablante en poemas como “Reconcilio”, “Canto” y “Confirmación” está unida a los elementos del desierto: si en “Reconcilio” las palabras regionales son el motivo de la llegada a la poesía y la consecuente identificación como poeta de la voz lírica, en “Canto” se equipara el hablante con la resistencia que simboliza el desierto, mientras que en “Confirmación” el hablante se visualiza a la par que el lugar de origen.

autor proporciona para que su poética sea interpretada. La configuración de su labor escritural unida al recuerdo se vuelve, entonces, una señal que podemos considerar autopoética: una reflexión sobre la propia escritura artística.

Sobre el término autopoética, retomamos la propuesta de Laura Scarano al definirla como “un tipo de práctica discursiva asociada a las ‘escrituras del yo’, que exhibe abiertamente los postulados meta, partiendo de la figura de sujeto/autor (auto)” (2017: 141). Scarano lo considera más apropiado que el término de poética dado que “apunta a subrayar la teoría personal de un autor, porque el acento está puesto en el prefijo -auto que señala su propia concepción del hecho literario [...] El vocablo autopoética hace foco en el ‘sí mismo’ y las diversas operaciones autorreferenciales que caracterizan estos textos, confirmando un parentesco con la noción de autoría” (142).

Resultan fácilmente relacionables las enunciaciones confesionales y autobiográficas con la autopoética, dado que en *Desierto Mayor* están unidas a una apología del autor (tanto de su lugar de origen como de su propia concepción del hecho literario); en esta defensa, las experiencias vitales del hablante/autor son inseparables de su escritura. En esta misma línea, la construcción del pasado del hablante está en función de la imagen que él ofrece de sí como productor de textos artísticos. En *Desierto Mayor*, esto se vuelve central en cuanto se relacionan explícitamente la labor escritural con un pasado que fue problemático y con la resolución de éste en el transcurso de las enunciaciones confesionales a las autobiográficas. Asimismo, el hablante/autor señala (y en algunos casos explica) los principios estéticos que atraviesan toda su obra más allá de este poemario: el lugar de origen y la madre como temas recurrentes, así como el uso del habla coloquial/regional y su encumbramiento al convertirla en palabra poética.

Si el lugar de origen es un detonante de la poesía, *Desierto Mayor* bien podría leerse como el anclaje del autor a una región concreta, en general ignorada para la selección de escritores que conformaron el canon poético mexicano de la segunda mitad del siglo xx. En este sentido, el poemario dignifica lo regional y lo considera digno de material estético; de tal modo, Bohórquez abre una coordenada para la poesía mexicana

posterior en la que la región será un tema constante, sobre todo desde su problematización.

La configuración de la madre en el poema autobiográfico "Anécdota" remite a un origen problemático: el desierto funciona como un lugar originario que ha tenido que ser reinterpretado en el presente para reconciliarse con éste. Al igual que el desierto, la imagen de la madre posee una carga simbólica para la configuración del hablante/autor ya que por medio de una identificación con ella, establece una posición marginal desde la cual enuncia.

El uso de la palabra regional/coloquial en "Reconcilio" y su transformación en palabra poética, al igual que la exaltación del desierto, señala una estética propia que dota de importancia el lugar de origen. De igual manera, como la identificación del hablante con la madre y el antiguo rechazo que su origen supone, el uso de la palabra regional determina una postura sobre la enunciación poética que lo acerca a una línea de la poesía coloquial latinoamericana. La sacralización de los aspectos regionales, desde el título mismo del poemario que indica una valoración positiva del desierto pasando por la configuración de éste en "Reconcilio", y la transformación de las palabras de su abuela en palabras mágicas dignifican la figura del poeta/hablante que logra resignificar no sólo el pasado, sino también la región como parte de su subjetividad.

La teoría estética personal de Bohórquez se recrea, pues, en este poemario gracias a la identificación del hablante/autor, a las enunciaciones confesionales y autobiográficas que explican el horizonte ético desde el cual se posiciona, a la sacralización de la región y a su consideración como material artístico. A través del paso de la disforia a la euforia que demuestran los poemas autobiográficos, se despliega un manifiesto en el que el propio autor muestra un ejercicio autopoético resuelto.

Si bien la crítica literaria se ha enfocado poco en el trabajo artístico de Abigael Bohórquez, es notable que el propio autor se ha explicado a sí mismo, en cierta medida supliendo las lagunas de la institución literaria. Si bien esto se trata de una poética explícita, también habría que analizar las constantes temáticas y recurrencias estilísticas a lo largo de la obra de Bohórquez con la intención de determinar en qué medida la autopoética explícita es acorde a la poética manifiesta. Aunque a grandes rasgos pode-

mos observar que coinciden, las claves interpretativas que proporciona el autor en su obra podrían haber inducido al lector/a a caer en la “trampa” de la explicación de sí mismo llevada a cabo por el hablante

Bibliografía

- ALEMANY BAY, CARMEN. *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997.
- ALEMANY BAY, CARMEN. “La oveja roja de la poesía: poética coloquial (comunicante, según Benedetto) en América Latina”, en *Studia Iberica e Americana*, 2 (2015): 499-524.
- Archivo negro de la poesía mexicana. Serie 1*. s.f. Malpaís Ediciones. Disponible en: <<http://malpaisediciones.com/sitio/blog-creative-type-1/coleccion-archivo-negro-de-la-poesia-mexicana/>>.
- BOHÓRQUEZ, ABIGAE. *Poesida*. Hermosillo: Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, 2009.
- BOHÓRQUEZ, ABIGAE. *Abigael Bohórquez. Poesía reunida e inédita*. Ed. Gerardo Bustamante Bermúdez. Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura, 2016.
- BUENO, RAÚL. *Poesía hispanoamericana de Vanguardia. Procedimientos de interpretación textual*. Lima: Latinoamericana editores, 1985.
- BUSTAMANTE BERMÚDEZ, GERARDO. “Abigael Bohórquez, el poeta que clama en el desierto”, en Abigael Bohórquez. *Abigael Bohórquez. Poesía reunida e inédita*. Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura, 2016a. 5-37.
- BUSTAMANTE BERMÚDEZ, GERARDO. “Juan Bañuelos y Abigael Bohórquez: la poesía como resistencia y representación social”, en *Acta Poética*, 37.2 (2016b): 87-115.
- COSTA, RENÉ DE. “Las infracciones de la vanguardia”, en Dario Puccini y Saúl Yurkievich (eds.). *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica. Tomo II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. 411-448.
- GONZÁLEZ GAMIO, ÁNGELES. “Va mi espada en prenda, y voy por ella”, en *La Jornada*. México, 26 de diciembre de 2010. Artículo en línea disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2010/12/26/opinion/029a1cap>>.
- GONZÁLEZ TORRES, ARMANDO. “Neorromanticismo: los climas de la poesía mexicana”, en Rogelio Guedea (coord.). *Historia crítica de la poesía mexicana. Tomo II*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, 2015. 17-36.
- GORDUS, ANDREW M. “Silence and Celebration: Queer Markings in the Poetry of Abigael Bohórquez”, en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 15.1 (1999): 131-150.
- KARAGEORGOU-BASTEVA, CHRISTINA. “Abigael Bohórquez o la voz sobre la frontera”, en *Romance Quarterly*, 53.2 (2006): 144-160.
- LEJEUNE, PHILIPPE. *El pacto autobiográfico*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

- LEVIN, SAMUEL. "Consideraciones sobre qué tipo de habla es un poema", en José Antonio Mayoral (comp.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1987. 59-82.
- LUJÁN ATIENZA, ÁNGEL LUIS. *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco/Libros, 2005.
- ORTIZ DOMÍNGUEZ, EFRÉN. "Sublime abyección: la poesía de Abigael Bohórquez y de Juan Bañuelos", en *CiberLetras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, 11 (2004). Artículo en línea disponible en: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/ortizdominguez.html>>.
- POZUELO, JOSÉ MARÍA. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.
- SALCEDO, HUGO. "Abigael Bohórquez: picardía, escarnio y gimnasia verbal", en *Latin American Theatre Review*, 31.2 (1999): 53-59.
- SCARANO, LAURA. "Escribo que escribo: de la metapoésía a las autopoéticas", en *Tropelías. Revista de Teoría de la literatura y Teoría comparada*, 2 (2017): 133-152.
- WEINTRAUB, KARL. "Autobiografía y conciencia histórica", en Ángel Loureiro (coord.). *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Trad. Ana María Dotras. Barcelona: Antrhopos, 1991. 18-33.

ANA LOURDES ÁLVAREZ ROMERO

Doctora en Humanidades por la Universidad de Sonora y doctora en Études Romanes por la Université Paul Valéry Montpellier 3; maestra en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Sonora y licenciada en Literaturas Hispánicas por la misma universidad. Sus líneas de investigación son la literatura mexicana del siglo xx, la poesía latinoamericana y el feminismo.