

Poesía de autor: entre la autobiografía y la autoficción

LAURA SCARANO
Universidad Nacional de Mar del Plata
CONICET, Argentina

Autobiography: the dark continent of literature.
(Stephen Shapiro)

Yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema.
(Jaime Gil de Biedma)

El título de mi exposición, “poesía de autor” (análoga a “canción de autor”, “cocina de autor” y tantas etiquetas equivalentes que se van imponiendo para rescatar la instancia del productor), busca condensar en una expresión provocativa una de las vertientes más problemáticas que nos presenta el género lírico, la de sus vínculos expresos con la tradición autobiográfica y/o con la popular y floreciente autoficción, ambas triunfantes en la prosa, pero con escasa reflexión teórica en el terreno de la poesía. De ahí el subtítulo que explica nuestra pretensión: analizar los vínculos, luchas y contradicciones que autobiografía y autoficción desarrollan para colonizar el enigmático espacio del poema.

El primer epígrafe de Stephen Shapiro, “*Autobiography: the dark continent of literature*”, proviene de un antiguo artículo suyo de 1968, donde alude con una metáfora feliz a los borrosos límites que convencionalmente rodean al discurso autobiográfico, describiendo con ironía cómo el género ha sido ignorado en general por los cartógrafos literarios, cual si fuera un África ignota, desprovista de color y por ende reducida al negro, decretando su inexistencia en el planeta “literatura”.¹ No se equivoca Manuel Alberca cuando en sus más recientes artículos afirma convencido que el auge actual de la autoficción no viene más que a restaurar el injusto destierro y desprecio que por décadas acompañó a esta “larga, pesada y antipática palabra: autobiografía”, excluyéndola del sistema literario (2014: 152); exclusión aún más patente cuando nos enfrentamos a esa especie híbrida e indecible (tomando el adjetivo que usa Todorov para caracterizar al género) llamada *lírica autobiográfica*.

El segundo epígrafe -“*Yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema*”- rinde honesta pleitesía a uno de los poetas más lúcidos y que mejor ha reflexionado sobre el artificio del yo textual, Jaime Gil de Biedma, quien no duda en

¹ Con esta imaginativa frase comienza Shapiro su analogía: “If a cartographer presented us with a map of the world that did not include the continent of Africa or that was mistaken about its configuration and major features, we would certainly protest. But literary cartographers have long been precisely mapping the continents of fiction, drama and poetry, all the while pretending that autobiography was not there or simply coloring it a toneless black” (1968: 421). Sin embargo, este género relegado representa hoy un desafío “to do the impossible: recapture time, shape the shapeless, make many one and one multiple, transform an inner image into a picture-mirror for others, make the flesh into words and words into flesh” (422).

afirmar su secreto deseo: transformarse en lenguaje, convertirse en poema, no porque niegue su existencia como autor, sino porque su verbalización poética le proporciona una *verdad imaginaria* a su identidad que la vida biológica le escamotea.

Dividiré la exposición en dos secciones, en la primera haré una breve síntesis del estado del debate teórico y mis propuestas; y en la segunda, un recorrido por “poemas con nombre de autor” en lengua castellana del siglo XX y XXI, de ambas orillas del Atlántico. Ambas secciones retoman reflexiones extraídas de un reciente libro que publiqué en 2014 en Argentina, titulado *Vidas en verso. Autoficciones poéticas. Estudio y Antología*, que focaliza esta modalidad específica de poemas que incluyen el nombre propio, en una suerte de metalepsis del autor (Gennette), a los que he denominado “metapoemas autorales”. El título del libro replica unas palabras de Philippe Lejeune, en un pasaje de su estudio sobre autobiografía, cuando justifica la exclusión de la lírica de dicho espacio, pues según él apenas habrá unas pocas “*vidas en verso*”.²

1. *Poemas de autor: ¿Ilusión autobiográfica o simulacro autoficcional?*

En este “continente oscuro de la literatura”, la textualización del nombre de autor es un lugar casi inexplorado, mecido por los turbulentos vientos de la subjetividad lírica. Y el uso del antropónimo en el poema es el centro de una red de operaciones discursivas que, si bien articulan “posiciones de sujeto” (Foucault), no ocultan su remisión al individuo real que firma el libro. Sabemos por nuestra experiencia como lectores que la sola mención del nombre del autor en el interior de una obra abre una brecha de sentido en el texto. Philippe Lejeune se preguntaba con razón: “¿se leerá un relato de la misma manera si el personaje principal lleva un nombre diferente al del autor o si lleva el mismo nombre?” (1996: 182). Y necesariamente tuvo que contestar que no, porque cuando “el nombre es del propio autor”, aunque el pacto de lectura no sea referencial, “el nombre del autor utilizado en el texto *me parecerá real*”; y aún cuando todo parezca ficticio, el lector “considerará más bien la aserción como juego, hipótesis, figura, concerniente a la persona real” (1994: 186-189). No una reproducción mecánica, sino una figuración con un doble anclaje: la marca formal del nombre propio y un contrato implícito, que demanda del lector un acto de “reconocimiento”, dentro de lo que luego Lejeune definirá como “espacio autobiográfico”.

Con una larga aunque controvertida historia, la llamada *lírica autobiográfica* es una especie poética de existencia incuestionable en la tradición literaria. Tan palpable es

² Lejeune excluye la poesía del género autobiográfico y defiende su primera postura (de 1975 en “El pacto autobiográfico”) en el siguiente trabajo (de 1982 en “El pacto autobiográfico [bis]”), argumentando que dicha exclusión “nació de una constatación muy sencilla: así como existen miles de autobiografías en prosa, se pueden contar con los dedos de la mano las autobiografías en verso” (y el mejor y casi único ejemplo que existe es el *Preludio* de Wordsworth cuyo subtítulo es “*An autobiographical Poem*”). Por eso afirma categóricamente que apenas es posible encontrar “algunos fragmentos de *vidas en verso*, que “no superarán los diez” (1982:138).

que hasta el mismo Lejeune (en correcciones posteriores a sus primeros trabajos, que negaban estatuto autobiográfico al género lírico), va a terminar admitiendo su existencia cuando “el nombre propio del autor ocupa el lugar del yo lírico tradicional” (140). Sin duda se trata de una modalidad discursiva que ha ido acumulando exégesis diversas y encontradas, porque produce un sospechoso efecto de “verdad”, categoría que ha sido vista como peligrosa y fue demonizada durante décadas de formalismo a ultranza.³ De la “novela autobiográfica”, Philippe Gasparini dirá que está “infravalorada” y parece ser hoy “un género inconfesable, vergonzante, innombrable” (184). ¿Nos animaríamos a llevar esa calificación a su prima hermana, la poesía *autobiográfica*?

Es necesario revisar esta rara especie, para desafiar su historia y los sucesivos dogmas que la acosan. Sabemos que el rótulo fue y sigue siendo incómodo y problemático, porque se lo concibe como deudor de una idea confesional o expresiva de cuño romántico, que equiparaba *yo lírico* y *autor empírico*. Las teorías formalistas desterraron con justicia la mecánica identificación entre ambas instancias, y estructuralistas y postestructuralistas llevaron ese axioma al máximo en su afán de saneamiento metodológico, lo cual llevó a negarle al texto todo efecto referencial en el proceso de lectura, exacerbando un inmanentismo absoluto.

La admisión de que el yo poético es una construcción verbal imaginaria por todos admitida no nos obliga a “descreer de la fuerza mimética del yo autobiográfico”, como reflexiona Fernando Cabo, porque admitir su “funcionamiento retórico no implica negar la peculiaridad de la relación”, (1993: 135).⁴ El propio mecanismo constructivo de la autobiografía nos impide confundir el yo del texto con la figura del autor, pero también lo opuesto, ignorarlo por completo desde un “textualismo exacerbado” (136). Es necesario pensar en un “sujeto semiótico autorial”, actuante a la vez en el ámbito pragmático como en el de la virtualidad textual, que restituya la figura del autor, no como una “presencia incómoda difícil de situar”, sino como “un elemento ineludible en el entendimiento dialógico del hecho literario” (137).

Si acordamos que la ficcionalidad es una categoría que se constituye pragmáticamente, todo espacio autobiográfico inmerso en el orbe literario será considerado “ficción” desde una perspectiva genética, pues sabemos que “el autor no

³ Para Jesús Maestro, la lírica autobiográfica constituye “uno de los bastiones textuales capaz de reivindicar coherentemente, en el contexto de las actuales investigaciones teóricas sobre la literatura, la figura del autor real, desprestigiada por las corrientes formalistas, hermenéuticas y fenomenológicas de la segunda mitad del siglo XX” (2000: 396).

⁴ Para Fernando Cabo, “el mecanismo constructivo de la autobiografía impide confundir el yo cuya voz constituye el texto con la figura inmediata del autor”, pero también “evita la ilusión de deducir la ausencia del autor, deducción en la que coinciden tanto el pragmatismo como el textualismo exacerbado” (136). Y la solución la encuentra en la constatación del “efecto autorial”, que admite como pertinente e implica de dos maneras al autor: “como sujeto modal de esa voluntad y como término del proceso de identificación”. Esta “voluntad de certificación” de la que habla Cabo no niega la naturaleza retórica del sujeto hablante y su heterogeneidad, pero a la vez “plantea el reconocimiento de un sujeto semiótico autorial que libere la figura del autor autobiográfico” (137).

pretende reproducir sino *crear* su yo”, como bien ya lo ha manifestado Darío Villanueva. En cambio, para el lector, conlleva un “efecto de verdad” (“efecto de vida” lo llama Marie Darrieussecq, 66). desde una perspectiva pragmática, pues este se ve “seducido por las marcas de verismo que el *yo-escritor-de-sí*, sea sincero o falaz, acredita con su mera presencia textual”, sobre todo si esa identificación se apoya en la “fuerza autenticadora” que le otorga la identidad nominal (1993: 28). Además convengamos en que nunca fue leída la lírica autobiográfica como un documento *strictu sensu*. El género y su historia, las teorías posteriores sobre la impersonalidad del *yo* y la ya unánime admisión de ficcionalidad (en el sentido de construcción y artificio) han atacado severamente ese concepto psicologista y genético.

Es así como aparece en el escenario la rutilante noción de *autoficción*, exitosa en narrativa y otros géneros, pero apenas aplicada a la lírica y con muchas deudas aún por saldar en el debate teórico. En recientes trabajos he llamado “*metapoema autoral*” a este tipo de texto que explota la homonimia, y que podría asimilarse a lo que he llamado de manera laxa “*autoficción poética*”, consciente de sus borrosos contornos. Una definición estricta la da Philippe Gasparini: la autoficción es una “ficcionalización del yo” o “proyección del autor en situaciones imaginarias”, y no designa “un género sino un modo”, “una figura que sólo en contadas ocasiones gobierna la totalidad del texto” (179). Coincido con él cuando define el “espacio autobiográfico” como un “archigénero”, que acoge “dos tipos de políticas pragmáticas”: el “pacto de verdad de la autobiografía” y “la estrategia de ambigüedad”, que se aplica a la novela autobiográfica (y donde encajaría de manera análoga la llamada poesía autobiográfica) (180). Pero con Doubrovsky nació una tercera pragmática: la autoficción, que se nutre de las dos anteriores (y constituiría una especie de “cocktail” con tres dosis de autobiografía y uno de ficción) (182).

Si volvemos a la cita inicial de Gil de Biedma, estaríamos frente al proceso simbólico por el cual *el poeta deviene poema* o, parafraseando a Lejeune, *el autor deviene texto*, por obra y gracia del efecto “magnético” del nombre propio, que nos remite a la persona física, sin renunciar a construir un personaje de papel: el artificio del antropónimo *literaturiza* al autor.⁵

Muchos se preguntan: ¿estamos acaso ante un nuevo género? Algunos teóricos parecen convencidos de que el voto de sinceridad de la autobiografía convencional vendría a ser sustituido en la autoficción por la simulación lúdica de una creencia que no demanda verificación. Otros más radicales, y atendiendo a su origen posestructuralista (con *Fils* de Doubrovsky y antes con *Roland Barthes por Roland Barthes*), sostienen que es una especie netamente posmoderna, porque apareció en un escenario postfreudiano y prueba la falacia del género autobiográfico clásico como discurso referencial con pretensión de sinceridad. No obstante, el efecto de “verdad” que conlleva el correlato

⁵ Vincent Colonna (uno de sus teóricos más agudos), estudiando diversos tipos en la narrativa, propone hablar de “autoficción biográfica”.

autoral o *metapoeta* (como también lo he bautizado en otros trabajos) no es un espejismo de un lector ingenuo o desorientado. No hay duda de que la autoficción nos propone un “contrapacto”: refuerza la convención de artificio que rige la poesía y nos alerta sobre su carácter imaginario, pero la identidad nominal nos obliga a un constante movimiento de vaivén, al demandar nuestra cooperación lectora, y nos invita a recrear una especie de “verdad retórica” de ese yo que se auto-nombra. De ahí el éxito del rótulo acuñado por Manuel Alberca: el “pacto ambiguo” es un contrato de lectura que promueve la confusión y alternancia de planos sin eliminar ninguno (1996: 11). Así, la poesía autoficcional se ofrecería con plena conciencia de su carácter figurado, pero exige que el lector reconozca la existencia del poeta real como dato decisivo que opera en la semiosis.⁶ Túa Blesa describe con acierto estos movimientos pendulares, como una efectiva “salida del texto al universo del archivo”, que produce en nuestra lectura “un continuo deslizamiento por la banda de Moebius” (44). Se trataría pues, en sus palabras, de “un efecto de lectura” (48).⁷

Su inclusión en la galaxia “meta” y en el “continente oscuro” del espacio autobiográfico, tiene varias ventajas. Primero, nos permite ampliar los usos y funciones del “correlato autoral”, incluyendo no sólo los figurativos o historicistas, sino otros más lúdicos e irreverentes, siempre con plena conciencia de la ambigüedad que genera su lectura. En segundo lugar, pone en tela de juicio simultáneamente los dos axiomas contrapuestos sobre el género: la negación absoluta de relación entre hablante y autor y, al mismo tiempo, su ingenua equiparación. En síntesis, lírica autobiográfica y poesía autoficcional podrían verse como dos subespecies de *escrituras del yo*: son formas autoalusivas que establecen un vaivén de pactos (desde la máxima ficcionalidad a la convención referencial y sus hibridaciones), reclaman la cooperación del lector y construyen pragmáticas de lectura distintivas. Sea como lo llamemos –autobiografía, autoficción, autofabulación- y sea que esté en verso o en prosa, este *discurso del yo* “siempre será leído en función del compromiso del autor con respecto a su enunciado y la crítica no puede ignorar esta dimensión ética”, como señala Gasparini (199).

Hoy coexisten sin igualarse *poesía autobiográfica* con *autoficción*, si admitimos que el punto determinante de esta última es la presencia del antropónimo. No tanto la ficción del *bios* (la vida relatada) sino la *auto-grafía*, la figuración textual del autor

⁶ Manuel Alberca distingue dos periferias a ambos lados del “pacto autoficcional”, por un extremo el pacto autobiográfico que sella la identidad (“periferia A”), por el otro, el pacto ficcional (“periferia B”). El poema autobiográfico juega en las fronteras de ambas periferias (al manipular y transformar datos biográficos, aprovechando “la experiencia propia [del autor] para construir una ficción personal sin borrar las huellas del referente” (14). Entre esos factores de ambigüedad se ubica la identidad nominal.

⁷ No sin razón argumenta Túa Blesa que “es una impropiedad, un apresuramiento, afirmar que los géneros poéticos, o cualesquiera otros, son referenciales, tanto como afirmar que no lo son.” (2000: 46). El error de las teorías de la ficcionalidad es llevar al extremo la imposibilidad de trasvase o intersección entre esas dos series textuales, la referencial y la ficcional, sólo por su adscripción genérica: “la realidad de las lecturas proclama a cada paso que las cosas no son exactamente así”, porque “los textos no son ya ficcionales de una vez para todas, por una especie de destino que su pertenencia genérica impone” (47).

(Porter Abbott). En ambos casos se establece un *pacto ambiguo* (Alberca), cercano al *pacto fantasmático* del que hablara antes Lejeune. *Fantasmático* en la medida que el lector sabe que está frente a un poema y no frente a un carta o un acto de habla real del autor, regidos por la convención de veracidad. *Ambiguo* porque establece un vaivén en la lectura, desde la frontera referencial a la frontera ficcional sin anular ninguna. Produce una *referencia desdoblada*: construye un yo que teje un *entredós*, entre el impersonal y el autobiográfico, como señalara Ricoeur (y bien desarrollara Dominique Combe). Funda una *identidad narrativa* imaginaria, que no anula la responsabilidad de quien la construye.

En síntesis, la autoficción no está atada al paradigma posmoderno del cual nació como término, ya que sus usos señalan la aparición de una nueva conciencia histórica de la autoría. Expresa un afán por romper los espejismos de la autonomía absoluta de la obra y superar aquel radicalizado estatuto marginal del poeta, orgullosamente enarbolado por décadas como una especie de carisma y martirio. Frente a tanta profecía terminal y a la homologación de las conciencias y comportamientos por una cultura globalizadora, que arrasa con toda traza de individuación, “lo importante es que estos poemas suponen un reconocimiento de la propia historicidad del sujeto enunciante”, como bien lo expresa Arturo Casas (1998:195). Exigen del destinatario “una toma de posición, una reflexión sobre aquello que se testifica” y construyen un “*sujeto evidencial*”, con innegables puntos de contacto con el sujeto autobiográfico (1998: 173,179). Estas escrituras del yo representan cada vez más “una respuesta artística a los procesos de desobjetivización” actuales, “como una forma de resistencia” (Gasparini 208). Esta apertura del poema a sus condiciones de producción refluye en una idea de “responsabilidad”, que supone una nueva concepción de la autoría e “instaura un espacio de diálogo biográfico entre el escritor y el lector, cuya reciprocidad en la obra literaria exige que si el lector existe el autor también” (Molero 2000: 26). En suma, en el panorama de la lírica actual, estas poéticas que explotan la homonimia determinan unos lazos con el imaginario de la autobiografía que representa un verdadero desafío crítico.

2. “La pasión del nombre propio”

Para Philippe Lejeune, el acto por el cual el autor “se aferra a su nombre” implica una “pasión del nombre propio que va más allá de la simple vanidad de la autoría”, para convertirse en una reivindicación de su “existencia” (73). El amplio espectro de poetas que incluyo en la antología de mi libro *Vidas en verso* da cuenta de esa pasión, como una señal inequívoca de identidad literaria. Son textos de treinta poetas contemporáneos en lengua española, tanto españoles como latinoamericanos, que recorren el siglo XX y XXI. Desde Fernández Moreno y Borges a Unamuno, Lorca y Cernuda, pasando por Vallejo y Cardenal, Miguel Hernández, Celaya, Otero y Hierro, Joaquín Giannuzzi y Roberto Santoro, Villena, García Montero y Roberto Bolaño. Varias voces femeninas

como Alfonsina Storni, Gloria Fuertes, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Julia Uceda, Ma. Victoria Atencia, Juana Bignozzi o Francisca Aguirre, y poetas más recientes como Carlos Marzal, Manuel Vilas, Vicente Luis Mora o Fabián Casas. A través de ellos se puede apreciar un espectro variadísimo de usos del antropónimo: desde los que buscan producir un efecto máximo de verosimilitud, articulando una estética de “naturalización” y “reconocimiento”, hasta aquellos que lo exhiben como emblema desafiante de artificio retórico, construyendo figuras inverosímiles, sin pretensión alguna de “encaje”, sino de paradójica “desfamiliarización”.

Carlos Edmundo de Ory en 1945 escribía en el semanario *El español* un breve artículo titulado "Los que se nombran en la poesía", incluyendo en la nómina autores grecolatinos, poetas de Oriente y europeos y españoles del siglo XX.⁸ Recorre el procedimiento desde Safo, Catulo, Propertio, Ovidio, a Berceo y Juan Ruiz, llegando a Cienfuegos en el siglo XVIII, y culminando en poetas modernistas y simbolistas: “Yo soy Walt Whitman, un Cosmos, un vate de Manhattan”, “¡Qué disgusto conocer al señor Eliot!”, hasta llegar al lúdico desdoblamiento de Apollinaire: “Un día yo me esperaba a mí mismo./Yo me decía: Guillaume, ya es hora de que llegues” (Ory 6).

Mis primeros intereses nacieron con mi Tesis doctoral, donde desarrollé una primera matriz, al estudiar la poesía social de posguerra (Otero, Celaya, Hierro): hablaba allí de la importancia del “correlato autoral” que construía una “**voz social con nombre propio**”, desafiando el prejuicio dominante que asignaba a estas poéticas testimoniales una preocupación excluyente por asuntos colectivos y públicos, y un uso omnipresente del plural, anclado en la noción de “pueblo” o “inmensa mayoría”. Si bien la colectivización de la enunciación es uno de los modos compositivos más evidentes, estos poetas no eluden nunca la mirada desde el interior de su identidad histórica y no renuncian al derecho de exhibir su nombre propio. Por ejemplo José Hierro, que forma parte de esta galería de antologados, confiesa en tono intimista: *Yo, José Hierro, un hombre / como hay muchos, tendido/ esta tarde en mi cama,/ volví a soñar* (“Una tarde cualquiera” de *Quinta del 42*, 1952). El poeta busca consolidar un imaginario de la presencia, en un contexto de producción que explica por otras vías esta necesidad de autonominación: muchos de sus poemas fueron escritos durante su peregrinaje por las cárceles del franquismo, borrado su nombre y su libertad por decretos sumarísimos sin juicios ni procesos. Y la escritura exhibe este imperativo de escribir el nombre, desde el encierro y la pérdida de libertad, desde el anonimato de una condición humana cercenada y una escritura amordazada, que pugna por afirmarse a pesar de todo: *Pero estoy aquí. Me nuevo,/ vivo. Me llamo José / Hierro. Alegría. (Alegría/ que está caída a mis pies)* (“Fe de vida” de *Alegría*, 1947). Hierro funde esfera privada y pública y concibe al yo

⁸ La poetización del nombre propio autoral atraviesa la tradición occidental, primero en la poesía clásica: “¿Quién tu sed evita,/ mísera Safo?”, “...aquella Lesbia que Catulo amaba”, “Propertio, ya no eres más que un poco de polvo”, y también en Ovidio y Maximiano, entre otros. En la Edad Media se podrían rescatar a Gonzalo de Berceo y a Juan Ruiz, y en el siglo XVIII a Nicasio Álvarez de Cienfuegos.

como un territorio ideológico de encuentro; porque decir su nombre es un gesto de responsabilidad civil y estética, que no impide un necesario grado de generalización, para habilitar una experiencia poética comunicable: *Inútilmente interrogas / desde tus párpados ciegos./ ¿Qué haces mirando a las nubes,/ José Hierro?* ("Las nubes" de *Cuanto sé de mí*, 1957).

En esta misma senda el conocido poema "A la inmensa mayoría" de su generacional, Blas de Otero, no duda en exhibir la autoría, al rubricar con **su firma** el último verso en su poemario *Pido la paz y la palabra*, de 1955, que da inicio a su "trilogía social": *Aquí tenéis en carne y hueso, / mi última voluntad. Bilbao, a once / de abril, cincuenta y uno./BLAS DE OTERO*". De este "autor firmado", gráficamente expresado con mayúsculas, pasará Otero a cosificar su nombre en letras minúsculas, afirmando una poética material y corpórea: *"En la vida/hundí, enterré la pluma, removida/ debajo de mi nombre, blas de otero"* ("Entre papeles y realidades", de *Esto no es un libro*, 1963). Otero escribe a "Otero" como un artificio ficcional que echa luz sobre su heterogénea identidad. Lo escribe consciente de los efectos referenciales que genera en la lectura. Por eso explicará en el prólogo a su antología *Poesía con nombres* que, "así como había un diletante de la pintura que decía que a él le gustaban 'los cuadros con gente', también en los poemas puede resultar eficaz que aparezca el nombre de alguien, que puedo ser yo mismo, o el de al lado. Pienso que difícilmente habrá nada más humano o político que esto" (1977: 7).

El uso del nombre como "**firma**" al pie adopta moldes específicos, como en el **testamento** de Otero recién leído "A la inmensa mayoría". O se integra al modelo epistolar, como cuando Otero escribe su **poema-carta** a León Felipe, con motivo de su muerte exiliado en México: *Te canto desde abajo/ te olvido para nunca/ aquí en México/ aquí en América/ aquí en mi desesperación habilidosa/ agur agur/ dentro de poco nos veremos./ Blas de Otero* (en *Hojas de Madrid con La galerna*). En ocasiones, la firma parece parodiar los actos jurídicos, que exigen una constatación de la identidad legal de la persona. Desde una poesía revolucionaria, el poeta argentino desaparecido Roberto Santoro, textualiza su oficio y muestra su escena de escritura, en lucha contra la persecución y la censura, con la firma final en "Declaración jurada": "Si mi poesía no ayuda a cambiar la sociedad/ no sirve para nada.// Roberto Santoro" (*No negociable*, 1985).

La recurrencia del nombre autoral en las poéticas de **cuño realista**, figurativo o testimonial es indudable, y fue aprovechada por otros poetas durante la guerra y posguerra española, como lo expresa Miguel Hernández en *El rayo que no cesa*: "Me llamo barro aunque Miguel me llame./ Barro es mi profesión y mi destino..." (1934), o la auto-presentación del escritor vasco: "Yo, Gabriel Celaya, aspirante a poeta" (*De claro en claro*, 1957). También lo vemos en poéticas latinoamericanas, tal cual lo atestiguan estos versos: "No quedará nada para la posteridad/ sino los versos de Ernesto Cardenal para Claudia" (*Epigramas*, 1961). Y un poeta de origen vanguardista como fue Dámaso

Alonso eleva a categoría nuclear la auto-mención, desde 1919: “*Veinte años tienes, Dámaso*” (de *Poemas puros. Poemillas de la ciudad*, incluido luego en *Oscura noticia*, 1944), para reforzarlo en sus poemarios existencialistas de la posguerra: “*Ah, pobre Dámaso,/ tú el más miserable y, tú, el último de los seres*” (“Dedicatoria final (las alas)” de *Hijos de la ira* [1944]), o “*¿Qué has hecho tú, Dámaso bruto, bruto?*” (soneto III de *Hombre y Dios* [1955]).

En el **modernismo**, la homonimia ocupa un lugar central en Miguel de Unamuno, con sus complejos juegos de identidad, que consolidan la pulsión egotista de la poética finisecular: “*¿Cuántos he sido! / [...] / De este pobre Unamuno, / ¿quedará sólo el nombre?*” (*Rimas de Dentro*, 1923). También las primeras vanguardias comparten su interés desde ámbitos discursivos a menudo encontrados. Allí está la trabajada estética del *sencilismo* del argentino Baldomero Fernández Moreno, quien proclama: “*...grabaré mi nombre / en mármol eterno:/ Fernández/ Moreno*” (“A punta de verso”, 1922, 1927). O el juego confesional de Alfonsina Storni cuando escribe su propio epitafio: “*Aquí descanso yo: dice Alfonsina*” (*Ocre* 1925). Pero será otro argentino quien elaborará una compleja trama en torno a su nombre, Jorge Luis Borges, en textos inolvidables: “*¿Qué importa la palabra que me nombra / si es indiviso y uno el anatema? / Groussac o Borges, miro este querido / mundo que se deforma y que se apaga...*” (“Poema de los dones”, *El hacedor*, 1960). El poema “Límites” termina con ese fatal desdoblamiento que lo arroja al desamparo de un *yo* sin nombre que lo designe, desalojado del otro, del *alter ego* que lo abandona, llevándose el antropónimo consigo: “*Creo en el alba oír un atareado / rumor de multitudes que se alejan;/ son lo que me ha querido y olvidado;/ espacio, tiempo y Borges ya me dejan*. Y si en algún punto alguien puede pensar que estas homonimias refuerzan siempre una lectura mimética, por el aura de verdad que imprime el nombre propio, el magnífico texto “Borges y yo” es el mejor ejemplo para desmantelar ese espejismo: “*Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas*”, “*yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura*”, “*yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy)*”, “*...así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.*”

Muchos poetas de **vanguardia** (“deshumanizados”, según el dictamen orteguiano) utilizan el procedimiento en el marco de **proyectos desrealizadores**. El poema “De otro modo” del libro *Canciones* (1927) de Federico García Lorca concluye con un fatal extrañamiento: “*Llegan mis cosas esenciales./ Son estribillos de estribillos./Entre los juncos y la baja tarde,/¡qué raro que me llame Federico!*”. Esta voz es la de un sujeto extrañado de su propio nombre, de una identidad unívoca que lo separa del cosmos y del ritmo natural de las cosas. “Federico” es el nombre legal que inmoviliza al ser y lo detiene en una identidad pautada, en un vocablo violentamente referencial, que lo clausura. Para Lorca la experiencia totalizadora de la poesía lo libera de la cárcel del nombre propio y lo disuelve entre los otros. Años más tarde Ángel González reivindicará su nombre en su poema inaugural “Para que yo me llame Ángel González” (*Áspero*

mundo, 1956), como el resultado de la atávica cadena de la especie. Pero tres décadas después, reescribirá el poema de Lorca con título homónimo, “De otro modo”, en su sugestivo poemario *Deixis en fantasma: Cuando escribo mi nombre,/ lo siento cada día más extraño/ quién será ese?- me pregunto/ y no sé qué pensar./ Ángel.//¡Qué raro!* (1992).

Como vemos, el nombre no siempre es factor de cohesión, sino a menudo **punto de fuga**, índice de una *deixis fantasmática* que no deja de diseminar al yo. En una dirección análoga de diáspora, se destaca Alejandra Pizarnik, en su texto sugestivamente titulado “Sólo un nombre”, donde al nombrarse se pierde, se desconoce: “*alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra*” (de *La última inocencia*, 1956). Este yo se empeña en negar la estabilidad de ese nombre escrito en letra minúscula, distanciándolo en la tercera persona, como lo reitera en “La enamorada”: “*esta recóndita humorada de vivir/ te arrastra alejandra no lo niegues...*”

Otras veces la homonimia se funde con el **humor**, como el que construye Gloria Fuertes desde los propios títulos de libros (*Glorierías, Historia de Gloria*) y en innumerables poemas, como en “Nota biográfica”: “*Gloria Fuertes nació en Madrid / a los dos días de edad*”, o en “Carta a mí misma”: “*Querida Glorita:/ Hace mucho tiempo que no me gusta cómo estás...*” (*Poeta de guardia*, 1968). Sus infatigables juegos encuentran en la polisemia del sustantivo común, que coincide con el propio, un espacio de trasvase lúdico: “*La gloria, no la busco,/ ya la tengo en mi nombre*”. O la recuperación denotativa del adjetivo que coincide con su apellido, en “A modo de autoepitafio”: “*Cargada de espaldas/ de amores/ de años/ y de gloria,/ ahí queda la Fuertes*” (en *Historia de Gloria (Amor, humor, desamor)*, 1980).

Otras veces el personaje poético exhibe su nombre en su condición de “muerto”, como si fueran “**poemas póstumos**”. Esta imaginación terminal del yo nos lleva a aquel conocido poema de César Vallejo, “Piedra negra sobre una piedra blanca”: “*Me moriré en París con aguacero...*” “*César Vallejo ha muerto, le pegaban/ todos sin que él les haga nada...*” (*Poemas humanos*, 1939). Y también al *alter ego* muerto de “Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma”, que desdobra al sujeto: “*Yo me salvé escribiendo/ después de la muerte de Jaime Gil de Biedma*” (de *Las personas del verbo*, 1982). Joaquín Giannuzzi también explota esta veta de modo irónico, con la inscripción mortuoria de sus iniciales: “*Pero vean qué manera de yacer/ este cadáver de J.O.G.*”.

Es recurrente ver también el antropónimo enlazado con el emblema de la **fotografía**, que propicia el autoanálisis desde el distanciamiento. Por ejemplo, en la evocación del álbum familiar, el chileno Roberto Bolaño juega a difuminar su rostro multiplicado por fotos antiguas, en ocasión del cumpleaños de su hijo Lautaro: “*Los autorretratos de Roberto Bolaño/ vuelan fantasmales como las gaviotas en la noche!*” (*Fragmentos de la Universidad desconocida*, 1992).

Ciertas poéticas experimentales actuales hacen un **uso hiperrealista** del nombre y parecen complacerse en autoficciones hiperbólicas, como la elaborada por Manuel Vilas

en su libro *Gran Vilas* (2012): “Una mañana Manuel Vilas sacó todo su dinero de los bancos [...] / Quería ser Cristo, Lenin, San Pablo” (“Amor”). Su magnificación altera la fisonomía del hombre común que escribe el poema y se construye como un *alter ego* deformado, entre el disparate y la burla, que nos impele a diferenciar claramente ambas instancias (autor y hablante): “Gran Vilas de los MacDonald’s, / acuérdate de nosotros” (“Oración”). En el extremo opuesto a este proceso de magnificación de Vilas, Fabián Casas echa mano del recurrente emblema del **espejo** para una autoconfesión **minimalista**, donde recupera la nimiedad del diálogo del yo consigo mismo, en el rito del despertar cotidiano: *Recién salido de la ducha, / me paro a ver mi cuerpo en el espejo. / Nada especial, me digo, es un objeto más en el mundo. / Fabián Casas, sin anteojos, / cargando una estructura que comprende* (Tuca, 1990). Casas reescribe aquí a su maestro Joaquín Giannuzzi, quien en los años 70 profundizaba esta autoficción especular en tercera persona y explotando sus iniciales: *Cuando J.O.G. se pone la corbata / su mueca ante el espejo no interpreta el mundo. / Más bien es una distorsión desesperada / de un rostro que está allí sin saber cómo.* (“Poniéndome la corbata”, *Señales de una causa personal*, 1977).

En síntesis, entre la “*illusio realista*” (Bourdieu), que conlleva la textualidad autobiográfica y el simulacro “ambiguo” (Alberca) de la autoficción, se trama la naturaleza imaginaria de la “identidad narrativa” (Ricoeur) de estos poetas. Y persiste la pregunta: ¿quién nombra el nombre en el poema? El poeta se convierte en texto, sin dejar de ser su autor. Si en algo nos conmueven como lectores estos “metapoemas autorales” es porque el antropónimo funda una identidad seductora, en perpetua diáspora y afán de anclaje. Este “metapoeta” que nos habla enarbolando su nombre es una figura liminar, que juega en el borde del texto (Starovinski). En estas figuraciones autorales laten las preocupaciones de la cultura toda en la que ese escritor habita. A fin de cuentas, parece muy acertada la conclusión final de Shapiro en su artículo, profética si pensamos que la expresa en los años 60 del pasado siglo: “*The flora of the dark continent of literature continue to bloom*” (453).

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel (1996). "El pacto ambiguo", en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, enero: 9-18.
- (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2014). "De la autoficción a la antificción", en Casas, Ana (ed), 149-168.
- Bernardez, Asún (2000). "La duplicidad enunciativa del yo o por qué es imposible la literatura autobiográfica", en Romera y Gutiérrez Carbajo, 167-173.
- Blesa, Túa (2000). "Circulaciones", en Romera y Gutiérrez Carbajo, 41-52.
- Bourdieu, Pierre (1997). "La ilusión biográfica", en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 74-83.
- Cabanilles, Antonia (2000). "Poéticas de la autobiografía", en Romera y Gutiérrez Carbajo, 187-200.
- Cabo, Fernando (ed.) (1993). "Autor y autobiografía" en Romera, 133-137.
- y Germán Gullón (eds.) (1998). *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam: Rodopi.
- Casas, Ana (ed.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco.
- (ed.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana.
- Casas, Arturo (1998). "Evidentia, deixis y enunciación en la lírica de referente histórico", en Cabo y Gullon, 159-204.
- Colonna, Vincent (2004). *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. Paris: Tristram.
- Darrieussecq, Marie (2012), "La autoficción, un género poco serio", en Casas, Ana (ed.), 65-84.
- Doubrovsky, Serge (2012), "Autobiografía/verdad/psicoanálisis", en Casas, Ana (ed), 45-64.
- Gasparini, Philippe (2012), "La autonarración", en Casas, Ana (ed.), 177-210.
- Genette, Gérard, 2004. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: FCE.
- Gil de Biedma, Jaime, 1998. *Las personas del verbo*. Barcelona: Ed. Lumen. [1982]
- Gil Gonzalez, Antonio J., 2000. "Autobiografía y metapoética: el autor que vive en el poema", en Romera y Gutiérrez Carbajo, 289-302.
- Lecarme, Jacques, 1997. *L'Autobiographie*. París: Armand Colin.
- Lejeune, Philippe, 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Maestro, Jesús, 2000. "La semantización del objeto en la lírica de la vivencia (Unamuno, Pessoa, Borges, Hardy)", en Romera y Gutiérrez Carbajo, 381-397.
- Mesa Gancedo, Daniel (2014), "Diaro y autoficción en la narrativa hispanoamericana contemporánea" en Casas, Ana (ed.), 191-208.
- Molero de la Iglesia, Alicia, (2000). "Subjetivismo poético y referencialidad estética", en Romera y Gutiérrez Carbajo, 421-430.
- (2012). "Modelos culturales y estética de la identidad", en *Rilce* 28,1: 168-184.
- Porter Abbott H. (1988). "Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories", en *New Literary History*, 19, 3, 597-613.
- Pulido Tirado, Genara (2000). "Biografía y ficción en la poesía española de los ochenta. Hacia una escritura del yo objetivado", en Romera y Gutiérrez Carbajo, 503- 513.
- Ricoeur, Paul (1987). *Tiempo y narración*. Madrid: Ed. Cristiandad [1985]
- Sánchez Moreiras, Miriam (2000). "Yo lírico versus yo autobiográfico: otra vuelta de tuerca", en Romera y Gutiérrez Carbajo, 573-581.
- Romera Castillo, José (ed.) (1993). *Escritura autobiográfica. Actas II Seminario Internacional Semiótica*. Madrid: Visor.

- y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.) (2000). *Poesía historiográfica y(auto)biográfica (1975-1999)*. Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED. Madrid: Visor.
- Scarano, Laura (2011a). “Metapoeta: el autor en el poema”, en *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, otoño, 17-18: 321-346.
- (2011b). “Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”, *Revista Celehis*, 22: 219-240.
- (2013). “Metapoetas de *carne y verso*”, en Laura Scarano (ed.), *La poesía en su laberinto. AutoRepresentacioneS I*. Binges: Editions Orbis Tertius.
- (2013). *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y Antología)*. Santa Fe: Universidad del Litoral.
- Shapiro, Stephen (1968). “The Dark Continent of Literature: Autobiography”, en *Comparative Literature Studies* 5: 421-454.
- Schmidt, Arnaud (2014), “La autoficción y la poética cognitiva” en Casas, Ana (ed.), 45-64.
- Vásquez Rodríguez, Gilberto (2014), “Condición de verdad y ficción (Literatura del recuerdo y autoficción)”, en Casas, Ana (ed.), 79-106.
- Viala, Alain (1985). *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. París: Minuit.
- Villanueva, Darío (1993). “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en Romera, 15-31.
- Villegas, Jean-Claude (2011). “Senderos que se bifurcan en la metanarrativa contemporánea”, en *Celehis*, 20, 22: 257-272.