

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES
DOCTORADO EN LETRAS

POETAS *IN-VERSOS*:
FICCIÓN Y NOMBRE PROPIO EN GLORIA FUERTES Y
ÁNGEL GONZÁLEZ

TESIS DE DOCTORADO EN LETRAS
VERÓNICA LEUCI

DIRECTORA: DRA. LAURA SCARANO

MAR DEL PLATA, 2014

*“Escribir poesía es una forma de diversión;
una manera de distanciarnos del que somos
siempre, de salir de nosotros mismos. Verterse
en el verso, ser otro allí: Verse en el verso,
igual que en un espejo; el mismo y distinto,
ajeno, extraño, otro: in-verso.”*

Ángel González, “Sobre poesía y poetas”

AGRADECIMIENTOS

La redacción de esta Tesis fue posible gracias a la obtención de las Becas de Posgrado Tipo 1 y Tipo 2, de CONICET, en los años 2010 y 2013, respectivamente, con sede en el Celehis, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. El Plan se encuadra dentro del Proyecto grupal de la Universidad Nacional de Mar del Plata: “El autor en el poema: Autopoéticas y autoficción en la poesía contemporánea” (15/F39, HUM 298/11), con un Subsidio de la Agencia Nacional de Promoción Científica de Argentina (PICT 2011–No.0333 del FONCYT–Préstamo BID), dirigido por la Dra. Laura Scarano y co-dirigido por la Dra. Marta Ferrari.

El presente estudio fue realizado bajo la dirección de la Dra. Laura Scarano, directora a su vez del grupo “Semiótica del Discurso”, del que formo parte desde el año 2005, y Profesora Titular de la cátedra Literatura y cultura españolas II, de la UNMDP, en donde me desempeñé como Ayudante docente desde el año 2004. A ella agradezco especialmente, en primer lugar, sus enseñanzas, guía, estímulo y generosa disposición, imprescindibles a lo largo de todos estos años de formación y para la concreción de mi posgrado.

Asimismo, deseo expresar mi agradecimiento a mis compañeros del grupo de investigación, por su presencia y amistad a lo largo de estos años de trabajo, en especial, a Marta Ferrari y Marcela Romano, cuyo acompañamiento e incondicional apoyo fueron fundamentales a lo largo de mi carrera, como alumna y, ahora, como graduada. También, a muchos de los queridos colegas del Celehis y del Departamento de Letras, compañeros y amigos con quienes compartimos los avatares de la docencia, la labor académica y el día a día.

Finalmente, quiero expresar mi gratitud a Olga Santiago, de la Universidad Nacional de Córdoba, a Rafael Morales Barba, de la Universidad Autónoma de Madrid, a María Payeras Grau, de la Universidad de Islas Baleares y a la Fundación Gloria Fuertes, de Madrid, en particular a su Directora, Luzmaría Jiménez Faro. Los aportes y generosa asistencia de todos ellos resultaron invaluable para la feliz finalización de este estudio.

INDICE GENERAL

1. **INTRODUCCIÓN. “Un hervidero de múltiples yos”: cavilaciones identitarias** [4]
 - I. Autoficción y poesía: una nueva mirada en torno del nombre propio [7]
 - II. Breves notas para un panorama de la poesía española de posguerra [8]
 - III. Tres partes para un mapa integral [20]

2. **PRIMERA PARTE. Poesía y autoficción: una alianza posible** [22]
 - I. El estatuto enunciativo del sujeto poético: ¿quién dice yo? [24]
 - II. La noción de autor: los pliegues de la autoría [33]
 - III. Las figuras de escritor: espejos y reflejos de la imagen autoral [42]
 - IV. Autobiografía / ficción: reflexiones teóricas de límites difusos [47]
 - V. Autobiografía y poesía: un debate con puertas abiertas [67]
 - VI. Autoficción: los juegos del nombre de autor [74]
 - VII. Autoficción y poesía: hacia una redefinición de la modalidad autoficticia [85]
 - VIII. Los usos del nombre propio: *índex* y *symbol* en el universo nominal [93]

3. **SEGUNDA PARTE. “En carne y verso”: identidades poéticas y nombres propios en Gloria Fuertes** [107]

Capítulo 1: Miradas críticas, filiaciones literarias y figuraciones (auto)poéticas [110]

Capítulo 2: El nombre de autor como correlato autoral: contorsiones gramaticales [136]

Capítulo 3: Juegos polisémicos con el nombre propio: *Gloria* y *Fuertes* [160]

Capítulo 4: El universo polifónico: voces, hablantes e identidades poéticas [173]

Capítulo 5: “*Autobio*”: retratos fragmentarios [191]

4. **TERCERA PARTE. “Verse en el verso”: usos del nombre propio en Ángel González** [211]

Capítulo 1: Tiempo, identidad y poesía: el triple canto del “medio siglo” [215]

Capítulo 2: Desplazamientos metapoéticos del nombre de autor [238]

Capítulo 3: Cartografías poéticas: geografías vitales [264]

Capítulo 4: Homenajes, tradiciones, genealogías: elecciones onomásticas en la trayectoria poética [284]

Capítulo 5: Importaciones vitales: acotaciones biográficas [307]

5. **CONCLUSIONES. Tras los ecos de un nombre** [322]

6. **BIBLIOGRAFÍA** [334]
 - I. Fuentes [334]
 - II. Bibliografía crítica sobre Gloria Fuertes [336]
 - III. Bibliografía crítica sobre Ángel González [337]
 - IV. Bibliografía general [340]

INTRODUCCIÓN: **“Un hervidero de múltiples yos”: cavilaciones identitarias**

En principio es preciso aceptar que la literatura es una actividad deformante, y el arte de hacer versos, un hermoso simulacro. Lo dijo Diderot: “Detrás de cada poesía hay un embuste”.

Luis García Montero, Javier Egea, Álvaro Salvador, “La otra sentimentalidad”

Uno de los referentes fundamentales en torno de la autoficción en España, el crítico Manuel Alberca con su libro *El pacto ambiguo* (2007),¹ inicia su travesía en el primer capítulo con un subtítulo inquietante: “Soy yos”. Este sugerente palíndromo permite al autor comenzar sus reflexiones postulando algunas claves intrínsecamente relacionadas con su objeto de estudio: la diversidad, la multiplicidad, la fragmentación, la dispersión del yo, “la paradoja del sujeto (pos)moderno que se interroga sobre su identidad y lo resuelve con una figura retórica” (Alberca 2007: 19).² La imagen resulta a todas luces interesante, pues pone en escena algunas cuestiones que conciernen primariamente a estas páginas, que tienen que ver con la disolución del carácter unívoco, monolítico, estable de la subjetividad, ampliando sus alcances hacia la pluralidad, la consideración heterogénea y multifacética de un sujeto que alberga, así, “un hervidero de múltiples yos” (Alberca 2007: 20).

No obstante, prosiguiendo el camino que nos provee la retórica, podemos asimismo sugerir nuevos palíndromos que se imbrican y en cierto modo responden, en

¹ Es importante recordar sin embargo que aunque el libro sea reciente, del año 2007, el crítico comienza sus especulaciones en torno de la autoficción en trabajos más tempranos, como el artículo de 1996, en que plantea ya su valiosa idea de “pacto ambiguo”, o también en su trabajo en torno de la autoficción latinoamericana, de 2005-2006, consignados en la bibliografía.

² Como indica Alberca en nota al pie, este palíndromo es un “hallazgo genial” de Pablo David Pérez Rodrigo, en su relato “Palíndromo”, ganador del premio *La ventana de Millás*, 2003 (2007: 19).

un juego de espejos, al anterior. El primero y más importante, “yo soy”; y también, nuevas fórmulas reflexivas que se entran en una constelación bastante lúdica – abonando una línea que asomará frecuentemente en nuestra lectura – en torno de las cavilaciones identitarias: “somos o no somos”, “se es o no se es”³ o, asimismo, la luminosa frase que nos prodiga el idioma francés, tan cara a nuestros intereses: “*mon nom*” (“mi nombre”).

La imagen que elige el español como disparador de su trabajo se enlaza claramente con el surgimiento de la “autoficción” como neologismo, propuesto por Serge Doubrovsky en la contratapa de su novela *Fils* (1977), en consonancia con el ideario de la posmodernidad asociada al pensamiento deconstruccionista, en el contexto de la Francia de los ’70. Así, la transgresión ortográfica en el subtítulo elegido se proyecta en realidad, obviamente, hacia transgresiones conceptuales que atañen en esencia a la formulación unívoca del sujeto cartesiano. “Soy yos” cifra pues esa compleja esfera multivocal, caleidoscópica, que refracta en imágenes deformadas los contornos singulares del sujeto, condensada bellamente por la poeta argentina Alejandra Pizarnik en una estampa elocuente de su “Piedra fundamental”: “No puedo hablar con mi voz sino con mis voces” (2008: 264). No obstante, en espejo polémico, “yo soy” condensa en cambio la afirmación de la identidad, la revalidación de un sujeto que apuesta por el anclaje en el yo, por la conciencia individual, por el compromiso de una mirada singular y una voz personal frente a un mundo variable y heterogéneo.

Ambos palíndromos instalan entonces un campo de tensiones en el que se enfrentan posicionamientos encontrados: por un lado, el multiperspectivismo, la polivalencia, la inestabilidad, los dobleces y las múltiples facetas que cobija el yo y que tienden hacia el distanciamiento, el extrañamiento, la distorsión y el simulacro; y por

³ Interesante palíndromo extraído de la novela de Rómulo Gallegos, *Canaima* (1935).

otro, una imagen figurativa, historicista, que busca en su construcción y en su reflejo un “efecto de realidad” y de reconocimiento en y con el otro. Así, sendas constelaciones nos reenvían a paradigmas antagónicos en torno del sujeto y – ciñéndonos a nuestros objetivos – a su representación escrituraria, en especial, en relación con los límites entre la realidad y la ficción en su presentación autobiográfica.

Esta esfera de nociones que aquí anticipamos surge, naturalmente, de la problemática propuesta en el corpus elegido: el uso de los nombres propios en la poesía de Ángel González (Oviedo, 1925-2008) y Gloria Fuertes (Madrid, 1917-1998). La intromisión en el plano poemático del nombre propio de los autores, o de otros nombres propios - como topónimos o nombres de otros autores -, junto con datos evidentes y explícitos de sus biografías tensan la escritura entre la ficción y la referencia al extratexto. Se crea pues a través de estos elementos una “atmósfera biográfica” que, muchas veces, ha dado lugar a la consideración llanamente autobiográfica de dichas obras, leyendo en el personaje poético nominado la voz “real” del autor empírico. Sin duda, la elección de dichas estrategias tiñe la escena de correspondencias y cercanías entre vida y escritura, desde una lectura pragmática que impele al lector a reconocer las similitudes y las analogías entre los datos poetizados y la vida del autor. Pero a la vez, en la misma medida, la inclusión de estos guiños en el marco de la poesía implica un primer pacto de lectura: el de la ficción, que establece un nivel ineludible de invención y artificio.

De este modo, entre ficción y realidad, entre retórica y biografía, resulta clave la noción de “ambigüedad” (Alberca) que nos provee la actual categoría de autoficción. A través de la “ambigüedad”, pues, de la vacilación, de la oscilación, “soy yos” y “yo soy” se conjugan como caras posibles y complementarias de esos sujetos que, aún con

nombre propio, se emplazan en la bivalencia del “ser y no ser”, del “ser uno y ser muchos”, de “ser otros y sí mismos”, en simultáneo: *di-versos*, *con-versos*, *in-versos*.

I. Autoficción y poesía: una nueva mirada en torno del nombre propio

Como hemos mencionado y como estudiaremos a continuación, en la Primera parte teórica, el concepto de autoficción surge como neologismo asociado a la posmodernidad. La utilización e invención de este término por Doubrovsky, en la Francia de fines de los '70, ha circunscripto de modo casi privativo su aplicación a escritos de este período, vinculados mayoritariamente a los cauces del ideario de dicho pensamiento. Así, gran parte de la crítica abocada a su estudio encuentra en la autoficción una manera de cuestionar, problematizar y renovar – muchas veces lúdicamente - las bases de la empresa autobiográfica, la posibilidad de representar una vida en la escritura, de dar cuenta de una historia, de un sujeto, etc. A la vez que, asimismo, considerada como género narrativo, ha sido atada prioritariamente a la novela.

Aquí proponemos, de modo más amplio, sustraer este concepto de los marcos o límites antes mencionados, para considerar dicha noción a la luz del género lírico, en primer término y, luego, específicamente, a partir de la obra de los poetas elegidos. De este modo, la autoficción será repensada no como un género sino como un mecanismo que atraviesa como un eje de lectura-escritura cada obra, a partir de estrategias diversas y complementarias. La primera, la necesaria inclusión de nombres propios, especialmente el del autor, que proyectan en la esfera poética datos ostensibles de la esfera extratextual y del periplo biográfico del autor real, sugerencias habilitadas por una necesaria lectura pragmática. Y, asimismo, paratextos o guiños explícitos que

señalizan la remisión, más allá de las palabras, hacia la vida del poeta y su contexto histórico.

Así, la autoficción permite reemplazar una noción problemática, la de “poesía autobiográfica” que, como veremos, arrastra posiciones teóricas conflictivas y un viejo debate aún vigente en el panorama crítico del género: la de su posibilidad y pertinencia o, en el reverso, la de su imposibilidad y su carácter oximorónico, en posturas que privilegian el carácter puramente ficcional, verbal y tropológico del estatuto enunciativo de la poesía. Hablar de “poesía autoficcional”, en cambio, con la creación concreta de un “sujeto autoficcional” como correlato verbal del autor y de un “espacio autoficcional”, construido escriturariamente a través de guiños biográficos, da cuenta de una postura más amplia, que se estaciona en la ambigüedad y en la irresolución – muchas veces paradójica – entre poeta y personaje, entre vida y poesía, entre autobiografía y ficción.

Una de las apuestas de este estudio consiste, como decíamos, en aplicar dicho rótulo en el género poético, por un lado – en la senda abierta por escasos trabajos críticos y teóricos a los que nos referiremos oportunamente -; y, por otro, a estudiar su funcionalidad en dos poetas españoles representativos de la poesía social de posguerra. Es decir, en desmedro de proseguir con la tendencia más frecuente de pensarla en afinidad con estéticas actuales, atravesadas por las corrientes ideológicas y filosóficas de la posmodernidad, estudiaremos la pertinencia u operatividad de dicho rótulo en la compleja formación discursiva peninsular posbélica. Así, la lectura de la obra de los poetas elegidos será renovada y actualizada bajo la óptica que nos atañe, que permite polemizar o, también, suscribir, algunas de las aproximaciones críticas más frecuentes que se han realizado de sus respectivas producciones.

II. Breves notas para un panorama de la poesía española de posguerra

Diversos estudiosos se han referido a la escasa utilidad de los encasillamientos generacionales, la diferencia entre distintas “oleadas”, “hornadas”, “promociones”, etc. para pensar – ciñéndonos a nuestros objetivos - a los poetas que nos conciernen y sus producciones poéticas.⁴ Asimismo, múltiples autores se han abocado minuciosa y prolíficamente al estudio de las características de la poesía de los escritores que comienzan a escribir en la posguerra española, en la nueva formación discursiva que surge en los '40 y que podemos denominar, de forma amplia, “poesía social”. Aquí, sólo nos limitaremos pues a repasar brevemente el complejo marco histórico y estético en que comienzan a publicar dos voces importantes de dicho período, Gloria Fuertes y Ángel González, intentando sortear las taxonomías o las oposiciones restrictivas o mecánicas en respuesta a criterios específicos que, muchas veces, tornan reductivos y arbitrarios los posicionamientos críticos y la lectura de sus obras.⁵

⁴ Una de las propuestas más difundidas en torno a esta cuestión ha sido el concepto de “generación” de Julius Petersen, quien en 1930 establece como condiciones para la delimitación y la definición de una generación: nacimiento en años próximos, elementos formativos comunes, relación personal, compartir experiencias generacionales, presencia de un caudillo, estilo generacional, fosilización o estancamiento de la generación anterior. Este criterio restrictivo para determinar una generación ha sido cuestionado por varios autores, por mezclar por ejemplo factores sociales y biológicos o por la irrelevancia de muchos de ellos (Debicki 1987: 36). Ortega asimismo había planteado por los mismos años una definición de generación como compromiso dinámico entre masa e individuo: este autor establece una “zona de fecha” de quince años para determinar una generación, aclarando sin embargo que en cualquier período de tiempo pueden coexistir o superponerse varias generaciones, cada una cumpliendo una misión distinta (cfr. Prieto de Paula 1987: 8). No obstante, pese a estos – u otros- criterios, como señalábamos, el recorte o la compartimentación de determinados autores en un grupo o movimiento, etc. es indudablemente restrictivo y muchas veces arbitrario. En este sentido, ya Carme Riera comienza su trabajo de 1988 sobre la Escuela de Barcelona apuntando la escasa validez de comprobar si se cumplen o no los criterios de Petersen a la hora de abocarse a su objeto de estudio. El concepto historiográfico de generación - como señala la autora, residuo de la crítica positivista, que con tanta fuerza habría de imponerse en España – posee escaso interés, aunque no obstante – en una tendencia que suscribimos en estas páginas – no se tenga más remedio a veces que utilizarlo, ya que las abundantes referencias de críticos o poetas a la idea de “generación” lo hacen muchas veces ineludible (1988: 13).

⁵ Ya tempranamente, en 1964, el poeta y crítico Carlos Bousoño advierte sobre la difuminación de las distinciones generacionales para la poesía española de posguerra, señalando, por ejemplo, en este contexto, que “escritores de distintas edades vinieron a producir obras similares en una misma época dada, por lo que el concepto de período resulta más adecuado que el de generación” (citado en Debicki 1987: 33). Asimismo, más recientemente, otros críticos, como Emilio Alarcos (1998), se han referido a las arbitrariedades o reduccionismos que conlleva el rigor de la separación historiográfica. Este autor, uno de los primeros y más agudos estudiosos de la obra del ovetense, afirma, en referencia a los rótulos de

Hechas estas salvedades, que consideramos imprescindibles al intentar dar cuenta de poetas que escriben y publican durante décadas, a lo largo de aproximadamente medio siglo – con los virajes, replanteos, disidencias, reformulaciones que tan extenso itinerario implica en las concepciones poéticas de cada uno -, podemos entonces remitir sumariamente a algunas notas fundamentales en torno de las características de la nueva poesía que comienza a escribirse tras el conflicto bélico.

La guerra civil que tuvo lugar entre los años 1936 y 1939 en España supuso un giro en la literatura – y en la vida - peninsular, tanto en su serie poética – esfera que nos atañe en estas páginas – como narrativa.⁶ El que podemos denominar en sentido amplio paradigma de “anteguerra” – utilizando, como puede observarse, un rótulo proveniente de la historiografía más que de lo estrictamente literario – es trocado por lo que se llamaría, consecuentemente, poesía de “posguerra”: una extensa formación que comienza en los ’40 y continuaría, con distintas flexiones y características singulares, a través de las décadas del ’50 y ’60, para ser cuestionado y abandonado, luego, en los ’70, de la mano de los poetas de la efímera neovanguardia culturalista que irrumpió en

“grupo” o “generación” que se han aplicado frecuentemente como etiquetas para distinguir un conjunto de poetas, que ambos funcionan “como subterfugios didácticos, para clasificar los productos literarios que van surgiendo en el decurso del tiempo y para señalar, en su fluir continuo, tramos discretos. En realidad, es algo tan arbitrario como los mojones o miliarios de un camino, que no separan paisajes diferentes, sin embargo procuran al que los transita cierta orientación relativa” (1998: 37). Asimismo, en Argentina, Laura Scarano y su equipo (especialmente Ferrari y Romano) han postulado en libros, capítulos y artículos la pertinencia de una “revisión y superación de la comprensión tradicional de los procesos artísticos mediante generaciones, escuelas o movimientos más o menos difusos” (Scarano 2001: 26). De este modo, ensayan una nueva lectura y un replanteo de lugares tradicionales de la crítica, a partir del estudio de sus obras completas desde ejes concretos (la cuestión teórica del sujeto, el discurso autorreferencial, etc.) para advertir consonancias y rupturas en búsqueda de desentrañar las posibles filiaciones y genealogías.

⁶ Como ha estudiado por ejemplo Gonzalo Sobejano (1975), la narrativa anterior a la guerra civil se caracteriza por la presencia de novelas cada vez más alejadas del acontecer histórico. Como señala el autor, antes de 1936, se cultivaba un tipo de novela que aspiraba a la autonomía artística absoluta, sin conexión con la situación histórica y comunitaria de los españoles. Autores como Unamuno, Valle Inclán, Azorín, Pérez de Ayala, etc. son ejemplos de la reducción a contenidos cada vez más subjetivos y menos realistas. Esta conexión con la serie histórica se busca después de la guerra civil, y esto es lo que denomina “Nuevo realismo”, rótulo que compendia las diversas flexiones del realismo de posguerra, coincidentes con las décadas del ’40 (realismo existencial), ’50 (realismo social) y ’60 (realismo estructural).

esos años, congregados por José Ma. Castellet bajo una etiqueta que perviviría en su tratamiento crítico: los “novísimos”.

Así, la poesía ahistórica, antirrealista, formalista, esteticista – en sus variadas direcciones – definida por Bourdieu como “la teoría de la realidad superior del arte y del genio autónomo” y compendiada en torno de la fórmula del “arte por el arte” y la teoría del poeta como ego carismático, “superior”, “genio creador”, que escribe para una “inmensa minoría” – recuperando la célebre sentencia juanramoniana, uno de los máximos exponentes de esta concepción del arte y la literatura - será la vía poética dominante, en el paradigma romántico-modernista/simbolista-vanguardista.

En la década del 40, en contraste, algunos escritores – muchos de ellos congregados en torno de revistas literarias -, objetan dicho modelo para sentar las bases de lo que luego se llamaría “poesía social”. Si por un lado, existen revistas adictas al régimen, como *Escorial*, o, en Madrid, *Garcilaso* (1943-1946), que da cuenta de un tipo de literatura de cuño evasivo, diluido, sentimentalista y ruralista, otras publicaciones, en cambio, se hacen eco de propuestas anteriores, como la *Caballo verde para la poesía* (1935) nerudiana u *Octubre* (1933) fundada por Alberti. Así, la revista *Española*, por ejemplo, de León, reúne voces como la de Victoriano Crémer o Eugenio de Nora que volverían su cara hacia el acontecer histórico y la temática social, acompañando el camino de los poetas que comienzan a publicar sus primeras obras a comienzos de los ‘50: entre los principales, Blas de Otero, Gabriel Celaya y José Hierro, denominados posteriormente “sociales mayores”.

No obstante, es menester tener en cuenta otros antecedentes que nutren también estos nuevos cauces poéticos de cuño realista, historicista, con un interés testimonial que acudirá en su afán comunicativo al lenguaje coloquial, la temática social y familiar, tópicos de la cotidianeidad, etc. con lo que logrará capturar la atención de un público

más amplio. Por un lado, descuella a comienzos del siglo una voz singular, tanto por su producción poética como por su figura de escritor: Antonio Machado. Asimismo, en los '30, se recupera al poeta Miguel Hernández, al igual que Machado, tanto por su producción como por su periplo biográfico. Y, por su lado, a algunos autores de la vanguardia o “generación del 27” que, mediando la década del 30, representan también ejemplos determinantes en el afán “rehumanizador” de la escena poética: Rafael Alberti, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre y, especialmente, Dámaso Alonso. La publicación en 1944 de *Hijos de la ira*, de este último, constituye uno de los hitos cruciales que marcaría la nueva dirección en los jóvenes poetas. A la vez que, por su lado, representa un ejemplo clave del tono esencialmente existencial y “tremendista” que proseguirían muchos de estos poetas en sus primeros libros, como Blas de Otero.⁷

Ahora bien, en este nuevo paradigma que se inicia a finales de los '40 y continúa, como decíamos, durante toda la larga posguerra española, podemos destacar algunas características generales que permiten congregar las distintas modulaciones o caminos que siguieron muchos de estos poetas. Testimonialismo, historicidad, coloquialismo, poesía antiesteticista, antitrascendentalismo, desmitificación del poeta y del arte, ataque a la autonomía del arte, interés comunicativo, autobiografismo, tópicos testimoniales y de la cotidianeidad, interés por romper el circuito impreso de la poesía y el rescate de su potencial de “oralidad”, pueden ser, así, algunos de los rasgos primarios de esta nueva escritura, contestataria – como decíamos - del paradigma dominante en las

⁷ Existe consenso unánime de la crítica respecto de la insoslayable importancia de la aparición de *Hijos de la ira* para el giro que sufrió la poesía española en los años '40. Como indica por ejemplo Debicki, “su presencia de la angustia humana en tono coloquial y su empleo altamente artístico de los términos de uso cotidiano, de lo grotesco y del monólogo dramático orientaron a los jóvenes poetas hacia una nueva forma de expresión y abrieron también nuevas posibilidades para el tratamiento de temas hasta entonces ‘proscritos’. Aunque no se lo pueda clasificar como abiertamente ‘social’, este libro ciertamente inauguró el tratamiento poético de los males de la España de los 40” (1987: 18).

primeras décadas del siglo XX, tanto como de las tendencias líricas más próximas al régimen.⁸

Existe mayoritario acuerdo crítico respecto de la presencia de dos grandes bloques o “grupos” dentro de este panorama, en respuesta principalmente a una separación de cuño cronológico. Así, si ubicáramos a Otero, Celaya y Hierro como voces destacadas entre los “sociales mayores”, posteriormente, Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, Francisco Brines, José Ángel Valente, Carlos Barral, José A. Goytisolo, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Sahagún, entre otros, serán las presencias más destacadas en la denominada segunda generación de posguerra o, de modo más amplio y abarcador, en el llamado “medio siglo”. El caso de Gloria Fuertes, como veremos oportunamente en la Parte dedicada a esta poeta, es problemático, pues si bien algunos críticos (entre otros, Persin o Debicki) la ubican junto con los anteriores, dentro de este segundo “grupo”, cronológicamente es mayor y se aleja de estos jóvenes autores e, incluso, la propia poeta es refractaria a los encasillamientos generacionales.

Estas dos grandes promociones o generaciones posbélicas – que preferimos considerar modulaciones diversas dentro de una formación discursiva mayor, que las reúne – surgen especialmente a partir de antologías del período que, en proximidad a la publicación de los primeros libros de los mencionados poetas, advierten los rasgos que los aproximan. Para los primeros, resultan primordiales las antologías de Rafael Millán (1955), *Veinte poetas españoles*, y de Francisco Ribes (1952), *Antología consultada de la joven poesía española*. En referencia a los poetas más jóvenes de la posguerra, dos

⁸ No podemos dejar de mencionar, sin embargo, aunque sea sumariamente, que si bien la línea “social” es la dominante en este período, no es la única, ya que coexisten simultáneamente en el campo otras tendencias y voces, entramando un mapa polifónico de aristas diversas. Así, por ejemplo, hemos destacado la vertiente poética de cuño evasivo de escritores congregados en torno a la revista *Garcilaso*, a la que podemos sumar la singularísima voz de Carlos Edmundo de Ory y su “ismo” tardío, el *Postismo* - al que volveremos en relación con la poética de G. Fuertes, vinculada a este grupo -, y, a la vez, debemos recordar que en este momento algunos escritores ya consagrados siguen publicando sus libros, tal el caso de Juan Ramón Jiménez y su *Animal de fondo*, de 1949.

antologías apuntaron especialmente su importancia y sus puntos de cercanía, *Poesía última* (1963), del mismo Ribes, y *Antología de la nueva poesía española* (1968), de José Batlló. Asimismo, otras antologías como las de Castellet, *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960) y Leopoldo de Luis, *Poesía social* (1965) - destacando sólo algunos trabajos relevantes de un panorama prolífico - advirtieron y reunieron las voces que se congregaban en torno de una sensibilidad, temáticas o intereses concordantes en este período.⁹

Ahora bien, en un contexto complejo, poblado tanto de filiaciones como de matices, singularidades, disidencias, hemos de referirnos aunque sea someramente a algunas de las aristas centrales en torno del tránsito entre los poetas que comienzan a escribir en la más temprana posguerra y los más jóvenes, que alcanzan su mayor esplendor a finales de los '50 y, centralmente, en los '60. El polémico campo intelectual posbélico se halla atravesado, en primer término, por un debate de gran importancia en el mapa del momento que enfrentó premisas en apariencia antagónicas: “poesía como comunicación” vs. “poesía como conocimiento”. El primer aforismo, de cuño aleixandrino, que surge en el ensayo del poeta del 27 “Poesía, comunicación”, de 1951, y luego retomado por Carlos Bousoño, en su “El poema como comunicación” (1952), resume esa perspectiva de poesía “urgente”, cuya prioridad es fundamentalmente el mensaje, privilegiando por tanto sus afanes “contenidistas”. Esta cuestión será duramente criticada y cuestionada por algunos de los poetas del '50, en especial, los dos pertenecientes a la Escuela de Barcelona: Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral.¹⁰

⁹ Mencionamos sólo algunos trabajos destacados de un corpus de antologías cuantiosísimo en referencia al período. Para trabajar más detalladamente las antologías en la poesía de posguerra pueden consultarse por ejemplo el exhaustivo repaso que realiza Carme Riera, en su libro *La escuela de Barcelona*, los trabajos de Fanny Rubio y Falcó, artículos como el de Balmaceda Maestú, el de Brenda Cappuccio (referido particularmente a Gloria Fuertes), entre otros.

¹⁰ Vicente Aleixandre publicó en 1950 este ensayo en la revista *España*, en el que se plantea: “-¿Poesía es igual a belleza? [...] -Ponga usted que la poesía, más que de belleza, parece cosa de comunicación. [...] -¿Qué condición admira usted sobre todo en la poesía? -Su comunicatividad.[...] La poesía es una profunda verdad comunicada. [...] El poeta se comunica. [...] y esta comunicación tiene un supuesto: el

Estos dos representantes del grupo barcelonés, sobre todo, polemizarán con dichas concepciones y postulados poéticos, privilegiando en cambio el trabajo creativo con el lenguaje poético – aunque sin prescindir por ello de la remisión hacia la temática social, la intimidad, el coloquialismo, etc. -. Lo que se ataca, eminentemente, más que a los grandes maestros - como Otero, Hierro, Ángela Figuera, entre otros – es la obra de los epígonos, que simplificaron el vehículo expresivo hasta arribar a una poesía puramente panfletaria, con un valor más sociológico que lírico. Es decir, como apunta José Olivio Jiménez, la precipitación de “peligros” que conllevaban los hechos poéticos planteados por esa primera poesía de posguerra: “la sistematización y exageración de los mecanismos [...], con el consecuente olvido, descuido y hasta rechazo de toda forma de elaboración poética más compleja o sutil”, en primer término, y, a la vez, “la tendencia históricamente natural en estos años de justificar exclusivamente la actividad literaria en nombre de argumentos sociales y políticos” (1998: 19).

idóneo corazón múltiple donde puede despertar íntegra una masa de vida participada” (citado en Ramos 10). Estas reflexiones fueron a su vez precedidas por otra serie de aforismos publicados unos meses antes en la revista madrileña *Ínsula*, en los que también proponía que la poesía es esencialmente comunicación. Posteriormente, en 1955, retomaría dichos postulados en una conferencia pronunciada el 29 de octubre de 1955 en Madrid, titulada “Algunos caracteres de la nueva poesía española”. En 1952, el asturiano Carlos Bousoño retomaría dichas nociones que vinculan poesía con comunicación desde una perspectiva teórica, en su *Teoría de la expresión poética*, que sería luego revisado y ampliado en ediciones posteriores. Como advierten varios críticos, la polémica por parte de los jóvenes autores – especialmente los catalanes - no surge tanto de los trabajos de Aleixandre sino más bien de la propuesta teórica de Bousoño, quien introduce conceptos como “inspiración” y equipara la idea de comunicación con una difusión anímica, no social, en la definición de poesía que propone en la primera edición de su libro (1952): “poesía es, ante todo, *comunicación*, establecida con meras palabras, de un contenido psíquico sensórico-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formado por un todo, una síntesis” (citado en Ramos 11). El primero que reacciona contra dichos postulados es Carlos Barral, en su elocuente “Poesía no es comunicación”, publicado en la revista *Laye*, en 1953: para este autor, resumiendo sucintamente los puntos más destacados de su refutación, la consideración de poesía como comunicación significa una peligrosa simplificación del hecho y del proceso poético, negando por su lado la preexistencia de un contenido psíquico previo al poema, pues éste podría revelarse en el poema mismo. Luego, sería Gil de Biedma quien publicaría el ensayo “Poesía y comunicación”, primero en 1955 y luego recogido en su *El pie de la letra*. Allí, dentro de múltiples argumentaciones, el poeta subraya también la autonomía del hecho poético, es decir, el poema no como mera transmisión de emociones, sino en cambio como el momento de conocer y crear, en todo caso, nuevas emociones posibles, no vividas. Por último, es importante mencionar a otro poeta menor dentro del círculo catalán, Enrique Badosa, quien suma intervenciones cruciales a la polémica y, por fuera del grupo barcelonés, José A. Valente participará también álgidamente en el debate, en su ensayo de 1955, “Conocimiento y comunicación”, y en trabajos ensayísticos posteriores.

“Poesía como conocimiento” remite pues a un pensamiento poético renovado respecto del primer paradigma de posguerra. Si los primeros tendían a comunicar una “realidad”, hechos y sucesos del acontecer social a través del poema, los segundos – como ha estudiado, por ejemplo, Margaret Persin – consideraban que la escritura poética, el poema, es también un hecho de la realidad, por lo cual el texto no es un producto acabado, sino que – en consonancia con la línea de la “poesía de la experiencia” a la que nos referiremos en reiteradas ocasiones posteriormente – termina de producirse en el momento mismo de la escritura, como parte del conocimiento de “lo real” (1986: 10).

Como puede intuirse a partir de esta versión sumarásima de la polémica – y como han estudiado minuciosamente otros autores antes que nosotros, entre ellos Juan José Lanz (2009b) – este debate enfrenta términos aparentemente opuestos, pero que en realidad resumen un fenómeno mucho más complejo, poblado de salvedades y puntos de contacto, en donde se observa un movimiento doble de aceptación y superación, a un tiempo. No obstante, lo mencionamos porque interesa destacar cierta renovación que, ostensiblemente, atraviesa muchas de las obras de estos poetas del “medio siglo”, en torno a superar algunos de los “escollos” antes mencionados, acudiendo al énfasis en el “cómo decir”: el trabajo creativo con el lenguaje. Así, sobresale el marcado uso de la parodia, la sátira, el humor, la ironía, la intertextualidad, el collage, la autorreferencia, entre otros procedimientos tendientes a revisar críticamente las dicciones toscas, “hinchadas” o los lugares ya tópicos de los antecesores que se repelen. Toda esta constelación escrituraria – que leeremos aquí a la luz de los dos poetas que nos ocupan – sin embargo, como veremos, se intersecta y complementa, no se opone, con los cauces más realistas, figurativos y con la concepción del poeta, del arte y del lector que se diseñaban desde los ’40. “Comunicación” y “conocimiento”, por tanto, no operan

antinómicamente ni se suplantán sino que, mejor, se conjugan de manera singular en el medio siglo, por un lado, y en la trayectoria individual de cada poeta, por otro. Como señala atinadamente Emilio Alarcos, “también en el curso de un río podemos determinar tramos diferentes, sin que por ello las aguas dejen de ser las mismas y, a la vez, distintas” (1998: 38).

Por su lado, otra de las aristas importantes en referencia a las distintas modulaciones en que es posible escindir la poesía de posguerra es la cuestión de la enunciación.¹¹ En este sentido, se observa un desplazamiento interesante del “nosotros” colectivo y plural que concernía al decir más afín al realismo socialista de los ’40, hasta el “yo” singular en que se emplazan prioritariamente los poetas del ’50. Sin embargo, este “yo” no es – o no es puramente – un yo existencial, ensimismado, sino que es representativo de una voz y una experiencia epocal y colectiva. Se elige el relato privado, familiar, cotidiano, en muchos casos afectivo (por ejemplo, asociado al mundo de la infancia) pero para traducir en clave singular sucesos generacionales o históricos. A la vez - en una cuestión reveladora para nuestras páginas y que muchos de estos autores revisan de manera recurrente en sus prosas ensayísticas - se enfatiza en esta renovación del medio siglo el carácter de invención y artificio de la voz poética. Aunque el autobiografismo y el efecto de reconocimiento y realidad sean ropajes frecuentes en la configuración de las identidades poéticas, subyace asimismo en estos poetas – el ejemplo de Gil de Biedma, especialmente, es elocuente – la conciencia de ficción y el estatuto diverso del hablante respecto del autor empírico.

¹¹ Seguimos el trabajo de Marcela Romano, “La otra revolución...” (2003b), para advertir las renovaciones o los aspectos más relevantes en el tránsito de los primeros poetas de la posguerra a los del “medio siglo”. La autora establece allí tres calas principales para resumir las “revoluciones” del medio siglo: las dos primeras las constituyen los aspectos a los que nos hemos referido, en torno al lenguaje poético (debate “comunicación/conocimiento”) y la enunciación poética. La tercera - que dejamos de lado aquí, pues excede los límites exigüos de este somero panorama que proponemos establecer -, la representa una recuperación distinta – o más completa - de la figura de Antonio Machado, rescatando aspectos de su obra que habían sido olvidados por “recuperaciones” previas (7).

En esta instancia, es menester destacar que este panorama, que recortamos y revisamos someramente, es necesariamente sesgado, en referencia sobre todo a los poetas que nos ocupan. Por un lado, con Gloria Fuertes nos encontramos con una de las voces más originales de la posguerra. Su obra está atravesada por la crítica y el testimonio social, con una acentuada desmitificación de la figura de poeta, enfatizada en su carácter histórico y en su conjunción “popular” con los sectores más humildes y oprimidos, y signada por una innegociable voluntad comunicativa. No obstante, a este ideario notoriamente afín a los “sociales mayores”, se anuda una vertiente singular en la que se privilegia el trabajo con el lenguaje poético, especialmente en una línea lúdica y humorística explotada desde la retórica, la sintaxis, la semántica, etc., que la conectaría, simultáneamente, con los ‘50.

Asimismo, interesa destacar el estudio de la obra poética de Fuertes en el contexto general de la escritura de posguerra, sorteando de este modo las frecuentes miradas restrictivas con que ha sido leída esta fecunda voz poética española. Por un lado, sustrayéndola del bloque de “escritoras mujeres”, considerándola en cambio una figura interesante en el contexto general de poetas que escriben durante el franquismo, más allá de limitaciones de sexo. Por otro, dejando de lado el corpus de literatura infantil por el cual ha sido más reconocida y por el que, como veremos, adquirió una notoria “fama” o renombre popular que, acaso, opacó o limitó en gran medida su prestigio y la consideración “seria” de su obra como escritora “para adultos”.

El caso de Ángel González, en cambio, es distinto, pues ha sido uno de los poetas más estudiados del medio siglo, con una prolífica producción crítica dedicada a las distintas aristas de su obra. A la vez, por otro lado, con Ángel González – como han señalado varios críticos – nos encontramos con el más “social” de la segunda generación de posguerra (Debicki 1987: 26), ya que para él, “la obra del poeta es

posible desde el centro mismo de la historia ‘si no quiere confinar la poesía en la *tierra de nadie* de la frivolidad’” (Jiménez 1998: 20). Es importante destacar, en este sentido, que su obra se diferencia de la de muchos poetas coetáneos – por ejemplo, Claudio Rodríguez o, muy especialmente, José Ángel Valente, que seguiría cauces substancialmente diferentes, incluso enfrentados, a los del ovetense – en remisión a la impronta “social” o realista que alienta su escritura. Su poesía se halla atravesada por un compromiso ético tanto como estético, que le permite entrelazar su mirada crítica y testimonial con estrategias innovadoras y distanciadoras, que irán fluctuando, variando y desplazándose en los distintos momentos de su itinerario lírico.

De este modo, si bien es fundamental reconocer y recordar algunas de las características y tendencias más importantes del campo intelectual español que contuvo en sus albores los primeros pasos de nuestros poetas, es insoslayable tener en cuenta asimismo la trayectoria individual y personal de ambos, más allá del marco histórico en que salieron a la luz sus primeros libros. Como indicábamos más arriba – y como recordaremos en reiteradas oportunidades – si bien ambos publican sus libros iniciales en la década del 50, prosiguen publicando hasta fines del siglo XX y comienzos del XXI, por lo cual resultaría no sólo falaz sino vano intentar “aprehender” o describir su escritura sólo al calor de sus primeros escritos.

Por último, parece interesante subrayar también la entrada innovadora que se propone en estas páginas, a partir de una lectura en clave autoficcional de poetas caracterizados prioritariamente, en sentido general, por el compromiso ideológico, ético y social que vertebra sus poéticas. La redefinición planteada en torno del complejo concepto de “autoficción” permite postular su operatividad no sólo en poetas – o textos – asociados al ideario de la posmodernidad “del fin” (deconstruccionismo,

posestructuralismo), sino también en escritores que conjugan *comunicación* y *conocimiento*, en el enlace dinámico y fecundo de la vida y la palabra.

III. Tres partes para un mapa integral

La constelación de cuestiones y reflexiones tanto teóricas como críticas que hemos esbozado y anunciado serán desbrozadas minuciosamente en las tres Partes en que se divide esta Tesis. En la primera, estableceremos el marco teórico sobre el que se asienta nuestro trabajo, realizando para ello un estado de la cuestión respecto de las diversas temáticas a las que nos reenvía el eje elegido. Así, los ocho apartados en que dividimos esta primera parada representan distintas calas en torno de posicionamientos y tradiciones teóricas en referencia a nociones controvertidas: sujeto poético, autor, autobiografía, autoficción, nombres propios, especialmente, se conjugan como “hitos” fundamentales en el derrotero propuesto.

Luego, las dos Partes restantes están dedicadas al estudio concreto de la obra de los dos autores elegidos. En primer lugar, guiándonos por una perspectiva cronológica – aunque en realidad los dos poetas publican sus libros de manera coetánea - nos abocaremos a Gloria Fuertes en la Segunda parte, a través de cinco capítulos donde estudiaremos el singular – y obsesivo - uso de nombres propios que se realiza en su poesía, especialmente su nombre de autora, para pensar la modalidad autoficcional a la luz de sus poemarios y de sus postulados ensayísticos.

Por último, el análisis de la obra de Ángel González tendrá lugar en la Tercera parte, de nuevo a partir de cinco capítulos complementarios, donde serán leídos los distintos usos de nombres propios que, bajo formas heterogéneas, ingresan en su poesía. De este modo, estudiaremos las singularidades de su itinerario poético, entrecruzándolo

con sus reflexiones críticas, para ver de qué manera opera en su poesía la autoficción, como llave de acceso a su complejo universo identitario.

Estas tres Partes, no obstante, no representan segmentos aislados e incomunicados sino que, desde luego, se imbrican en la presentación tanto teórica como crítica de un campo complejo pero unitario. El camino teórico que diseñamos en primer lugar es funcional, por un lado, a las exigencias y características propias de cada uno de los autores. El establecimiento de las categorías relevadas surge naturalmente de tensiones y problemáticas que anidan dentro de sus obras, y que han exigido una revisión de paradigmas clásicos, en busca de una propuesta de lectura innovadora. A la vez que las voces de los dos autores serán frecuentemente entrecruzadas, comparadas, puestas en espejo y diálogo, para advertir las asociaciones y disociaciones – tanto entre ellos como, eventualmente, con otras figuras destacadas y cercanas a sus poéticas: Antonio Machado, Jaime Gil de Biedma, Luis García Montero... -, que permiten dar cuenta de las esquinas diversas, las filiaciones y contrastes que entraman su escritura.

PRIMERA PARTE:
Poesía y autoficción: una alianza posible

La posibilidad de representación de una vida en la escritura – especialmente en el género lírico, centro de nuestros planteos - o, en contraste, la construcción de un yo puramente lingüístico y topológico constituyen los extremos más radicales de tradiciones y posturas epistemológicas y filosóficas en conflicto, que se diversifican en un orbe de nociones controvertidas: el estatuto del sujeto en el discurso lírico, la noción de autor, las figuras de escritor. Asimismo, en relación con nuestro objeto de estudio, será importante recorrer las miradas en torno de los límites entre la autobiografía y la ficción, la posibilidad de autobiografía en poesía, la categoría de autoficción y su vinculación con el género poético y, enlazado con lo anterior, la importancia, características y usos de los nombres propios. Estos serán entonces los principales problemas teóricos que asediaremos en esta Primera parte, recorriendo y confrontando algunas de las voces centrales que se han abocado a ellos, desde tradiciones críticas y lugares de enunciación disímiles, dando lugar a posicionamientos diversos y, muchas veces, en litigio.

Para ilustrar el uso singular de antropónimos que realizan nuestros autores, hemos elegido iluminar cada uno de los apartados de este primer segmento teórico con algunos poemas y fragmentos de poetas españoles del siglo XX que, en distintas épocas y desde imaginarios diversos, acuden a la sugerente estrategia de la autonominación poética, incorporando sus nombres como elementos textuales. Así, sin orden ni criterios de selección específicos, García Lorca, Cernuda, Unamuno y otras presencias destacadas de la lírica peninsular contemporánea inaugurarán con sus voces el universo nominal que recorreremos, con las presencias puntuales de Fuertes y González, en las dos Partes restantes.¹²

¹² Muchos de los poemas que incluiremos aquí como contrapunto de las reflexiones teóricas surgen del trabajo grupal de búsqueda y selección llevado a cabo en el marco del Seminario de posgrado dictado por la Dra. Laura Scarano, en el año 2012, en el Doctorado en Letras (UNMDP), titulado “Autoficción: teoría

I. El estatuto enunciativo del sujeto poético: ¿quién dice yo?

“Yo y tú hace el amigo;
no es más que uno;
te lo asegura Unamuno.”

Miguel de Unamuno, “Canción 540”, *Cancionero*

El doble juego que suscita la coincidencia nominal entre el hablante poético y el autor que publica sus textos nos emplaza, en primer término, en un orbe de tensiones críticas que permiten renovar las viejas disyunciones que, desde el romanticismo, cifran las divergencias entre verdad y poesía, sujeto lírico/poeta, enunciado ficcional o enunciado de realidad, etc. Las lecturas de cuño romántico del género lírico, en su primacía de la primera persona, aludían a éste como el campo propicio y concerniente a las efusiones sentimentales, anímicas o subjetivas del poeta, en desmedro del carácter ficcional de la enunciación poética que, ya entrado el siglo XX, ha sido reivindicado desde diversas líneas que confluyen, en la actualidad, en una mayoritaria coincidencia teórica al respecto.

De acuerdo con el lúcido estudio de Dominique Combe, la problemática en torno al sujeto lírico (*lyrisches Ich*) proviene del romanticismo alemán. Por el papel predominante del *yo* en el terreno de la lírica (a diferencia del *tú* en la poesía dramática o el *él* de la épica objetivo-subjetiva), autores como Schlegel en primer término, y luego Hegel, consideran que el contenido de la poesía lírica es esencialmente el sujeto individual, la propia subjetividad (sus sentimientos, sus estados del alma, etc.) del poeta, y no la representación del mundo exterior y objetivo. En esta línea, Goethe sintetiza por ejemplo en el conocido título de su autobiografía, *Poesía y verdad*, las relaciones entre creación y creador, entre poesía y verdad, de las que se hará eco en 1813, en Francia, Mme. de Staël, al postular que “la poesía lírica se expresa en nombre del autor mismo” (Combe 127-129). Como apunta

y praxis”, que dio como resultado el libro al que nos referiremos en varias oportunidades, *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y Antología)* (cfr. Scarano 2014).

Combe, estas concepciones biográficas se proyectan de modo previsible hacia una nueva formulación del sujeto lírico: “el sujeto ético”. Puesto que su búsqueda y sus postulaciones conciernen a la veracidad, a la sinceridad del poeta, “el sujeto poético, que es a la vez sujeto real, es en primer lugar un sujeto ético, plenamente responsable de sus actos y palabras” (129). En este sentido, el poema será entonces una manifestación confesional del artista, signada en su estatuto autobiográfico por una dimensión moral.

Con la crítica al pensamiento romántico, en el marco de la Alemania de los años 1815 y 1820, en especial de la mano de Schopenhauer y Nietzsche, ingresará la reflexión sobre el estatuto de un sujeto lírico distinto de un sujeto empírico. En el encuentro de la filosofía posromántica con la poesía simbolista francesa se profundizará el debate en torno al yo lírico. La “subjetividad dionisíaca” postulada por Nietzsche se contagia del interés baudelariano por una poesía impersonal y de la búsqueda de Rimbaud de una poesía objetiva, en la que “Yo es otro” (Combe 131-133).¹³

En un extenso y poblado itinerario del cual relevamos sólo algunos hitos sobresalientes, se destaca sin duda el nombre de Käte Hamburger quien, en su libro *La lógica de la literatura*, de 1957, y polemizando con Ingarden, proclama la idea de una enunciación real, opuesta a la tesis del *sujeto lírico*. De acuerdo con esta autora, la poesía se concibe como un “enunciado de realidad”, equiparable al del discurso historiográfico o filosófico, planteando la identidad en el nivel lógico y postulando que “la vivencia puede ser ‘ficticia’ en el sentido de inventada, pero al sujeto vivencial y, por tanto, al yo lírico,

¹³ En la senda abierta por la proclama de Goethe (*Dichtung und Wahrheit*), el problema del sujeto lírico prosigue por un complejo derrotero que tiene que ver con la reflexión sobre la vinculación entre la vida del artista y su creación poética. Entre los nombres centrales, se puede destacar a Dilthey (quien no apunta sin embargo tanto al hecho biográfico, sino a la experiencia, la *Erlebnis*, como repercusión afectiva e intelectual del acontecimiento en el autor), Walter Benjamin, quien en oposición al anterior se rebela contra la crítica biográfica y la filología, Margaret Susman, Oskar Walzel o Hugo Friedrich quienes, desde diversas líneas, confluyen en la distinción entre un yo poético y un yo empírico (Combe 134-136).

sólo cabe encontrarle como sujeto real, jamás como sujeto ficticio” (187).¹⁴ Así, la poesía – como toda la literatura en primera persona – queda excluida para la autora de los géneros ficcionales (al que sólo pertenecen por tanto el género narrativo y dramático) y ubicada en el terreno de los “enunciados de realidad”. En la misma estela, Genette, en su libro *Ficción y dicción* (1991), opondrá la *dicción* (terreno en el que ubica a la poesía) a los géneros de *ficción* (novela, obras dramáticas).¹⁵

Posteriormente, desde diversos posicionamientos teóricos, múltiples autores han objetado esta postura, al refutar la idea de realidad o de veracidad de los enunciados del sujeto lírico, postulando en cambio un estatuto ficcional o imaginario. En 1982, Walter Mignolo, por ejemplo, en su artículo “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”, objetaba la tesis de Hamburger explícitamente, concediendo que la frecuente identificación entre sujeto y poeta se sostiene por la cercanía que en la lírica guarda entre su imagen textual y su imagen social, a diferencia de la narrativa, en donde el yo de la enunciación y el yo del enunciado son bien diferenciados. Al evitarse – o al reducirse al mínimo - la narratividad, se privilegia el “discurso” por sobre la “historia”: se estrecha la relación entre enunciación y enunciado, lo cual acentúa la sensación de que estamos frente a un acto de habla; así, no sólo se confundirán imagen textual con imagen social, sino asimismo

¹⁴ Señala Hamburger que el sujeto de la enunciación lírica se diferencia de las enunciaciones de otros tipos por ser más “sensible y diferenciado que el sujeto de enunciación comunicativa”: “el yo lírico puede presentarse a sí mismo como un yo personal e individual de manera que no tengamos posibilidad de decidir si es idéntico o no al del escritor, o para ser precisos, si las vivencias enunciadas son idénticas a las de aquél” (1995: 187).

¹⁵ Señala el francés en su libro que “el lenguaje humano conoce dos regímenes de literariedad: el constitutivo y el condicional. Según las categorías tradicionales, el constitutivo rige dos grandes tipos o conjuntos de prácticas literarias: la ficción (narrativa o dramática) y la poesía, por no hablar de su posible combinación en la ficción en forma poética. Como, que yo sepa, no disponemos, en ninguna lengua de un término cómodo y positivo (es decir, aparte del muy tosco non-fiction) para designar ese tercer tipo y esa laguna terminológica no cesa de ponernos en un aprieto, propongo bautizarlo dicción, lo que al menos presenta el atractivo -en caso de que lo sea- de la simetría. Es literatura de ficción la que se impone esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos, literatura de dicción la que se impone esencialmente por sus características formales [...] Habrá notado el lector sin duda que de pasada he anexionado la poesía a mi nueva categoría de la dicción, que, por tanto, ya no es tercera, sino segunda” (1991: 12).

tampoco será tan clara la distancia entre el yo que enuncia y el yo que actúa (132-133). Mignolo se basa para su argumentación en textos poéticos de vanguardia, en los cuales muchas veces la imagen de poeta sobrepasa los límites de lo humano, convirtiéndose en una “voz” que se aleja y transgrede, entonces, la visión del poeta que nos provee nuestra concepción del hombre y la sociedad (134).

Barbara Herrnstein Smith, por su parte, en el capítulo titulado elocuentemente “La poesía como ficción”, incluido en su libro *On the margins of discourse*, de 1977, postula que la poesía no puede ser de ningún modo un “enunciado natural” que depende siempre de un contexto que lo rodea y lo ocasiona, sino su representación, la representación de un enunciado, construido desde la ficción (1993: 41). Efectivamente, como señala la autora, las aserciones realizadas en un poema pueden asemejarse a las que el poeta podría haber hecho como criatura histórica en el mundo histórico, sin embargo, como se realizan en un poema, son ficticias (44): “lo que el poeta compone como texto no es un acto verbal, sino una estructura lingüística que se vuelve, a través de su lectura o recitado, una *representación* de un acto verbal” (46). Por eso, un “enunciado ficticio” es definido como una “estructura lingüística”, en contraste con un enunciado natural, que consiste en un suceso verbal que tiene lugar en un contexto histórico (46).

Asimismo, Juan Ferraté en su trabajo “Lingüística y poética”, publicado originalmente en 1968 y luego recopilado por Fernando Cabo en 1999, señala que, a diferencia de cualquier acto real de comunicación lingüística, en la poesía el acto de comunicación verbal no es real, sino ideal o ficticio (155), porque en principio “toda poesía es oblicua, toda poesía transpone los términos usados a un plano que podríamos llamar de ficción, en contraposición al uso denotativo real del habla” (161). José Ma. Pozuelo Yvancos, por su parte, en cuantiosos trabajos pero, en particular, en 1992, contradice a Hamburger, indicando que “aceptar una obra de ficción no es aceptar o no una

realidad, existente o no; previo a eso es aceptar un *hablar imaginario*, perfectamente serio y con toda su fuerza ilocutiva, pero representación de hablar, imagen y no cosa, signo y no objeto, aunque el lector perciba la imagen como objeto y el signo como mundo” (12).

En el mismo año, Rafael Núñez Ramos sostiene que los enunciados de una poesía se caracterizan por negar la pretensión de verdad a sus representaciones semánticas, ya que “lo que los enunciados significan no constituye el contenido de la comunicación, pues ese sentido (la afirmación de un estado de cosas) es negado en el mismo acto de habla” (1992: 91). Como señala el autor, no se trata de retirar la poesía del territorio de la comunicación. Sin embargo, no resulta posible concebirla como una forma de transmisión directa de una información de una persona a otra. Así, el autor distingue – tanto en cuanto al autor como al lector – entre las personas de carne y hueso y sus representaciones textuales. Considera entonces dos tipos de sujeto: el *real* y el *imaginario* (ideal o textual). La comunicación artística será pues una comunicación cruzada: va del autor real al lector imaginario y del autor imaginario al lector real (1992: 96).

Estas teorías reseñadas sumariamente, pues, suscriben la consideración ficticia del discurso literario, es decir, la “*willing suspension of disbelief*”, al decir de Samuel Coleridge. En este sentido, podemos destacar asimismo el rótulo de “*epojé*” que, como ha estudiado Marta Ferrari, designa en el vocabulario filosófico el acto de suspensión del juicio que proponían los escépticos (Pirrón de Elea, Sexto Empírico), y que será retomado por autores como Darío Villanueva o Paul Ricoeur para aludir a esta “suspensión del juicio” o de criterios de verdad/falsedad en la comunicación literaria (Ferrari 2001: 28).

De este modo, la literatura estará supeditada a lo que Siegfried Schmidt denominó en 1978, en su texto “La comunicación literaria”, la “*regla F*”. Es decir, la regla que implica que en la comunicación literaria los papeles de todos los participantes de dicha comunicación (productor, intermediarios, receptor) se han vuelto fictivos, se han

fictivizado (tomando esta expresión, como declara el autor, de Landwehr) (Schmidt 1987: 203). Así, la “regla F” determinará la especificidad de la comunicación literaria, definida pragmáticamente, que estipula que

en lugar de los criterios de verdad, que quedan *suspendidos* (¡y no totalmente ignorados!), es preciso hacer intervenir otros criterios respecto a la posición tomada frente a, y el juicio emitido sobre, objetos de comunicación primarios tenidos por estéticos en el marco de la concepción del arte vigentes en ese momento o que los interlocutores de la comunicación aceptan implícitamente (1987: 203).

De esta manera, tanto el productor, como el receptor y todos los participantes de la comunicación estética, *fictivizan* su papel, separando conscientemente su carácter de persona real y de “papel adoptado” (productor) o de “yo fictivo” (receptor): “las aseveraciones contenidas en un texto literario el receptor no puede ponerlas en relación con el productor real y sus concepciones, escalas de valores, sentimientos y tomas de posición efectivos”, por lo cual, “sólo queda como marco de referencia para los elementos referenciales el mundo [...] construido en el propio texto y realizado por el receptor como lectura posible” (Schmidt 1987: 205).

También, por otro lado, desde la lingüística y las teorías de “los actos de habla”, de base fregiana, J. Austin, en su famoso *How to do things with words* (1962), ha aludido a los enunciados literarios como usos “parásitos” del lenguaje (1990:148), ubicándolos “en la doctrina de las *decoloraciones* del lenguaje” (1990: 63). Y, de acuerdo con J. Searle, en *Speech acts: An essay in the Philosophy of Language* (1969), constituyen “emisiones no serias ni literales” (1980: 65).

Así, los autores a los que hemos aludido (Pozuelo, Herrstein Smith, Schmidt, etc.) parten de una sanción pragmática del texto literario considerado como ficción. A ellos, podemos añadir otros nombres que se centran específicamente en el género lírico, como Jonathan Culler, Fernando Lázaro Carreter, Dominique Rabaté o Fernando Cabo,

compilador a su vez de dos volúmenes cruciales para este debate en torno de la enunciación lírica, *Teorías sobre la lírica* (1999) y, junto con Germán Gullón, *Teoría del poema: la enunciación lírica* (1998). Estos estudiosos confluyen en un mayoritario consenso teórico respecto del estatuto ficticio del sujeto poético, superando posturas en exceso formalistas para pensar la constitución de esta problemática figuración desde enfoques culturales, que tienen en cuenta las condiciones sociales, históricas e institucionales anudadas en torno de la subjetividad lírica.

Ángel Luján Atienza propone cuestionar la difundida tesis de Martínez Bonati en relación con la ficcionalidad como criterio determinante de la literatura.¹⁶ Para Atienza, dicha teoría puede funcionar para la narrativa, pero no tanto para la poesía. Así en “Teorías de la ficción del hablante lírico”, primer capítulo de su *Pragmática del discurso lírico* (2005), discurrirá en torno de la ficcionalidad de la enunciación lírica, para intentar demostrar sus incongruencias, en especial, en referencia a “la obligación de entender el discurso lírico como imitación de un discurso, o cita de un discurso que emite un hablante imaginario, al modo del narrador de la novela” (23). Para él, estas teorías de la ficcionalidad del “hablante lírico” (término que prefiere, en vez de sujeto lírico), fuerzan a considerar la poesía como equivalente al resto de los géneros literarios, sin tener en cuenta sus especificidades y singularidades (24). Si bien resalta que la significación lírica no debe confundirse con las vivencias reales del poeta, es decir, creer “que el poeta, sujeto pleno, se exprese en el poema plenamente”, tampoco es tan obvio o evidente que la poesía deba

¹⁶ En *La ficción narrativa (su lógica y ontología)* – y antes en su temprano trabajo *La estructura del texto literario*, de 1960 –, expone el crítico chileno sus reflexiones en torno del lenguaje literario. Según el autor, una de las reglas principales de la institución literaria es, en el nivel de la recepción, antes que nada, la de “aceptar un hablar ficticio”. Su definición de literatura, ya clásica, es entonces la de “representación de una situación comunicativa imaginaria”. Sin embargo, en sus argumentaciones se opone a la noción de “discurso fingido” que propone Searle para el discurso literario, a lo que objeta que “el autor produce realmente signos lingüísticos [...], pero ellos no son actos de hablar, ni parte de un acto de hablar, sino signos (icónicos) que representan frases, actos de hablar, imaginarios. No hay, pues, fingimiento de parte del autor en cuanto tal. Hace algo efectiva y realmente: imagina una narración efectiva (ficticia, pero no “fingida”) de hechos también meramente imaginados (1992: 66). Martínez Bonati argumenta pues que el escritor no está “fingiendo” sino imaginando y el discurso ficticio se caracteriza por “la distancia óptica insalvable entre la persona (real) del autor y la persona (ficticia) del hablante (interno) del texto” (67).

entenderse “como procedente de un personaje, o de una ‘nada’ que pone en marcha un lenguaje autónomo” (22). Así, este “hablante lírico” será considerado no como el responsable efectivo de la escritura del poema, sino como una construcción, “no necesariamente ficticia (o no en el sentido en que lo es la narrativa) del poeta” (24). De esta manera, Luján Atienza enfatiza la dimensión histórica del discurso de la poesía, poniendo en tela de juicio las “teorías de la cita” que atribuyen el discurso poético a un hablante meramente imaginario, y que a su vez lo entienden “como discurso por fuera del ámbito comunicativo”, ya que “precisamente por ser discurso, la poesía está abierta a una dimensión social y comunicativa que no se puede soslayar” (37).

Ahora bien, volviendo al texto de Combe, con el que iniciamos esta travesía, resulta particularmente atractiva su idea de “sujeto doble”, ubicado en el espacio del “entredós”. Combe se pregunta por qué en la lírica – a diferencia de la narrativa - se sigue identificando el sujeto de la enunciación con el poeta como persona. Una “ilusión referencial” que ubica irrefutablemente a la novela en el plano de la ficción, mientras que en la poesía pervive el modelo romántico que la percibe como un discurso de dicción (141). A partir de esta idea repasa los postulados de Hamburger en su polémica con Ingarden, a los que nos hemos referido más arriba. No obstante, en una de sus ideas más interesantes, señala que

más que inscribir las obras en categorías fijistas como autobiografía y ficción y oponer un yo lírico a un yo ficcional, sin duda sería recomendable abordar el problema desde un punto de vista dinámico, como un proceso, una transformación, o un juego. Así, el sujeto lírico aparecería como un sujeto autobiográfico ficcionalizado o en vías de ficcionalización y, recíprocamente, un sujeto ficticio se reinscribe en la realidad empírica, según un movimiento pendular que da cuenta de una ambivalencia que desafía toda definición crítica, hasta la aporía. (145).

Para Combe, la máscara de la ficción detrás de la cual se esconde el sujeto lírico podría asimilarse a un “desvío figurado” del sujeto autobiográfico (145). Y en relación con

esta idea considera más apropiada la figura de la “metonimia” o de la “sinécdoque” que la de “metáfora”, propuesta por Ricoeur: “la significación del sujeto lírico se encuentra con la del sujeto empírico sin confundirse con ella” (Combe 146). El yo lírico, así, “se ensancha hasta significar un amplio Nosotros inclusivo. Es en tal desvío donde se abre el espacio de la ficción en la poesía” (146).

La poesía, entonces, se convierte en una expresión de la experiencia (*Erlebnis*): la poesía trata de lo posible, no sólo de lo real, por tanto supera el testimonio autobiográfico gracias a la fictivización alegórica. A partir de aquí surge la idea de la *doble referencia* o la *referencia desdoblada*: “en la alegoría y de manera general en toda figura de la *elocutio*, la significación literal no desaparece detrás de la figurada, sino que coexiste con ella” (Combe 152). Y continúa señalando que

en el plano fenomenológico, esta doble referencia parece corresponder a una doble intencionalidad de parte del sujeto, vuelto a la vez sobre sí mismo y sobre el mundo, hacia lo singular y hacia lo universal, de manera que la relación entre la ficción y la referencialidad pasa por esta doble intencionalidad (152).

El sujeto lírico presenta entonces para Combe una dualidad: “superaría al empírico intemporalizándolo y universalizándolo” (152). Se trata de una tensión que en la poesía lírica no presenta nunca una síntesis superior: no se plantea en términos dialécticos, sino como una tensión irresuelta, de manera que “el dominio del sujeto lírico es el del ‘entredós’” (152).¹⁷

Esta última mirada reseñada, pues, la del “sujeto doble” o la de la “referencia desdoblada”, que elude la síntesis integradora y se ubica en el espacio bivalente e irresuelto del “entredós” constituye, como veremos, una propuesta sugerente al pensar los poemas con nombre de autor en la obra de Fuertes y de González. En ellos, el vaivén dinámico

¹⁷ Como indica Combe esta idea proviene de D. Sibony, en su libro *Entre-deux ou l'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991, y se conecta por su lado con el “*Zwischenreich*”, del que habla K. Stierle (1999: 152).

entre ficción y vida, entre personaje y poeta, parece sortear tanto la hipótesis biografista del género como la posición en extremo formalista de la subjetividad poética, difuminando las fronteras y transgrediendo provocativamente los protocolos de lectura, tanto biográficos como estrictamente ficcionales.

II. La noción de autor: los pliegues de la autoría

*“Ah, pobre Dámaso,
tú, el más miserable, tú, el último de los seres.”*

Dámaso Alonso, “Dedicatoria final (las alas)”, *Hijos de la ira*

Nuestro objeto de estudio nos proyecta, como ha sido enunciado previamente, no sólo al sujeto poético que se construye discursivamente en el contexto poético sino, asimismo, al *autor* al que, por fuera del texto, remite el nombre propio. Esta categoría compleja ha sido – y sigue siendo - una de las nociones más problemáticas en el campo de la teoría literaria, la filosofía, la sociología, etc., y, naturalmente, sólo podemos compendiar aquí sucintamente algunas de las principales corrientes de pensamiento y autores que se han referido a ella, en una polémica casi inabarcable. En primer lugar, en el campo más próximo a nuestros días, las visiones que, desde el deconstruccionismo y el posestructuralismo, plantean la desaparición del autor en pos del enaltecimiento del lector y la escritura; lecturas que extienden, con variantes, una senda que habían abierto anteriormente teorías que proclamaban un enfoque inmanente del texto: los formalistas rusos, el *New Criticism* y el estructuralismo. Luego, el planteo foucaultiano representa una inflexión interesante con su teoría del autor como “función”, que supera la anulación del autor, pero dejando de lado a su vez el fetichismo biográfico en torno de su figura. Y, por último, las propuestas que, en el otro extremo del primer arco citado – y en afinidad con

nuestra lectura-, brindan autores imprescindibles como Mijaíl Bajtín, Pierre Bourdieu o, en el contexto latinoamericano, Domingo Miliani.

El primer paradigma, desde una visión deconstruccionista, configura, como hemos mencionado, una dirección teórica que abreva, con sus diferencias, de teorías anteriores que se habían erigido contra el enfoque intencional y genético del texto en relación al autor. Estudiosos como Wellek y Warren, en su *Teoría literaria*, proponían en el panorama de la crítica tradicional que el autor era la clave para comprender la obra, a través de cuatro orientaciones: “a través de la biografía y la psicología del autor”, por las “condiciones económicas, sociales y políticas”, “en otras creaciones colectivas del espíritu humano” y finalmente, a partir de “una quintaesencia espiritual de la época” (88).

Los primeros que reaccionan frente a esta entrada al texto son los formalistas rusos, desde una óptica inmanentista que atiende al interior de la obra, a sus leyes y estructuras particulares. Luego, la “Nueva crítica” norteamericana propondrá asimismo la “*close reading*” para excluir los elementos psicológicos o históricos en el estudio literario, englobados en las famosas cuatro “falacias” postuladas por Wimsatt: intencional, afectiva o psicológica, biografista y del mensaje. Posteriormente, el estructuralismo también dejará de lado la historia, el autor y el contexto – entendido como contexto histórico-social de producción - para aislar el texto literario en su especificidad, siguiendo las teorías lingüísticas saussureanas. Así, la obra será concebida como una red de unidades vinculadas y trabadas entre sí, y el autor, uno más de estos elementos.

Esta flexión especulativa será proseguida, como mencionamos, por el posestructuralismo y el pensamiento deconstructivo, en posturas paradigmáticas como las de Barthes, Kristeva, Derrida y Paul de Man (a quien volveremos al hablar sobre

“autobiografía”). Roland Barthes va a postular en su famoso texto “La muerte del autor”, de 1968, a propósito de *Sarrasine* de Balzac, la reivindicación de la escritura como un “lugar neutro” (64), la pura textualidad de los textos: la “muerte del autor” como metáfora de la imposibilidad de cualquier búsqueda de referencia o contexto empírico. El “nacimiento del lector”, dice, se logra con “la muerte del autor”. La escritura será entonces “la destrucción de toda voz, de todo origen [...] donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la identidad del cuerpo que escribe [...] La voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura” (1994: 65).

Julia Kristeva coincide con esta línea en su conocida propuesta de un “sujeto cerológico”: un sujeto que se disuelve en el discurso poético para dar lugar a un no-sujeto, como plantea por ejemplo en “Poesía y negatividad” (1981), a propósito de la poesía de Rimbaud, Mallarmé o Baudelaire. Asimismo, en su lectura de Bajtín y el dialogismo que propone en *Semiótica I*, aludirá específicamente al autor para caracterizarlo, al estar incluido en la narración como sujeto, como “nada ni nadie [...] Se convierte en un anonimato, una ausencia, un blanco, para permitir a la estructura existir como tal. En el origen mismo de la narración, en el momento mismo en que aparece el autor, volvemos a topar con la experiencia del vacío” (Kristeva 2001: 203).

J. Derrida, por su parte, en su crítica a Austin en “Firma, acontecimiento, contexto” (1971) negará la “fuente de enunciación” a la que alude el norteamericano, para sostener que la firma no implica la presencia del signatario e, incluso, la escritura no implica “un transporte de sentido”, “de querer-decir”, cuestionando en sentido amplio el logocentrismo a través del desplazamiento de la idea de comunicación por la de diseminación. La escritura, para el filósofo, no da lugar a la clarificación de un sentido o una verdad, sino que es siempre iteración y repetición. Luego, reflexionará en torno de la presencia del nombre propio del autor a partir de los escritos de Nietzsche,

en especial en “Nietzsche: políticas del nombre propio” (1984). Para él, el nombre propio en la escritura es siempre el nombre de un muerto: “estar muerto significa por lo menos esto: ningún beneficio o maleficio [...] conciernen ya al portador del nombre, sino tan sólo al nombre, que no es el portador, es siempre y *a priori* un nombre de muerto” (61). Por lo cual – prosigue – “aquello que se atribuye al nombre no es atribuido jamás a algo vivo, éste queda excluido de toda atribución” (61-62).

Foucault, en cambio, en “¿Qué es un autor?” (1969), elude la falacia del autor como individuo empírico, pero también el énfasis en la pura textualidad de las visiones posestructuralistas más ortodoxas para diseñar su categoría *funcionalista*. Frente a la indiferencia de la pregunta planteada por Bécquet “¿Qué importa quién habla?”, o de las corrientes que abogan por una obra “asesina de su autor” (12), Foucault reflexiona que no basta con repetir que el autor ha desaparecido, sino intentar localizar el espacio y las funciones que tal desaparición hace aparecer. En primer término, las nociones por las que el autor es desplazado – obra y escritura – son conceptos en sí mismo problemáticos.

Primero, como pregunta Foucault, ¿qué es una obra? ¿cómo puede definirse? ¿de qué elementos está compuesta? Una obra, ¿no es aquello que escribió aquél que es un autor? Si un individuo no es un autor, ¿puede decirse que lo que escribió es una obra? En todo caso, si nos remitimos a un autor, ¿todo lo que escribió o dejó forma parte de su obra? Se dice que lo propio de la crítica es analizar la obra en su estructura, en su forma intrínseca, no poner de relieve las relaciones de su obra con su autor, pero la palabra “obra” y la unidad que designa son tan problemáticas como la individualidad del autor (13). Luego, en segundo lugar, la noción de *escritura*, en su significado actual, considera en un esfuerzo extraordinariamente profundo la condición general de todo texto, “la condición a la vez del espacio donde se dispersa y del tiempo donde se despliega” (15). Esta noción, según Foucault, conserva aún la existencia del autor, pero la observa en cercanía al

principio religioso del sentido escondido (interpretar) y el principio crítico de las significaciones implícitas (comentar).

En fin – dice – “¿pensar la escritura como ausencia no es repetir en términos trascendentales el principio religioso de la tradición y el principio estético de la supervivencia de la obra, de su conservación más allá de la muerte?”(16). Tal idea de escritura mantiene los privilegios del *a priori* (autor anterior y exterior) que conformaron cierta imagen del autor.

La propuesta de Foucault, en cambio, parte del uso del *nombre propio*, es decir, un nombre propio de autor que se encuentra situado entre los polos de la designación y la descripción. Este nombre es fundamental porque “funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso” (19). No es sólo un elemento más en un discurso, sino que ejecuta un cierto papel con relación a éste: permite reagrupar un número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros, poner en relación los textos entre ellos. El nombre de autor indica que determinado discurso no es una palabra indiferente, anónima, sino que debe recibirse de cierto modo y que, en determinada cultura, debe recibir un cierto estatuto (19-20): “el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso a un individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos, los caracteriza” (20).

La “función autor”, entonces, caracteriza un modo de existencia, de circulación y de funcionamiento (un *graffiti* que se lee en la calle tendrá un redactor, pero *no un autor*) (20). Sin embargo, se señala que la función autor no es simplemente la reconstrucción que se hace a partir de un texto dado como material inerte, sino que “el texto siempre trae consigo algunos signos que remiten al autor” (27). Tales signos funcionan de modo distinto en los textos provistos de función autor que en los que no la tienen. En los que no

tienen función autor, estos elementos remitirán siempre al “parlante real”, y a las coordenadas témporo-espaciales de su discurso. En los que sí tienen, en cambio, tales signos (pronombre en primera persona, presente del indicativo, etc.) no remiten nunca exactamente al escritor, ni al momento en que se escribe ni al gesto mismo de su escritura, sino a un *alter ego* cuya distancia del escritor puede ser más o menos grande: “sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese hablante ficticio; la función autor se efectúa en la escisión misma, en esa división y esta distancia” (27).

Por último, se propone que todos los discursos provistos de la “función autor” implican una “pluralidad de ego”: *egos* que determinan *posiciones-sujeto*. De acuerdo con su propuesta, todos los discursos dotados de tal función implican esa “pluralidad de ego”: el *ego* que habla – por ejemplo - en el prefacio de un tratado científico no será el mismo ni funcionará igual que aquél que argumenta o expresa las conclusiones, ni tampoco coincidirá con el que prevea o anticipe estudios futuros, resultados obtenidos, problemas irresueltos, etc. La “función autor”, concluye el francés, “no está asegurada por uno de estos *egos*”, sino que “funciona de tal manera que da lugar a la dispersión de estos *egos* simultáneos” (28).

Esta última propuesta parece funcional para nuestro objeto de estudio, ya que si extrapolamos estas nociones teóricas al género lírico, podríamos identificar las distintas máscaras enunciativas que conviven en la poesía como “*egos*” que, simultáneamente, se congregan como aristas diversificadas de la enunciación poética. En un extremo – en el plano textual – un primer *ego*, el del *hablante*, que detenta la voz en cada poema y que puede corresponder a una simple “voz poemática” o, en cambio, desplazarse hacia emisores múltiples explicitados a lo largo de la obra, singularizados por el uso pronominal que lo determinarán en la primera, la segunda o la tercera persona gramatical. Luego, también en el universo textual, la lectura global de la obra poética

permitirá discernir los perfiles de un segundo *ego*, cuyos límites delinean la figura del *sujeto poético*; una instancia distinta a la del “hablante” que mencionamos antes – que aparecía marcado gramaticalmente –, compuesto en cambio por la confluencia de figuraciones variadas que implican y traducen un posicionamiento histórico y un proyecto ideológico, en sintonía con la idea del “autor implícito” que imprime al discurso una determinada “forma de ser” o de “ethos autoral” (Cabo 1993). La *imagen de escritor* compondría otro *ego*, tensado entre la historia literaria y la poética, figura compuesta por el propio escritor en el espacio “autopoético” (Casas 2000), o por otros agentes, a través de la cual se proyecta una determinada imagen de sí mismo, de su obra, y de sus vínculos con la literatura, con otros escritores, etc. (Gramuglio 1988). Por último, finalmente, en el extremo opuesto, se encuentra un *ego* de otra índole, extratextual y biográfico: el locutor empírico o, en términos bajtinianos, el “autor-persona real” (2005: 18).

Ahora bien, es menester destacar a propósito de las propuestas de Foucault y Derrida, la lectura que realiza Antonio Campillo de sendos autores en su artículo “El autor, la ficción, la verdad”. Al analizar la institución del autor a la luz de dichos filósofos, arriba en su artículo a un tercer tipo de relación entre obra e individuo, o entre “*corpus* textual y cuerpo viviente” – según sus palabras –, que permite sortear tanto la reducción de la inteligibilidad de una obra a la intencionalidad del autor que la ha creado, como, en el extremo opuesto, concebir la obra como una construcción inteligible en sí misma, que gira sólo sobre su propio eje (1992: 32). En cambio, Campillo propone analizar “los *efectos de autor* que la escritura produce en el escritor y en el lector” (32). Así, reflexiona que si el autor es una *función* inherente al texto, “una máscara tras la que se oculta el individuo real, se trata ahora de analizar el movimiento que conduce de regreso a ese individuo real” (32). Analizar entonces estos “efectos de autor”, de acuerdo con Campillo, permite volver a la

escritura como práctica social, al autor como institución pública y a las relaciones que el autor establece consigo mismo o con los otros (32).

Resulta valioso en este sentido, asimismo, el aporte de Domingo Miliani quien, en el contexto de la crítica latinoamericana, propone pensar “al autor individual como hombre-signo histórico dentro de un contexto social en el cual se comporta como un productor de signos literarios (textos)” (1985: 100). Miliani aludirá nuevamente a la idea de “función”, en este caso, el autor concebido como una “función literaria sujeta históricamente a cambios y variaciones” (100). Tales cambios suponen la necesidad de superar la tendencia a singularizar la producción de un individuo como autor de una sola obra: “un autor conceptuado con referencia a la dinámica de los cambios y contradicciones en los modos de conceptualización de la literatura [...], no insertable de una vez para siempre en una sola corriente o movimiento literario” (1985: 100).

Mijail Bajtín, por su lado, ha diferenciado explícitamente ya en uno de sus textos más tempranos - *Estética de la creación verbal* (1979) - entre el “autor-creador” y el “autor-persona real”, rechazando aquellos enfoques fácticos que confunden al primero, “que pertenece a la obra”, con el segundo, “que es un elemento en el acontecer ético y social de la vida” (2005: 18).¹⁸ A propósito de la obra de Dostoievski, ampliará y renovará estos postulados para proponer las conocidas nociones de “polifonía”, “heteroglosia”, “dialogismo”, etc., que ahondan el distanciamiento respecto del “autor-persona real”, al enfatizar una palabra eminentemente social y plural, en la convivencia polifónica de distintas voces y actores en el marco de la literatura y del lenguaje en general. Aún en el caso de la poesía, confinada en primera instancia al terreno monológico y un tanto relegada

¹⁸ Esta distinción aparecerá también en su *Teoría de la novela* a propósito de sus reflexiones en torno del cronotopo, en donde señala que existe una frontera entre “el autor-creador de la obra con el autor-individuo”: si se mezclan, se cae en el biografismo ingenuo, del mismo modo que confundir “el mundo representado y el mundo creador” representaría el realismo ingenuo. Así, señala que “encontramos al autor *fuera* de la obra, como individuo que vive su existencia biográfica; pero también lo encontramos en calidad de creador de la obra misma, aunque *fuera* de los cronotopos representados, como si se hallara en la tangente de estos” (1989: 404-405).

en las investigaciones bajtinianas, esta pluralidad determina – como ha advertido David Lodge - una escena multivocal, dividida entre las distintas voces ajenas y discursos que se anexan a las del autor (1987: 107).

Una de las voces cruciales en el debate sobre el autor la constituye la del sociólogo francés Pierre Bourdieu, especialmente en su fundamental capítulo “Campo intelectual y proyecto creador” (1966). Para él, la posición del autor en el *campo intelectual*, es decir, en el contexto en que la obra se produce como *acto de comunicación*, es fundamental para determinar tanto la relación del autor con su obra, como la obra misma. Uno y otro, por su parte – autor y obra – se determinarán mutuamente, pues el lugar del autor en el campo dependerá de su obra anterior y de la acogida que ésta ha tenido (2003: 11). Asimismo, sobresalen en referencia al autor y sus implicancias y determinaciones sociales algunas de las reflexiones esparcidas en el apartado “Los pájaros de Psafón”, del mismo capítulo. Allí, señala que los autores son unos de los actores sociales que más dependen del público, concediendo por tanto a los lectores una importancia fundamental, pues estos enviarán al autor una imagen de sí, un “personaje” construido socialmente que el escritor podrá repudiar o no, pero que representará su “cualidad de escritor”, “una cualidad socialmente definida e inseparable, en cada sociedad y en cada época, de cierta demanda social, con la cual el escritor debe contar” (2003: 17). La sociedad determinará en este sentido “el renombre del escritor”, es decir, la representación social que se realiza respecto de sí y de su obra. De esta manera, la sociedad interviene “en el centro mismo del proyecto creador, invistiendo al artista de sus exigencias o rechazos, de sus esperanzas o de su indiferencia” (2003: 17).

En el “proyecto creador”, por tanto, se conjugarán – mezcladas, y a veces conflictivamente – tanto las necesidades intrínsecas del texto como, desde fuera, las restricciones sociales que orientan la obra (2003: 18). Estas cuestiones, desde luego,

representan una entrada útil para nuestra propuesta, pues permiten eludir tanto planteos genéticos, intencionales, biografistas como, en la vereda contraria, el silenciamiento y borramiento total de la figura del autor y su contexto de su producción. De esta manera, entran en juego tanto la figura que el propio autor construye de sí, posicionándose en el campo de una manera determinada a partir de su obra, como la representación social de dicha obra y dicha figura.

III. Las figuras de escritor: espejos y reflejos de la imagen autoral

*“Pero estoy aquí. Me muevo,
vivo. Me llamo José
Hierro. Alegría. (Alegría
que está caída a mis pies.)
Nada en orden. Todo roto,
a punto de ya no ser.”*

José Hierro, “Fe de vida”, *Alegría*

Si bien posterior a algunos otros trabajos que citaremos luego, parece imprescindible comenzar este apartado con el nombre de María Teresa Gramuglio, quien publica en 1988 un breve artículo titulado “La construcción de la imagen”.¹⁹ La autora parte de la idea de que “los escritores, con gran frecuencia, construyen en sus textos figuras de escritor, y que estas figuras suelen condensar [...] imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos” (3). Se propone abordar las figuras de escritor a partir de dos cuestiones: “Cómo el escritor representa, en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor, y también, más allá de lo estrictamente subjetivo, cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad” (3-4). Su “lugar en la literatura” atañe a la

¹⁹ El artículo aparece primero en la *Revista de Lengua y Literatura* de la Universidad Nacional del Comahue, y luego es reproducido, en 1992, en el libro compilado por Tizón, *La escritura argentina* (Universidad Nacional del Litoral).

relación con los escritores coetáneos o futuros, con la tradición literaria en que se inscribe o pretende modificar (y con los temas o lenguajes de dicha tradición). Con “su lugar en la sociedad”, se refiere a su relación con todas las instancias vinculadas a lo literario pero regidas por otras lógicas: luchas culturales, sectores sociales dominantes o dominados, instituciones políticas, etc. A través de estas figuras el escritor proyecta entonces una imagen de sí mismo (en cuanto escritor) y sus ideas acerca de lo que es la literatura, lo cual “conjuga una ideología literaria y una ética de la escritura y que llega a convertirse [...] en una moral de la forma” (4).

Julio Premat (2009), por su parte, recientemente, añadirá a la idea de “figura de escritor”, concebida como *imagen* y vinculada a los medios culturales, académicos y editoriales, la noción de “ficción de autor”: un *relato*, un personaje de autor o autofiguración (concepto propuesto asimismo por José Amícola, en 2007, como veremos luego) construida en los textos. La ficción de autor se tomaría así una “particular esfera de la metaliteratura” (Premat 15) y habría - de acuerdo con el autor – que agregarla al planteo foucaultiano de la “función autor”: como el nombre de autor, la ficción de autor sería parte integrante de esa función (13).

Otra arista importante del panorama la brindan Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, en su temprano y fundamental libro *Literatura/Sociedad* (1983). Allí, en desmedro de los postulados en torno de la “muerte del autor” y de la desaparición de toda señal identitaria o contexto vigentes desde el posestructuralismo, estos autores señalan que “el modo en que el autor se ha percibido y se percibe, así como el modo en que percibe el carácter de su actividad no representa un sistema de ilusiones que el análisis sociológico debe desechar” (110). Si bien aclaran que no es “en ese conjunto de creencias que integran la ‘conciencia de sí’ del escritor donde hay que buscar la verdad de la práctica literaria, esa ‘conciencia de sí’ forma parte de la verdad de dicha práctica y la comprensión sociológica debe dar cuenta

de ese doble juego” (110). Todas las consideraciones y nociones que el autor propone respecto de sí mismo y de su obra no constituyen por tanto una “excrecencia indiferente” que la perspectiva sociológica deba dejar de lado: no se piensa que éstas expliquen el verdadero sentido de la obra y de su figura, pero sí forman parte de su ideología literaria y constituyen una faceta de interés de su labor (112). Se preguntan entonces, “¿carece de relevancia para el análisis de la ideología inscrita en un texto literario la ideología de su autor, comenzando por esa forma de la ideología que es el proyecto literario mismo?” (112-113). Si a partir de la distinción entre ideología textual e ideología del escritor se determina que esto es irrelevante, es decir, que “el escritor no opera como productor del texto sino como vehículo transparente y ocasional de las ideologías y discursos que lo atraviesan” (113), se da lugar a una visión que quita toda importancia al escritor a la hora de abocarse al estudio de la literatura, sustituyéndose “el fetichismo del creador incondicionado por el fetichismo de las estructuras y las leyes de las estructuras” (113). Por eso, retoman las reflexiones de Foucault y señalan que la problemática del autor exige ser situada en un sistema de relaciones sociales e ideológicas, institucionales y formales, sujetas a variaciones históricas (14). Ya que, como indican, citando al francés, “los discursos literarios ya no pueden ser acogidos si no están dotados de la función autor: a todo texto de poesía o de invención se le preguntará de dónde viene, quién lo ha escrito, en qué fecha, en qué circunstancia y a partir de qué objeto” (114).

En referencia al género lírico, Walter Mignolo (1982), a su vez – en un artículo al que ya nos hemos referido -, propone la idea de “imagen social” del poeta (pragmática), a la que distingue de su “imagen textual” (semántica) (132). En relación con éstas, el autor introduce la noción de “rol”, de “rol social” y de “rol textual”, cuestión que considera fundamental para distinguir al autor (rol social) de la figura de

poeta (rol textual) que se construye en el texto. Como aclara en nota, esta idea está tomada de la sociología y de la antropología, para operar como una noción intermedia entre la sociedad y el individuo (133). Y, citando a Nadel, explica que “el poeta es, en la coherencia de la estructura social que se establece a través de los roles, uno entre muchos” (133). *Rol textual* es pues un concepto “derivado del primero y nos remite a la *imagen del rol* (figura del poeta, en este caso) que se construye en el texto y para el cual sólo disponemos de las informaciones que el texto nos provee o nos sugiere” (133). Luego, en el mismo artículo, el autor introduce dos cuestiones claves en relación con los niveles que permiten inferir la figura del poeta. Por un lado, en el plano textual, los procedimientos que actualizan tal figura en los propios poemas; por otro, en el metatexto, “en el que conceptualmente se reflexiona sobre el ser y la función de la poesía” (136), ya que, como afirma Mignolo, “descreo de las generalizaciones que no tienen en cuenta el pensamiento de los propios poetas” (147).

Por su lado, en relación con las últimas consideraciones, es importante destacar un breve y, sin embargo, crucial artículo del crítico Arturo Casas (2000), en el que se refiere de manera novedosa a la clase de textos que denomina “autopoéticos”. En “La función autopoética y el problema de la productividad histórica”, alude a este “dominio borroso” que, de alguna manera, sería equiparable a la noción de “metatexto” que leíamos antes con Mignolo aunque, no obstante, representa una esfera mayor, pues no sólo se ciñe al terreno de la metatextualidad o de la hipertextualidad (Genette), sino que también “habría que fijarse en las relaciones entre obra y poética del autor en el plano texto/texto”(2000: 215), es decir, como parte del universo literario (poema, narración, poemario, etc.). Así, prestando atención a estas manifestaciones textuales, se puede rehabilitar de acuerdo con el crítico el concepto de *intencionalidad* en relación con el

autor, pero “sin necesidad de violentar tendencias ni de forzar o extremar las premisas de apoyo” (209). Este dominio teórico es definido de modo amplio como

una serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto, el de dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace pública en relación con la obra propia bajo condiciones intencionales y discursivas muy abiertas (210).

De este modo, la clase de textos autopoéticos revela algunas concepciones interesantes en relación con el escritor y su propia escritura, su lugar en el campo literario, sus relaciones con otros textos y autores, etc. y, entonces, abona simultáneamente, también, una determinada imagen de sí mismo. Este “acto autopoético”, como culmina Casas, permite abrir sus circuitos hacia nuevas pautas metodológicas y epistemológicas, líneas que esboza y señala como puertas posibles para estudios futuros: pensar sus vínculos con formulaciones análogas provenientes de otras áreas del arte (música, cine, etc.), o con teorías literarias psicocríticas; advertir el lugar que este tipo de producción autopoética ha ocupado históricamente y, finalmente, las más interesantes para nuestros planteos, estudiarlas como manifestación textual de la función-autor (en términos de Foucault) y en relación con la problemática general de la literatura del yo (incluida la autobiografía) (217).

Por último, consideramos asimismo un valioso y reciente aporte el concepto de “autorema” propuesto por Liliana Swiderski, en su libro *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión. Los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad* (2012). Esta autora parte del estudio de las obras de F. Pessoa y A. Machado y sus análisis dan lugar a este neologismo. Los “autoremas” concentran una visión del contexto y de la práctica escrituraria y “no se circunscriben a la subjetividad (componentes psicológicos o confesionales), ni priorizan el estudio sociológico o histórico del entorno” (37). En cambio,

como señala Swiderski, constituyen “los puntos de enlace o *nodos* entre la poética y la sociedad, explícitamente contruidos y formulados en el discurso, que se conectan en forma directa con la figura del autor. En otras palabras: “son los ‘índices de autor’ en los que resulta perceptible el enlace con el contexto social” (37). Esta nueva propuesta, pues, revisa la noción de autor conjugando dos esferas, la del contexto social y el rol social del escritor y la del sujeto en la escritura, a través de sus estrategias discursivas de autorrepresentación. Como indica la autora, este neologismo remite análogamente a sus homónimos, como “biografema” (Barthes), “ideologema” (Kristeva) o “realema” (Even – Zohar) y, como éstos, reenvía a un campo de significación particular: la vida, “lo real”, la ideología: en este caso, “el autor” (Swiderski 37-38).

IV. Autobiografía / ficción: reflexiones teóricas de límites difusos

*“¡Ay Federico García,
llama a la Guardia Civil!
Ya mi talle se ha quebrado
como caña de maíz.”*

Federico García Lorca, “Muerte de Antoñito el Camborio”, *Romancero gitano*

Resultaría impensable – o, al menos, sumamente ambicioso – intentar dar cuenta aquí de la historia de uno de los territorios más complejos e inabarcables del campo literario: la autobiografía. Sin duda, la mayoría de los autores dedicados a su estudio coinciden en destacar su carácter problemático, la multiplicidad – o imposibilidad – de definiciones, sus cruces y conexiones con otras textualidades afines (diarios, memorias, epistolarios, etc.) con las cuales comparten la pródiga constelación de las “escrituras del yo”. Las *Confesiones* de San Agustín o *Las Confesiones* de Rousseau han sido algunos de los hitos que los críticos destacan como el origen de este género polifacético. Más

allá de sus inicios y de las definiciones oscilantes, las miradas confluyen en un hecho determinante para su nacimiento: un sujeto que se mira a sí mismo y cree que su vida es digna de ser contada a través de la escritura. Este hecho, que parece tan natural, se vincula sin embargo con estadios relativamente tardíos de la civilización, por un lado, e incumbe, por otro, esencialmente, a la cultura occidental.²⁰

La historia del género, entonces, de tanta complejidad, es sin embargo una historia bastante reciente, pero que sigue suscitando interés tanto para los propios autobiógrafos como para los teóricos abocados a su análisis. De hecho, este interés se ha visto enfatizado y renovado en las últimas décadas del siglo pasado con el marcado florecimiento y profusión de este tipo de textos, muchas veces, empero, radicalizados en versiones contiguas o próximas – como la “autoficción” – que hacen tambalear sus cimientos, muy especialmente, tensando sus bordes con la novela y la ficción, cuestiones que serán desbrozadas a lo largo de estas páginas.

No obstante, como hemos dicho, abocarnos a repasar la historia de la autobiografía representaría una empresa que – si bien atractiva – excede nuestros propósitos actuales. En cambio, sólo podremos detenernos aquí – y también sumariamente, destacando algunos puntos sobresalientes de un campo voluminoso – en la historia de su estudio, es decir, en las miradas principales que se han abocado a pensar el género y sus límites con la ficción a lo largo del siglo XX.

Ahora bien, en la “Introducción” al Monográfico del *Suplemento Anthropos*, de 1991, titulado “La autobiografía y sus problemas teóricos”, su coordinador Ángel Loureiro realiza un recorrido por posturas paradigmáticas que, a lo largo de la pasada centuria, han enfocado su objeto de estudio desde puntos de vista disímiles. Para ello, adopta la separación propuesta por James Olney, quien considera que el estudio de la

²⁰ Cfr. por ejemplo con los trabajos de Gusdorf del *Suplemento Anthropos*, de Bajtín, en *Teoría de la novela*, de Foucault, en *Tecnologías del yo*, entre otros.

autobiografía puede ser pensado en tres etapas, que coinciden con los tres órdenes que implica la propia palabra “autobiografía”: en un primer estadio se enfatiza el *bios* – la vida -, desplazado por un interés posterior en el *autos* – el sujeto – y, por último, el énfasis en la *graphé* – la escritura, los tropos, el lenguaje -. Estos tres momentos definen para el autor los distintos acercamientos al género, desde la crítica, la teoría o la filosofía.

En el primer segmento, la crítica se centró en el *bios*, bajo la pretensión de que toda autobiografía debía reproducir con el máximo de fidelidad una vida. El propósito central en los primeros abordajes genéricos radicó entonces en la conexión texto/historia. Esta etapa se inicia con uno de los primeros estudiosos que entronizan la autobiografía a fines del siglo XIX: Dilthey. Este autor postula la importancia del género para la comprensión histórica, considerándola portadora de una capacidad crucial: a través de este tipo de textos, se puede analizar de qué modo el ser humano organiza su experiencia en un momento histórico determinado; sirve, por tanto, para comprender una época histórica dada. Desde esta óptica positivista, naturalmente, que sigue vigente hasta los años '50, resultan claves conceptos como *sinceridad* y *exactitud*, al confrontarse la información proveniente de las narraciones autobiográficas con otro tipo de fuentes (Loureiro 3).

El cambio de perspectiva y el paso hacia el estadio del *autos* es iniciado por Georges Gusdorf, con su trabajo titulado “Condiciones y límites de la autobiografía”, de 1956. A partir de este artículo fundamental, el énfasis se traslada hacia un nuevo eje de reflexión teórica de mayor complejidad: este autor postula que la autobiografía es una *lectura* del pasado, no una reconstrucción objetiva de ese pasado; la memoria *interpreta* el pasado, lo cual añade a la idea de experiencia la de *conciencia*: “al yo que ha vivido se le añade un segundo yo, creado en la experiencia de la escritura” (Loureiro 3). Como

indica con temprana lucidez Gusdorf, “la autobiografía no consiste en una simple recuperación del pasado tal como fue”, sino que “el hombre que cuenta su vida se busca a sí mismo a través de su historia” (Gusdorf 13-14); la intención primordial de este tipo de textos es el conocimiento de uno mismo: “la autobiografía es una segunda lectura de la experiencia, y más verdadera que la primera, puesto que es toma de conciencia” (Gusdorf 13).

A partir de este desplazamiento fundacional, las problemáticas referentes a la autobiografía girarán en los acercamientos más actuales en torno a las dos últimas esferas, la del *sujeto* y la de la *escritura*. Son cuantiosos los teóricos que se han abocado a su estudio y la bibliografía es sumamente profusa, sin embargo, en esta instancia, podemos detenernos en dos flexiones teóricas en tensión. Por un lado, una primera línea que si bien no niega el estatuto ficcional del sujeto autobiográfico – al menos en su funcionamiento semántico –, reivindica a la vez el efecto referencial de la autobiografía hacia un *yo* por fuera del texto, en el nivel pragmático o apoyándose en disciplinas diversas (antropología filosófica, psicología, filosofía, derecho, etc.). Por otro, una segunda vertiente que concibe al sujeto como una construcción puramente textual, poniendo el foco por tanto en el lenguaje, en la escritura, y aboliendo entonces la posibilidad de referencia hacia un autor o un contexto por fuera de la retórica.

Estas dos corrientes antinómicas coinciden en gran medida con las etapas que, de acuerdo con Olney, prosigue el derrotero teórico en torno de la autobiografía. Dentro de la primera vertiente, podemos situarnos en el estadio del *autos*, como hemos dicho, iniciado por Gusdorf y dentro del cual se alinean asimismo autores que desde perspectivas diversas de reflexión, centran el análisis no ya en la relación texto/historia sino entre *texto* y *sujeto*: “ver de qué modo un texto representa un sujeto o, llevado al extremo, si esa representación resulta posible en absoluto” (Loureiro 3).

En esta esfera, sobresalen algunos aportes insoslayables, como los planteos de Starobinski, Lejeune, Bruss, Olney o Eakin, destacando algunas presencias nucleares de una constelación sumamente profusa. Al trasladarse el corazón de la teoría autobiográfica a la cuestión del *yo*, en simultáneo, las nociones de fidelidad u objetividad son trocadas por la de “elaboración”: ver de qué manera el escritor elabora, interpreta los hechos a través de la idea fundamental – como propone Olney – de “memoria”. Aún con sus diferencias, todos estos autores mencionados coinciden en considerar la capacidad cognoscitiva de la autobiografía (Loureiro 5), cuestión que será desplazada, como veremos, por otras voces en tensión.

De este modo, como advierte Loureiro, al perder objetividad, el escritor pierde también “autor-idad”: se rompe la idea de texto como historia y el autor como “dueño” de la interpretación de su vida (3). En este sentido, a partir de lo anterior, se entroniza la figura del *lector*, que ya no comprobará la mayor o menor fidelidad de los hechos narrados, sino que operará como el intérprete de la vida del autobiografiado. En esta línea, podemos ubicar especialmente los imprescindibles trabajos de James Olney y Elizabeth Bruss, en Estados Unidos, y de Philippe Lejeune, en Francia.

En su célebre libro *Metaphors of Self* (1972), James Olney, en primer lugar, elegirá la figura de la *metáfora* como la que da cuenta del *yo* autobiográfico: para este autor la autobiografía es la metáfora del ser. Asimismo, en este temprano trabajo, se combinará la actuación del autor con la del lector, ya que para el norteamericano, el *yo* creado es casi tanto obra del autor como del lector; el papel del lector será entonces decisivo en el trabajo de “autocreación” del *yo* en la escritura al que se somete el autobiógrafo. Para Olney, el lenguaje será un “teatro de posibilidad”- a través del tropo dominante de la metáfora - no una privación, a partir del cual tanto autor como lector de

la autobiografía se mueven hacia un conocimiento – aunque mediado – del yo (Eakin 1991: 82).

Ahora bien, en esta tendencia, sobresale sin duda el trabajo de Lejeune, en su estudio *El pacto autobiográfico*, de 1975, y en sus revisiones posteriores a dicho trabajo. Este autor concede a la autobiografía un carácter contractual, a través de pactos con el lector que se sustentan necesariamente a través de una perspectiva pragmática. La autobiografía será entonces un contrato de lectura que variará, por su parte, de acuerdo con la época y con el lector, no algo “intrínseco” a un texto. Asimismo, Lejeune concibe el nombre propio como el “tema profundo” de la autobiografía, específicamente el nombre de autor, única señal en el texto de una realidad extratextual. El nombre propio, la firma de autor, representa una categoría central, ubicada a caballo entre lo textual y lo extratextual, lo lingüístico y lo referencial. Hablar de autor no referirá para Lejeune a la persona empírica, sino que como señala “un autor no es una persona, sino una persona que escribe y publica”: la línea de contacto entre lo textual y lo extratextual, a caballo entre ambos, definido por su estatuto social y como productor de un discurso (51).

La importancia central del abordaje lejeuniano al problema del género autobiográfico radica en la idea de su *naturaleza contractual*. Una problemática que excede los límites controvertidos del universo textual en relación con lo extratextual (que conllevaría simplemente la búsqueda del “parecido”), y que supera asimismo el análisis interno del texto, en el nivel estructural del relato. En cambio, propone al *lector* como la categoría insoslayable en sus reflexiones teóricas, parte fundamental del contrato “que determina el modo de lectura del texto y que engendra los efectos que, atribuidos al texto, nos parece que lo definen como autobiográfico” (Lejeune 60).

La autobiografía será, pues, un efecto de lectura, y, como tal, está sujeto a posibles variaciones históricas: distintos modos de leer “lo autobiográfico”, que

diacrónicamente, permitirían advertir los distintos “contratos” propuestos por diversos textos y los múltiples modos de lectura a que esos textos son sometidos (Lejeune 61). Por tanto, entonces, a la hora de intentar una definición del género, el aporte fundamental del ensayo reside en que pone de relieve la necesidad de un enfoque pragmático para abordar la autobiografía y sus problemas teóricos, perspectiva que incumbe a las creencias que origina y los modos de leer, más que a la búsqueda de similitudes o semejanzas – inverificables, por su parte – con la persona “real” (61). En este sentido, es importante destacar las observaciones que el propio autor realiza frente a algunas de las críticas que, insistentemente, se realizaron a su trabajo, especialmente en cuanto a esa conocida y citada “definición” que proponía en su estudio inicial: “relato retrospectivo en prosa que una persona hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune 1991: 48).

Como señala el autor, tal postulado pone en juego algunas categorías diferentes: *la forma del lenguaje* (narración, en prosa); *el tema tratado* (vida individual, historia de una personalidad); *la situación del autor* (identidad del autor cuyo nombre reenvía a una persona real); *la posición del narrador* (identidad del narrador y personaje principal) y *la perspectiva retrospectiva del relato*. Por oposición, a partir de estos elementos, se pueden determinar qué géneros quedan excluidos del campo de la autobiografía: las memorias, la biografía, la novela personal, el poema autobiográfico, el diario íntimo y el autorretrato o ensayo (Lejeune 1991: 48). No obstante, como argumenta el propio francés, esta definición no constituye en su trabajo un punto de llegada, sino, simplemente, un punto de partida. Como indica en una conferencia dictada en Pekín en 1999, dicha definición tiene un problema: “¡esa definición no es mía! He retomado, con

dos o tres precisiones, la definición que puede encontrarse en la mayoría de los diccionarios” (2001: 9).

Así, resulta de sumo interés ver de qué modo el autor relee y repiensa su trabajo, principalmente en su nuevo libro editado en 1994, pero también en entrevistas, conferencias y estudios posteriores al primer “Pacto...” (como *Je est un autre* [1980] y *Moi aussi* [1986]). Recordemos en este sentido que su interés por la autobiografía y los géneros del yo (especialmente los diarios, en los últimos tiempos) constituyen una constante en los estudios lejeunianos hasta la actualidad, como puede verse, asimismo, en su labor como principal “animador” desde 1992 de la *Association pour l'autobiographie (APA)*. Sin embargo, es interesante poner de relieve que la verdadera definición que propone Lejeune es, como ha reflexionado Alberca en su entrevista al maestro, “el pacto”: es decir, “la promesa de decir la verdad sobre sí mismo. Esto se opone al pacto de ficción. Uno se compromete a decir la verdad de sí mismo tal como uno mismo la ve. Su verdad. Esto provoca en el lector actitudes de recepción específicas” (Alberca 2004). Un proyecto autobiográfico implica intrínsecamente, pues, en estos planteos, la instancia del sujeto, del *autos*: autor y lector serán los actores esenciales en la constitución autobiográfica; en el primero, en cuanto a su “promesa” y “compromiso” con la verdad; en el segundo, por la aceptación de dicha promesa y por el efecto de lectura suscitado pragmáticamente a partir de la identidad nominal, más allá de cualquier “literariedad” o “especificidad” literaria para el género.

Elizabeth Bruss, por su parte, en “Actos literarios”, de 1976 – en la senda abierta por Lejeune – sigue también una perspectiva pragmática. De acuerdo con la autora, la autobiografía – de modo reiterado - no tiene una forma intrínseca, sino que ésta debe dar cuenta de distintas generalizaciones o “reglas” que debe satisfacer un texto y el contexto que rodea a cualquier trabajo considerado “autobiográfico”, reglas que se centran en la

responsabilidad del autor pero que implican simultáneamente, también, al lector (1991: 67). La autobiografía pues es considerada como una categoría de *acción*, como un acto literario que depende entonces de una situación comunicativa, un contexto, en el que participa no sólo el autor/emisor sino también, como una presencia novedosa, el lector/receptor con derechos, expectativas y un papel determinado en este “acto autobiográfico”.

A su vez, en esta misma flexión teórica, podemos ubicar otras voces autorizadas, que desplazan el foco del lector y se centran en nuevas cuestiones para sus visiones del género. En este sentido, una de los más importantes intentos por definir la autobiografía basándose en el *estilo* y teniendo como núcleo la mediación de la memoria y de la temporalidad lo constituye Jean Starobinski, en 1974, en su trabajo “El estilo de la autobiografía”. Este autor postula una definición de la autobiografía en la que determina tres condiciones para el género: “biografía de una persona hecha por ella misma”. Así, se postula la identidad entre narrador/protagonista de la narración, la mayoritaria narración (no descripción) y la cronología en el trazado de la vida. Para Starobinski, el centro de la autobiografía - tal como sugiere el título de su trabajo - lo representa el *estilo*. El autor de este tipo de textos deberá tener en cuenta los riesgos de falsificación y deformación que encierra la escritura, como advierte Miraux, a través de esta concepción del estilo como invención, no como mero ornato, que funciona como mediación entre la distancia postulada por Starobinski para la reflexión de la autobiografía, de doble naturaleza: por un lado, es una distancia de índole temporal y, por otro, una distancia identitaria, entre el yo actual y el yo del pasado (Miraux 18).

Luego, Paul Eakin, a pesar del posicionamiento que podría sugerir el título de su trabajo, “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”, sortea apoyándose en la psicología la disolución y destrucción del género que implicaría la

concepción de un autor que se construye en su texto, y no existe por fuera de él. El yo de la autobiografía, para Eakin, se inventa en el momento mismo del lenguaje, postura que, llevada al extremo, “supondría en realidad la imposibilidad de la autobiografía, pues no habría forma de distinguirla de la ficción” (Loureiro 4). Sin embargo, este límite es eludido al recurrir como dijimos a la psicología, a partir de la cual postula que así como el sujeto se autocrea o autoinventa en la escritura, del mismo modo se autoinventa en la vida: es un acto que se practica primero en la vida, y luego se formaliza en la escritura (Loureiro 4).

Este límite será el que traspasen algunos trabajos que se alinean en la segunda esfera anunciada, la de las teorías que abren el camino hacia la etapa de la *graphé*. El planteo central lo constituye en este sentido el trabajo de Paul de Man, con su estudio “Autobiography as De-facement” (1979), en el que se propone la figura de la *prosopopeya* como el centro de la autobiografía. Con este autor, nos posicionamos pues en esta segunda vertiente, orientada por el deconstruccionismo y el psicoanálisis lacaniano. Como advierte Pozuelos, con estas teorías el centro de gravedad del problema autobiográfico es desplazado: ya no incumbe tanto a la relación entre la autobiografía y los hechos históricos, sino la relación entre ese texto y su sujeto (1991: 192); y prosigue, citando a Loureiro, que la autobiografía, a partir de estas miradas, “pasa a convertirse en el proceso de búsqueda, por un sujeto, de una identidad en última instancia inasible” (1991:3-4).

Ahora bien, en su trabajo citado, de Man polemizará explícitamente con Lejeune al postular que la autobiografía es una figura de lectura, construida a partir de tropos. Y el tropo que considera característico de la autobiografía es la *prosopopeya*: el apóstrofe a una entidad ausente, la voz de un muerto. La autobiografía, en la propuesta demaniana, entonces, entendida desde la retórica y concebida como un tropo, conlleva

siempre privación, “des-figuración” y mudez. Así, ilustrará su argumentación con la lectura del texto *Essay upon epitaphs*, de Wordsworth, para demostrar que la temática y el estilo de la autobiografía persiguen el mismo objetivo que los epitafios: hacen hablar a los muertos, lo cual representa - al decir de Wordsworth - una “tierna ficción” (117). Si la función retórica de la prosopopeya consiste en dar voz o rostro por medio del lenguaje, en la medida en que, en la escritura dependemos de este lenguaje, todos somos silenciosos como una imagen, eternamente privada de voz y condenados a la mudez (118). La autobiografía, entonces, “prosopopeya del nombre y de la voz” (118), desposee y desfigura máscaras y rostros, ya que el lenguaje, según el crítico belga, “como tropo siempre es privación, es siempre despojos” (118).

En esta misma esfera, podemos situar a autores como Michael Sprinker, Alberto Moreiras, Ana Caballé, Sylvia Molloy, Nora Catelli y Nicolás Rosa. Desde diversos lugares de enunciación teóricos, pero orientados principalmente por el posestructuralismo francés, estos acercamientos pondrán el énfasis en la escritura y en la invención de un yo tropológico, lo que implica la imposibilidad de referencia o de un yo por fuera del lenguaje. Sprinker, por ejemplo, elige para su trabajo un título que no deja lugar a las dudas: “Ficciones del ‘yo’: el final de la autobiografía”. En él, en una línea claramente orientada por el deconstruccionismo, y a través de pensadores como Foucault, Derrida, Deleuze, junto a la obra de Vico, Nietzsche, Kierkegaard, Lacan y Freud, propone que la escritura de un texto autobiográfico “es un acto similar al de producir una diferencia por medio de la repetición” (127). Al igual que en la teoría freudiana de los sueños, en que se vuelve repetidamente a un punto central, la autobiografía vuelve constantemente al centro de un “yo”, enterrado en el inconciente. El origen y el final de la autobiografía convergerán, pues, de acuerdo con este autor, en

el propio acto escriturario, en la escritura misma, en la que se confunden *sujeto, autor y yo*: vida y pensamiento son producidas al escribir (127).

Luego, Alberto Moreiras, en “Autografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)”, se centra en las reflexiones derrideanas respecto del pensamiento de Nietzsche, en especial, a partir de su *Ecce Homo* y su doctrina del “Eterno Retorno de lo Mismo”. Para tal propósito, repasa primariamente las características básicas del pensamiento deconstructivo del pensador francés, que “parte de un cierto fracaso de la posibilidad autográfica, porque parte del fracaso de la filosofía moderna, centrada en el estudio de la autorreflexividad” (130). De acuerdo con este autor, la versión trascendental de la autobiografía (entendida ésta como una vida representable en escritura, a través de la autorreflexividad) fracasa debido a la imposibilidad de constitución autónoma de la firma, del nombre propio: la inscripción que vertebró el proceso autobiográfico será siempre, entonces, *auto-heterográfica*: el paso a la inscripción del otro en el uno (134). La escritura autobiográfica funcionará entonces como un intento de sobrevivencia o restauración del sujeto al duelo por su falta. Toda escritura, por último, “inscribe la muerte y, por tanto, el momento vacío en que la totalización se hace imposible” (134).

Para Nicolás Rosa, el “nombramiento” “genera desgarrones, verdaderos agujeros por donde se evacua el yo, donde se lo destituye de su plenipotencia, parodiándolo como otro de sí mismo, u objetivándolo esquizofrénicamente” (66). Y, por su parte, el “espacio autobiográfico” será definido por Catelli como el “lugar de la impostura”, de “los intersticios”, de la “cámara de aire” entre un *yo* y su relación de semejanza con aquello que hoy escribe; “la máscara sobre lo informe, sobre lo que no se puede terminar de aprehender y lo que no se le asemeja” (219).

Ahora bien, el libro de Catelli, por otro lado, titulado homónimamente *El espacio autobiográfico*, es importante en relación con nuestros objetivos específicos, pues da cuenta de la conexión del género autobiográfico con el mundo femenino, en relación con la obra de la escritora decimonónica Gertrudis Gómez de Avellaneda. Este enlace – como veremos en la Segunda Parte, en vínculo con la poética de Fuertes – representa un costado interesante del género autobiográfico, pues como ha sido estudiado, por ejemplo, por Sidonie Smith y Carolyn Heilbrun, en artículos del ya mentado Suplemento *Anthropos* de 1991, la escritura autobiográfica femenina presenta características singulares, muchas veces, alejadas de la perspectiva androcéntrica más habitual en este tipo de representación del yo en la escritura.

El trabajo de Smith, de 1987, denominado “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”, recorre la manifestación femenina de este tipo de textos “generados”, en la dilogía de la expresión que remite a su sentido literal y a la vez a un “texto sexuado”, como una generación dependiente de una ideología genérico-sexual. Desde esta óptica, y desde una visión feminista y psicoanalítica, la autora releva distintas versiones de la autobiografía, considerada como un texto que reproduce y textualiza la visión patriarcal y falocéntrica a lo largo del tiempo. La escritura de este género por mujeres a través de la historia es concebida entonces como una situación sin salida: o se identifica con “el padre” y su ley, adoptando las actitudes y moldeando su historia desde los intereses “androcéntricos”, convirtiéndose entonces en una “mujer fálica”, o bien, promueve la identificación con la ideología esencialista que convierte la historia de la mujer en una historia de silencio, privación de poder y autonegación. Para sortear tal encrucijada la autora proyecta un nuevo camino para la autobiógrafa, que permita delinear una nueva subjetividad que venga acompañada “de un nuevo sistema de valores, un nuevo tipo de lenguaje y forma narrativa; tal vez, incluso, de un nuevo

discurso, una alternativa a la prevalente ideología del género” (Smith 1991: 103). Así, la autobiógrafa se librerá de los esencialismos – tanto “del padre” como “de la madre”-, para luchar “por liberarse de la ideología de la autobiografía tradicional y por liberar a la autobiografía de la ideología del yo esencialista a través de la cual se ha construido históricamente” (1991: 102).

El trabajo de Heilbrun, de 1988, “No-autobiografías de mujeres ‘privilegiadas’: Inglaterra y América del Norte”, por su parte, se centra en las autobiografías de mujeres inglesas y norteamericanas producidas en el siglo XX. Su objeto de estudio, esta vez, no alude sólo a parámetros genéricos sino también de raza y, principalmente, de clase: por eso, se centrará en las producciones concernientes a las mujeres “privilegiadas”, tal como sugiere su título. Por un lado, la pertenencia genérica excluye a las mujeres de la práctica de tal arte, reservado a los hombres y reproductor de los efectos del patriarcado. Por otro, a la vez, la definición general de la autobiografía postulada por Gusdorf afirmaba que la autobiografía nació en un estadio relativamente tardío de la historia de la humanidad, con la conciencia de una identidad singular.

En este sentido, la autora afirma que, incluso en el siglo XX, tal caracterización no alcanza a las mujeres, que poseían simplemente “identidades escondidas”, no una singularidad de la que pudieran vanagloriarse (108). Por eso, los límites temporales propuestos por Gusdorf no alcanzan a hombres y mujeres de igual modo, tal como demuestra el caso de Norteamérica, por ejemplo, en que recién a partir de 1980 los críticos han hablado de autobiografía femenina e, incluso, con algunos miramientos o en un tono más bien inseguro. Asimismo, a esta entrada tardía en el universo autobiográfico, se suma el ya mencionado modelo androcéntrico o del patriarcado, que confina a la mujer a no proponerse ella misma como modelo, sino como una “excepción que el destino o el azar han elegido” (110). La pertenencia a una clase “privilegiada”,

entonces, no significa un cambio o la posibilidad de inscribirse en la escritura autobiográfica con más comodidad, ya que la falta de audiencia para la historia de la vida de una mujer y la internalización de los arquetipos patriarcales siguen operando, hasta bien entrado el siglo XX, como obstáculos y dificultades para su desarrollo.

Otra mirada interesante en relación con la problemática del yo y la escritura (auto)biográfica es la de Pierre Bourdieu, quien ha reflexionado en torno de la biografía en un artículo publicado en francés por primera vez en 1986, titulado “La ilusión biográfica”.²¹ En estas breves páginas el sociólogo establece algunas consideraciones de gran peso para el estudio de la biografía, cuestionando en sentido amplio sus bases epistemológicas y el fracaso de la tarea del biógrafo, la cual considera atravesada por una serie de “ilusiones”. Éstas consisten básicamente, por un lado, en considerar la vida en un sentido “teleológico”: es decir, acudiendo a la difundida metáfora de “carretera”, “ruta”, “camino” para dar cuenta de una trayectoria vital signada por determinados puntos o hitos significativos, que den sentido a esa vida, en una perspectiva cronológica y lineal conducente a “un fin”, a un “sentido”, que tanto sujeto como objeto de la biografía tendrán el mismo interés por aceptar (1997: 74-76). Luego, por otro lado, se cuestiona asimismo el carácter de “existencia individual concebida como una historia” (1997: 74), en tanto que, para Bourdieu, el biógrafo no puede desconocer el contexto en que esa “existencia individual” tiene lugar: es decir, “los estados sucesivos del campo en que ésta se ha desarrollado, por lo tanto el conjunto de las relaciones objetivas que han unido al agente considerado [...] al conjunto de los demás agentes comprometidos en el mismo campo y, enfrentados al mismo espacio de posibilidades” (1997: 82). Es menester la consideración de esta “superficie social” al estudiar la “personalidad

²¹ En español se publica por primera vez en 1989, en el número 2 de *Historia y fuente oral* (Barcelona) para, finalmente, incluirse como anexo al capítulo 3 de *Razones prácticas*.

designada por el nombre propio”, que determina una individualidad socialmente instituida (1997: 82-83).

Este último elemento – el nombre propio - posee para Bourdieu una importancia primordial, ya que es el elemento de “totalización y unificación del Yo” (1997: 77); “un punto fijo en un mundo movedizo” (1997: 78) – dice, citando a Ziff -, que determina una *constancia nominal* en “estados diferentes del mismo campo social (constancia diacrónica) o en campos diferentes en el mismo momento (unidad sincrónica más allá de la multiplicidad de las posiciones ocupadas)” (1997: 78). No obstante, como destacábamos antes, si bien el proceso de nominación determina una identidad social constante y duradera, y el nombre propio representa el principal soporte del estado civil, la principal “ilusión” que plantea el francés en torno a la labor del biógrafo o autobiógrafo es suponer que una vida puede ser interpretada “como una serie única y suficiente en sí de acontecimientos sucesivos sin más vínculo que la asociación a un ‘sujeto’ cuya constancia no es sin duda más que la de un nombre propio” (1997: 82). Para poder dar cuenta cabal de esta trayectoria, será menester entender estos acontecimientos biográficos como parte de un proceso social, ya que, sino, “es más o menos igual de absurdo que tratar de dar razón de un trayecto del metro sin tener en cuenta la estructura de la red, es decir la matriz de las relaciones objetivas entre las diferentes estaciones” (1997: 82).

Posteriormente, renovará su interés por el género en su curioso *Autoanálisis de un sociólogo*, publicado póstumamente en el 2004, pero escrito en el 2001, cuyo título en francés es *Esquisse pour une auto-analyse*.²² Este libro comienza con una afirmación llamativa en el epígrafe: “Esto no es un autobiografía”. En esta sentencia, que permite

²² Este libro póstumo fue publicado por primera vez en alemán, *Ein Soziologischer Selbstversuch*, editorial Suhrkamp, 2002, y posteriormente en francés, *Esquisse pour une auto-analyse*, editorial Raisons d'Agir, 2004, como parte de la última lección impartida por Pierre Bourdieu en el Colegio de Francia en diciembre de 2001. En español, el editor optó por el título de la primera edición alemana, *Autoanálisis de un sociólogo*.

evocar la famosa “pipa” de Magritte en su paradójica “La traición de las imágenes”, el filo paratextual funcionará para establecer las instrucciones de lectura de un libro que, pese a ellas, despliega a lo largo de sus páginas un recorrido por aspectos de su vida y de su obra. Una especie de “biografía intelectual” para la cual, eludiendo la negación retórica que establece el epígrafe, debe acudir a episodios de su infancia, de su familia, de su educación, etc. Sin embargo, en esta “objetivación de sí mismo” (2006: 16), prosigue el camino sociológico esbozado antes, es decir que, en desmedro de la linealidad y cronología esperables en este tipo de relatos, inaugura en cambio su “autoanálisis”, de modo coherente con sus postulados previos, con el “estado del campo” en su momento de ingreso, es decir en los años ‘50:

Comprender significa comprender primero el campo con el cual y contra el cual uno se ha ido haciendo. Por eso, y aún arriesgándome a sorprender a un lector que tal vez espere verme comenzar por el comienzo, es decir, por la evocación de los años de mi niñez y del universo social de mi infancia, tengo que, ortodoxamente, examinar en primer lugar el estado del campo en el momento en que ingresé en él, hacia los años cincuenta (2006: 17).

Por su lado, José Amícola publicará en el 2007 *Autobiografía como autofiguración*, en el que lee el mencionado libro de Bourdieu, resaltando justamente este gesto provocativo de recuperar la sentencia de René Magritte y, con ella, el cuestionamiento de la posibilidad de representación de lo real. El crítico argentino recorrerá en su trabajo la historia genérica de la autobiografía, deteniéndose especialmente para su acercamiento a este género en la relación entre el texto autobiográfico y la

estrategia discursiva del/a autobiógrafo/a, que lleva por nombre la traducción castellana del *self-figuration* de Sylvia Molloy, y que en el trabajo de Amícola se ciñe al caso puntual de la autobiografía: la autofiguración, esto es, los modos de los que se valen los autores de textos autobiográficos para construir textual y extra textualmente una imagen de sí, una figura autorial (De Leone 2009).

Ahora bien, como advierte Fernando Cabo, en las últimas décadas del siglo XX se asiste a un fenómeno curioso, que conjuga dos tendencias encontradas. Por un lado, la eclosión literaria de textos agrupados en torno a “las escrituras del yo”, que incluyen tanto novelas autobiográficas, memorias, diarios, etc. como autobiografías propiamente dichas. La teoría da cuenta de este ensalzamiento del “yo”, de este “giro subjetivo” (Sarlo 2005) que, en España, coincide con el fin del Franquismo, y con él, el fin de la censura y un clima de “apertura” que se verá en diversas aristas de la vida cultural, entre ellas la literatura. Así, proliferan los estudios en torno de este tipo de escrituras, especialmente del género autobiográfico, suscitando sin embargo una encrucijada teórica bastante paradójica: “la formidable atracción que la autobiografía ha despertado durante los últimos años [...], unida al carácter frecuentemente autonegativo de muchos de estos planteamientos”, ya que se dedica “buena parte de su esfuerzo a negar lo que es su objeto de estudio o, al menos, su particularidad como tal” (1993: 133). En realidad, como señala Cabo y como hemos visto en los trabajos mencionados, lo que entra en crisis en estas nuevas miradas abocadas al género es el “yo autobiográfico”, es decir, el rechazo del prefijo *autos* en cuanto es “considerado incapaz de desempeñar la función que le era propia: actuar como remisor fidedigno del discurso a la figura del autor o escritor” (1993: 133). Se pone en jaque, en suma, la capacidad referencial de ese yo, que, por tanto, utilizará la memoria “como herramienta de construcción, y no de mera reconstrucción, de su propio pasado y, en la misma medida, también del yo narrativo” (199: 135), línea que encuentra en su formulación más radical la reseñada propuesta demaniana.

Sin embargo, habida cuenta de la mediación de la memoria – y, con ella, del olvido, de la ficción, de la mentira más o menos deliberada, de la autolegitimación o

autojustificación (muchas veces tendenciosas) de la propia vida – en la empresa autobiográfica, del cuestionamiento de la fuerza mimética del yo de la autobiografía y del consenso en su funcionamiento retórico, esto no implica, como observa Cabo, negar la peculiaridad de la relación entre autor y autobiografía (1993: 135). En este sentido, en esta mirada, no se niega la imposibilidad de remisión a un sujeto empírico o “real”, sin embargo, se reivindica la referencialidad de textos que, desde la escritura, se proyectan hacia “efectos de autor”, hacia una “función autor” - en términos foucaultianos -, o hacia un determinado *ethos* o “modo de ser” autorial (Cabo 1993: 136). Aunque el yo no puede ser entendido como “una expresión inmediata del autor”, es menester admitir que ese yo se construye sobre una voluntad de identificación: ésta constituye la principal dimensión retórica de la autobiografía, fundamentada sobre la pretensión de un “efecto” y la confianza en ese ya mentado *ethos* autorial (Cabo 1993: 136).

En el panorama español por su parte, señala Pozuelo Yvancos en su *Poética de la ficción* que “las fronteras son los espacios a menudo más interesantes para estudiar los límites y sentidos de los estados” (179). Esta idea de frontera surge naturalmente de las difíciles relaciones que mantiene la autobiografía con la ficción, género donde se pone en juego – como hemos revisado - el carácter no ficcional de la autobiografía, para unos, frente el estatuto intrínsecamente ficcional de toda escritura narrativa, para otros. Este crítico sostiene que el discurso autobiográfico conserva en su funcionamiento pragmático atributos de verdad, aunque semánticamente pueda ser considerado ficcional (1993: 202-204). Por eso, para él, lo fundamental es establecer el necesario estatuto pragmático de la sanción ficcional, ya que – como ocurre también con la autobiografía – no existen elementos textuales que por sí solos puedan discriminar su consideración ficcional, no existe un análisis formal que pueda distinguir entre una novela autobiográfica y una autobiografía propuesta como no ficcional (1993: 179). En

referencia al *yo* y su proyección referencial y contextual, se sitúa el autor en un enfoque claramente cultural, al aseverar que “ningún discurso, y mucho menos un género, es un texto donde un ‘yo’ pueda verse como una instancia separada del momento de su producción, de su axiología, de su relación con el tú que lo interpreta y de los contextos sociológicos que afectan esa relación” (1993: 203).

Por último, luego del somero recorrido por algunas de las miradas centrales de uno de los universos más complejos e intrincados de la literatura, diremos que si bien podemos afirmar que hay mayoritario acuerdo entre teóricos y críticos en que el *yo* autobiográfico no puede ser pensado como un “reflejo” del autor “real”, la autobiografía – en los márgenes de las primeras miradas reseñadas, y en consonancia con nuestros propios objetivos - fundamenta su fuerza en la búsqueda de un “efecto”: “la confianza en un determinado *ethos* *autorial*” – como hemos indicado más arriba - que implica al autor “como sujeto modal de esa voluntad y como uno de los términos necesarios del proceso de identificación” (Cabo 1993: 136). Dejaremos de lado pues la ingenua ilusión de objetividad, verdad, sinceridad, fidelidad en el abordaje de un *yo* abocado a escribir su propia vida; pero sin anular tampoco toda traza *autoral* postulando los infranqueables márgenes de “the Prison-House of Language” (Jameson). Como dice Laura Scarano, “buscar los ‘efectos de autor’ que la escritura produce nos puede reenviar de regreso al individuo real, a la práctica social de la escritura, a la institución pública del autor, a los contratos de lectura” (2011a: 4).

Así, del mismo modo que Foucault desplaza el núcleo de la problemática del autor del “quién” al “qué”, la interrogación en referencia a lo autobiográfico puede dejar de lado también la pregunta sobre una identidad problemática - como reflexiona Juan Orbe, compilador de *La situación autobiográfica* -, para centrarse en los vínculos entre escritura

y sociedad (sujetos, propósitos, relaciones culturales, etc.), que dejan la huella de una persona y de su contexto en la escena escrituraria:

Sí ¿quién habla en la escritura autobiográfica? Pero hoy quizás más, y con una minuciosidad y urgencia no registrada, la pregunta que más atención solicita, y que a su vez centra otro tipo de información sobre escritura y sociedad [...] ¿qué habla en lo autobiográfico? En otras palabras, ¿qué sujetos (individuos, géneros, clases), qué relaciones (culturales, políticas, económicas) y qué propósitos (normalización, ruptura) se textualizan en la escritura autobiográfica, con y sin aprobación autorial? (Orbe 12)

V. Autobiografía y poesía: un debate con puertas abiertas

*“Me llamo barro aunque Miguel me llame.
Barro es mi profesión y mi destino
que mancha con su lengua cuanto lame.”*

Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*

En cuanto a las teorizaciones sobre el vínculo entre poesía y autobiografía, o a la posibilidad de hablar de “poesía autobiográfica” – concentrándonos en nuestros propósitos actuales –, esta categoría representa una esfera compleja de debate en una polémica vigente hasta la actualidad. Algunos de los más importantes estudiosos que han mencionado esta conexión en sus trabajos han sido, por ejemplo, Karl Weintraub en el panorama norteamericano, y el tan revisitado Lejeune. El primero, en “Autobiografía y conciencia histórica”, de 1975, alude a la presencia de elementos autobiográficos en el género lírico para dar cuenta de la necesidad de precisar los límites de la autobiografía. Así, señala que si la autobiografía, en su etimología, sólo hace referencia a que la vida de la que se da cuenta es la del propio escritor, “la poesía lírica raramente puede liberarse de fuertes elementos autobiográficos. Sin embargo [...] el elemento autobiográfico de esa poesía raramente tiene como referencia toda ‘una vida’ sino que generalmente se centra en un momento de esa vida” (1991: 18). De este modo, este vínculo es inmediatamente

cuestionado - en busca de definir su ámbito con precisión –, al señalar que la autobiografía debe recordar aspectos *significativos* de la vida, partes importantes de la experiencia, cuestión que no alcanza a la poesía, pues los hechos que se recuerdan en la lírica raramente representan “elementos significativos” que resuman “la verdadera esencia de la significación de una vida” (Weintraub 1991: 18-19).

Luego, si nos situamos en el trabajo paradigmático de Lejeune, su primera propuesta dejaba fuera de la autobiografía a la poesía, pues no se adecuaba a una de las condiciones centrales para este género: la narración en prosa. Posteriormente, esta exclusión sería revisada por el propio crítico en “El pacto autobiográfico (bis)”, en 1982, aunque de todos modos la poesía autobiográfica sigue ocupando en sus reflexiones un carácter marginal, circunscripta a los angostos márgenes de algunos pocos ejemplos concretos (Wordsworth, Hugo, Aragon...) (Lejeune 1994: 27). La autobiografía en poesía es postulada en referencia a estos casos marginales, en su diferencia: diferencia tanto en relación con la poesía (uso de un yo autobiográfico, en lugar del “yo” lírico tradicional), como también en relación con la autobiografía (1994: 140).

Ahora bien, centrándonos más estrictamente en nuestro objeto de estudio, el aporte bibliográfico central a las complejas relaciones de la poesía y la autobiografía, en el panorama peninsular, puede rastrearse en los trabajos reunidos por Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo en el año 2000, con el título *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Allí, se compilan estudios presentados en un Simposio homónimo abocado a la reflexión de las posibles vinculaciones entre órdenes diversos como la historia y la poesía, o la (auto)biografía y la lírica. Entre ellos, se advierten distintas tendencias y posicionamientos teóricos que surgen a partir de la aproximación a la poesía hispánica de las últimas décadas, formuladas esencialmente en torno de una interrogación central: la existencia o la imposibilidad de una lírica autobiográfica. Este cuestionamiento – eje

que vertebra el volumen – encuentra entre los autores respuestas dispares, que podemos reunir en tres grandes segmentos.

El primero de ellos brindará al debate, partiendo de corpus, criterios y fuentes teóricas heterogéneas, una respuesta positiva: es decir, consideran plausible – hasta necesaria, en muchos casos – la inclusión de la autobiografía en verso como parte del universo genérico. O, de modo próximo pero no idéntico, la posibilidad de leer determinados poemas o textos poéticos desde una óptica autobiográfica, a partir de estrategias discursivas que el lector reconocerá en diálogo con la biografía del autor. En esta línea podemos ubicar, por ejemplo, el trabajo de Antonia Cabanilles, “Poéticas de la autobiografía”, en donde a partir de la lectura de textos poéticos de Leopoldo María Panero, Jaime Gil de Biedma y Joan Margarit reivindica la existencia de la poesía autobiográfica, postulando empero su carácter *marginal* – en la senda de Lejeune –, cuestión que desbrozará a lo largo del artículo.

José Romera Castillo, por su parte, compilador del volumen y uno de los críticos más prolíficos de las últimas décadas sobre la escritura autobiográfica en España, propone una definición amplia no de “autobiografía” sino de “escritura autobiográfica”, es decir, lo que denomina la “literatura del ego”. En este sentido, advierte que este tipo de escrituras abarca desde expresiones de “mayor pureza” (diarios, memorias, autobiografías, etc.), hasta otras más heterogéneas, donde ubica los poemarios autobiográficos, junto con las novelas autobiográficas; asimismo, la literatura del *ego* puede concernir en un espectro amplísimo también a autobiografías dialogadas (entrevistas y conversaciones con los autores), libros de viaje, retratos, ensayos autobiográficos, etc. (2000: 106)

Una mirada interesante la constituye asimismo la de Antonio Gil, quien reúne sus reflexiones bajo un título sugerente: “Autobiografía y metapoesía: el autor que vive

en el poema”. Aquí analiza las relaciones entre lo autobiográfico y lo metapoético, a partir especialmente de un corpus de textos de Ángel González, y señala que estas conexiones se fundamentan en la identificación en un mismo sujeto lírico de un “yo que escribe” con un “yo que existe” o un “yo que recuerda”. Así, propone que “determinadas variantes de la autorreferencialidad metapoética - la personificación autorial, la autonominación del yo lírico, el poema-autopoética, etc. - parecen demandar una lectura en clave intencional, y en este sentido necesariamente autobiográfica” (2000: 299).

Asimismo, Gutiérrez Carbajo, partiendo del estudio de la poesía de Caballero Bonald, considera que no resultan contradictorios los términos de autobiografía e historia, ni puede considerarse redundante el sintagma *poesía autobiográfica*, teniendo en cuenta empero algunas posturas teóricas – como la ya clásica propuesta de Pozuelo - que señalan que todo discurso poemático es un acto verbal fictivo (313). Por su lado, Francisco Linares Valcárcel, en “‘Indicios autobiográficos’ en la poesía de Benítez Reyes”, deja de lado la famosa definición lejeuniana en torno del género para retomar definiciones más amplias, como la de Vapereau o Romera Castillo. A partir de ellas, para este autor no es necesario que la autobiografía relate *toda* una vida (lo cual alude a la cronología vital y al carácter narrativo en las definiciones clásicas, cuestiones a las que aludía Weintraub), sino que el autor puede intentar transmitir aisladamente su vida, como una “isla autobiográfica” en medio de otros poemas. Estos serían “flashes autobiográficos” o “indicios autobiográficos” que exigen una “percepción autobiográfica” por parte del lector, que se convierte así en intérprete. Es decir que el lector debe “dejarse llevar por la intuición para ver los rasgos autobiográficos” (2000: 361-362), a partir de su lectura de poemas con “apariencia de experiencias personales,

con una fuerte marca subjetiva y con la utilización, usualmente, de la primera persona” (2000: 361).

Otros autores que brindan una respuesta positiva al debate, por último, son Eugenio Maqueda Cuenca y Jesús Maestro. El primero cree plausible hablar de “poemas autobiográficos” y “biográficos”, teniendo en cuenta para su análisis las obras de Gil de Biedma y García Montero. Para ello, rastrea las “pistas biográficas” en poemas de los dos autores, descreyendo de los postulados autorales en torno de la constitución de un personaje - o identidad, espectro o “yo verbal” - distinto del autor en la escena poética (2000: 400). El segundo, por su parte, que ha brindando agudas reflexiones sobre el género lírico, se detiene en esta problemática en su trabajo “La semantización del objeto en la lírica de la vivencia (M. de Unamuno, F. Pessoa, J. L. Borges, T. Hardy)”. Este autor concibe legítimo hablar de lírica autobiográfica, por ejemplo en algunos textos de Unamuno, en donde se recogen experiencias de momentos vitales del autor. Sin embargo, a la vez, estudia también casos que, a través de lo que denomina una “semantización del objeto”, proponen estrategias que cuestionan este autobiografismo lírico, como la heteronimia en Pessoa, la constitución borgeana de un personaje poético o el desdoblamiento del yo a través de la autonominación unamuniana. Sin embargo, amén de estos ejemplos estudiados en el artículo, el autor reivindica la existencia de una lírica autobiográfica como uno de los “bastiones textuales” a través de la cual se puede recuperar “la figura del autor real en la lectura e interpretación del texto, tan desprestigiada por las corrientes formalistas, hermenéuticas y fenomenológicas de la segunda mitad del siglo XX” (2000: 396).

Luego, una postura enfrentada a la anterior no cree posible hablar de autobiografía en poesía o de lírica autobiográfica, por la condición intrínsecamente textual del sujeto y la imposibilidad de referencia. Entre ellos, sobresalen los trabajos de

Miriam Sánchez Moreiras y Asún Bernárdez. La primera autora, en “Yo lírico *versus* yo autobiográfico: otra vuelta de tuerca”, realiza un recorrido por posturas teóricas en referencia al yo lírico y la autobiografía – de las cuales privilegia a Dominique Combe y Paul de Man, respectivamente -, y concluye su artículo negando la existencia de la lírica autobiográfica (o un subgénero autobiográfico de la lírica), cuestión que considera impensable hasta que no se compruebe una tradición de autobiografías en verso, como existen en prosa (580). En el segundo trabajo, con el título elocuente de “La duplicidad enunciativa del yo o por qué es imposible la literatura autobiográfica”, de modo más radical, se exponen diversos argumentos que explican el porqué de la imposibilidad de la autobiografía, no ya en poesía sino en cualquier género: “la autobiografía, a pesar del ser el tipo de textos donde el yo está más implicado, no reproduce entonces la propia vida, la inventa. Influye en ella, la modifica, la crea” (Bernárdez 168); a la vez que considera también imposible la correspondencia entre el yo que enuncia y el yo de la acción o el pensamiento (172).

Un tercer bloque, no obstante, presenta una postura intermedia que consideramos más afín a nuestra propia lectura e intereses. Este segmento lo representan autoras como Margarita Iriarte, María Payeras y Alicia Molero de la Iglesia, quienes no consideran pertinente hablar de lírica autobiográfica o de autobiografía en verso, si bien por ello no dejan de advertir la posibilidad de referencialidad y la proyección al autor en determinados poemas y a partir de procedimientos discusivos concretos. Iriarte, en primer término, recoge sus reflexiones bajo el título de “El autorretrato: ¿límite de la autobiografía?”. Centrándose pues en el autorretrato, no negará rotundamente la autobiografía en poesía, pero propone sin embargo considerarla una manifestación *próxima, pero distinta*: una manifestación literaria similar, con puntos de cercanía, pero no estrictamente parte del género autobiográfico. No obstante, será Payeras y, en

especial, Molero de la Iglesia quienes se atrevan a dar un paso más al proclamar la indefinición y la ambigüedad como clave de lectura.

La primera, en afinidad con el objeto de esta Tesis, estudiará la obra del poeta Ángel González deteniéndose en aquellos textos presuntamente “autobiográficos”, que reenvían a través de estrategias concretas al autor empírico: el uso del nombre propio del autor, la inclusión de datos biográficos reconocibles e inequívocos y la explícita mención paratextual propuesta por el autor en títulos como “Dato biográfico”, etc. La autora, en su artículo “El rostro sobre la máscara. A propósito del sujeto poético en la obra de Ángel González”, proclama la fluctuación y la ambigüedad entre el “rostro” y la “máscara” como respuesta, es decir, la dificultad de una resolución unívoca:

aún advirtiendo que el género biográfico – incluso en su variante autobiográfica – contiene una variable proporción de elementos ficticios, justo es admitir que toda ficción – también la que encarna en el género poético – es susceptible de recoger y transformar la experiencia personal de su autor (Payeras 2000: 461).

Desde esta misma perspectiva, Alicia Molero postula a su vez en “Subjetivismo poético y referencialidad estética” la ambigüedad discursiva como llave de lectura, que rompe la tradicional dicotomía realidad/ficción, a partir de la conciencia del fingimiento por parte del lector de la voz que habla en el poema. Esto impide interpretarlo como un enunciado real, coexistiendo empero con elementos alusivos a la figura del autor (2000: 428). Estos elementos deberán también remitir inequívocamente al autor: el uso del nombre propio, la inscripción de datos espacio-temporales concretos, referencias históricas, recurrencias temáticas, etc. que funcionarán como *biografemas* y *realemas* que permitirán al lector reconocer la coincidencia entre el yo enunciador y el personaje poético. Las líneas que esboza la autora en este capítulo en torno a la ambigüedad discursiva serían luego ampliadas en sus trabajos fundamentales referentes a la *autoficción* que veremos en el siguiente apartado; una categoría reciente – centro de

nuestros planteos – que ofrece una entrada sugerente para sortear los restrictivos márgenes dicotómicos de la oposición autobiografía/ficción.

VI. Autoficción: los juegos del nombre de autor

*“Yo doy todos mis versos por un hombre
en paz. Aquí tenéis, en carne y hueso,
mi última voluntad. Bilbao, a once
de abril, cincuenta y uno.
Blas de Otero.”*

Blas de Otero, “A la inmensa mayoría”, *Pido la paz y la palabra*

El término “autoficción” surge como neologismo de la mano de Serge Doubrovsky, en el año 1977, quien en la contratapa de su novela *Fils* incluye este concepto con el que se pretende dar cuenta del juego novedoso que propone su libro, en el que tensa los bordes de la autobiografía y la fabulación: “la autoficción es la ficción que en tanto escritor decidí darme de mí mismo”, “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales” (citado en Robin 43-44). Así, en su novela (cuyo título insinúa ya un primer nivel de desplazamientos y cruces semánticos, a partir de su bivalencia entre “hijos” e “hilos”), se propone transgredir – en un proyecto de vocación bastante lúdica – el carácter referencial de la autobiografía, que provee esencialmente el uso del nombre autoral:

Al despertar la memoria del narrador, que rápidamente toma el nombre del autor, cuenta una historia en la que aparecen y se entremezclan recuerdos recientes (nostalgia de un amor loco), lejanos (su infancia, antes de la guerra y después de la guerra), y también problemas cotidianos, avatares de la profesión [...] ¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*, haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje. Reencuentro, *hilo* de las palabras, aliteraciones, asonancias, disonancias, escritura del antes y del después de la literatura, *concreto*, como se dice en música. O todavía, *autofricción*, pacientemente onanista, que espera ahora compartir su placer (citado en Alberca 2007: 146).

La coincidencia nominal entre el narrador y el autor que, no obstante, se ejecuta en el contexto explícito de un texto de *ficción*, es un guiño manifiesto en busca de contravenir insolentemente los postulados de Lejeune en torno del “pacto autobiográfico”. Recordemos que este crítico establecía el nombre propio del autor y la identidad entre autor-narrador-personaje como el único elemento textual en el que apoyarse para lograr ese contrato de lectura con el lector. Discernía pues, en este sentido, entre distintos pactos (“novelesco”, “fantasmático”, etc.) y dejaba libre en su planteo una “casilla”, en lo que denomina un “caso ciego” (1991: 55), concerniente a aquellos textos en los que la incorporación del nombre autoral se llevara a cabo en un texto explícitamente novelesco: “El héroe de una novela, ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos sacar efectos interesantes. Pero, en la práctica no se me ocurre ningún ejemplo” (1991: 55). Justamente, en este espacio mencionado pero ignorado por Lejeune, se emplaza el trabajo de Doubrovsky, en un intento de llenar esta “casilla vacía” a partir – como hemos dicho - de la utilización impertinente de los postulados lejeunianos.

Así, el nombre propio del autor ingresará en el plano textual, pero no en busca de la referencia y del mundo extratextual sino, en cambio, como parte de ese regodeo “onanista” – al decir del autor -, del solaz narcisista y ensimismado de un sujeto que no quiere pasar más allá de los límites de la ficción y de la “aventura del lenguaje”. Recordemos en este sentido que este “experimento” contó en un primer momento con un título elocuente, que luego sería desplazado en su versión definitiva por *Fils*, en 1977: *Le Monstre*, escrito entre 1970 y 1977, con casi tres mil páginas. Este primer título, al que algunos críticos añaden asimismo “Monsieur Case” (*Monsieur Case puis Le Monstre*), permite remitir, naturalmente, a las dualidades y dobleces de la subjetividad, que alberga “monstruos”, “sombras” y “dobles” que acechan en los repliegues recónditos del yo. Alberca apuntaba,

como vimos, a estas cuestiones en su elocuente palíndromo inicial al que nos hemos referido – “soy yos” -, y las ilumina asimismo en su epígrafe al primer capítulo, en el que ingresa uno de estos ominosos *doppelgänger*, con la mención de la ineludible obra de Stevenson, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*.

El texto que inaugura pues, como dice Alberca, la “historia reciente de la autoficción”, objeta los lineamientos en torno de la autobiografía que esgrimía dos años antes la voz autorizada de Lejeune. Como indica Pozuelo, debemos ubicar pues el surgimiento de la autoficción teniendo en cuenta dos antecedentes: por un lado, esta famosa “casilla vacía” propuesta por Lejeune y que Doubrovsky se propone “llenar”; por otro, la crisis del personaje narrativo postulada por el *Nouveau Roman*. Estas dos líneas convergerán primero en la conocida “autobiografía” de Barthes, *Roland Barthes par lui même (Roland Barthes por Roland Barthes)*, en 1975, “que supone un *anti*-pacto autobiográfico y propone un juego lúcido de deconstrucción de la ilusión del ‘yo’ como personaje” (Pozuelo 1993: 195); y, dos años más tarde, en la novela de su discípulo, *Fils*, que continúa el programa bosquejado por su maestro, el de la fragmentación del sujeto (Pozuelo 2010: 15).

Al decir de Alberca, la autoficción plantea un “pacto ambiguo” entre el autor y el lector, “entre el pacto autobiográfico y el novelesco, en su zona intermedia, en un espacio vacilante” (2007: 65). Se utiliza el principio de identidad postulado por Lejeune en la coincidencia del nombre propio entre autor-narrador-personaje, pero a la vez se imbrican y enfatizan guiños de ficción desde paratextos o procedimientos concurrentes (Scarano 2007: 91). La autoficción, pues, “mezcla de realidad autobiográfica, metáforas y fragmentos inventados, [...] determina un espacio fronterizo, a medio camino entre dos realidades, indeciso y confuso” (Puertas Moya 2003: 299- 302). Esta oscilación y juego de espejos que propone el autor reclama a su vez un “lector cómplice” (Scarano 2007: 100 y ss.), que

se deleite en la ambigüedad y en la imposibilidad de resolución entre los pactos, en un vaivén inquietante y pendular. El lector será pues un elemento clave en este nuevo contrato de lectura autoficcional, pues, como señala Puertas Moya, no podrá actuar como mero receptor pasivo sino que, a través de su intervención como sujeto activo, deberá decodificar y de-construir a través de sospechas e indagaciones ese pacto modulante y variable que propone el texto: no serán importantes pues en la autoficción conceptos vinculados a la autobiografía, como “verdad” o “mentira”, sino que

lo realmente importante es la eficacia estética de la narración, estructurada con el fin de desvelar el secreto de una existencia, cuyos rasgos externos y datos aparentes no pasan de meras anécdotas con las que el autor juega para dar más significado a un conflicto oculto que al lector compete descubrir e interpretar. (2005: 315)

A diferencia de la autobiografía, entonces, que es “explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que [...] un sujeto troceado que no coincide consigo mismo” (Dobrovsky, citado en Pozuelo Yvancos 2010: 12). El ya citado Pozuelo Yvancos señala en otro lugar que “lo que hace la autoficción es entretejer la novela con la autobiografía, de forma que el límite entre lo histórico y lo inventado se rompe en la propia fuente del lenguaje” (2004: 282).

El propio Lejeune revisa en trabajos posteriores su primer y polémico “pacto autobiográfico” que, desde su aparición, suscitó largas y encendidas críticas de diversos detractores. Amén de revisar, ratificar o rectificar algunas de las cuestiones ensayadas en su estudio, propone asimismo en 1994 una definición de autoficción, aunque en general, como ha señalado en entrevista con Alberca, ha preferido mantenerse un poco al margen respecto de este género, guardando un “elocuente silencio” respecto de esta “vía de innovación literaria”: “confieso que prefiero leer verdaderas novelas en que no tengo que preocuparme del autor, o verdaderas autobiografías en que no me preocupó de la ficción”

(Alberca 2004). No obstante, teniendo en cuenta lo que denomina “El caso Doubrovsky”, señala en este sentido que “para que el lector considere una narración aparentemente autobiográfica como una ficción, como una ‘autoficción’, tiene que percibir la historia como imposible, o como incompatible con una información que ya posee de antemano” (1994: 181). Se pone el énfasis pues en que, en la autoficción, la historia debe operar fuera de los límites de la verosimilitud, en tanto que en el caso del nombre propio no hay ambigüedad posible: “para el lector, sólo existe una referencia (el autor) y un único mensaje (la narración que cuenta la historia de un personaje que lleva su nombre)” (1994: 181).

Molero de la Iglesia aludirá por su parte a una definición que tiene a la “invención” o a la “falsedad” como clave genérica, como contracara de la “verdad” autobiográfica: “Lo que se viene denominando desde 1977 autoficción corresponde a una falsa enunciación que contiene el relato de unas circunstancias más o menos históricas y cuyo protagonista señala al propio autor”. Como argumenta la autora, “esto le separa de la mención directa y la responsabilidad que tiene el hablante en el enunciado autobiográfico, pero también de variadísimas ejecuciones novelescas en primera persona” (2006: 3). Así, la diferencia central entre la realización discursiva autobiográfica y aquellas novelas donde el personaje represente al escritor, en el marco de un pacto ficticio, radicará en que, el primer grupo se corresponde con un “enunciado serio” y, por tanto, “tiene una intención informativa que hace que, a pesar de ser confeccionado literariamente, el lector no lo reciba como invención” (2006: 3); en tanto que en la segunda esfera, “definido como acto literario *no serio*, responde a intereses puramente lúdicos” (2006: 3). Autobiografía y novela – y la autoficción, dentro de este segundo término – poseerán un diferente estatuto ontológico: la primera estará a cargo de un “enunciador real”; en la segunda, contrastivamente, ese

enunciador real delegará en un enunciador ficticio, ya no sujeto a las pruebas de veracidad (2006: 3).

A partir de lo anterior, es importante destacar que algunos críticos determinan distintas “gradaciones” para los textos autoficticios, en cuanto a su mayor verosimilitud y su proximidad con el polo de la autobiografía o, en cambio, por su marcada “fantasía” y su emplazamiento del lado del pacto novelesco. Alberca, por ejemplo, esboza una posible tipología en el campo de los textos autoficticios, que se mueven, heterogéneamente, en el marco del “pacto ambiguo”. Por un lado, las *autoficciones biográficas*: “el punto de partida es la vida del escritor que resulta ligeramente transformada al insertarse a una estructura novelesca, pero sin perderse la evidencia biográfica nunca” (2007: 182). En el otro extremo, las *autoficciones fantásticas*: “el escritor se encuentra en el centro del texto como en una autobiografía (es el héroe) pero transfigura su existencia y su identidad en una historia irreal, indiferente a la verosimilitud biográfica” (2007: 190). Y, equidistante con respecto a los dos pactos, se encuentran en el centro las *autobioficciones*, que fuerzan al máximo el fingimiento de los géneros, su hibridación y mezcla. El lector no puede determinar dónde empieza la ficción y dónde lo autobiográfico; “no son novelas ni autobiografías, o son ambas cosas a la vez” (2007: 194-195).

Otro de los referentes fundamentales en torno de esta modalidad lo constituye Vincent Colonna, quien distingue asimismo entre distintas modulaciones para los textos autoficticios. A partir especialmente de su lectura y análisis de la obra de Luciano de Samosata (autor del siglo II D.C), este crítico propone cuatro modalidades de autoficción, a las que dedica cuatro capítulos: la “autoficción fantástica”, la “autoficción biográfica”, la “autoficción especular” y la “autoficción intrusiva o autorial”. Como puede suponerse a partir de sus nombres, las dos primeras – aún con sus singularidades – pueden leerse en

analogía con las propuestas por Alberca;²³ las restantes, sin embargo, presentan en los planteos de Colonna características singulares. En cuanto a la “autoficción especular”, ésta es definida como

Al reposar sobre un reflejo del autor o del libro en el libro, esta orientación de la fabulación exige recordar la metáfora del espejo. El realismo del texto, su verosimilitud se vuelven un elemento secundario, y el autor ya no se encuentra necesariamente en el centro del libro; puede apenas ser una silueta; lo importante es que se ubique en un rincón de su obra, que refleje así su presencia como lo haría un espejo (115)²⁴

Este tipo de autoficciones, en las que en una sugerente puesta en abismo el autor ingresa tangencialmente en escena – lo que, como advierte el propio Colonna, será definido por Genette como “metalepsis” (132) –²⁵ se presenta en parangón con las artes plásticas. Recordemos desde esta perspectiva por ejemplo el celeberrimo caso de *Las meninas*, de Velázquez, en una técnica que, como señala Amícola, se denomina *in figura*, que el argentino lee en claro diálogo con la versión moderna de la técnica autoficcional:

La autoficción moderna tiene entonces como artimaña narrativa un mecanismo especular por el que se produce un reflejo (sesgado) del autor o del libro dentro del libro. Eso implica, claro está, una clara orientación hacia la fabulación y refabulación del yo autorial, que recuerda la técnica pictórica del Renacimiento y el Barroco llamada “in figura”, por la que el pintor aparecía en el lienzo ocupando un margen del cuadro pero travestido en un personaje afín al tema pintado, bajo atuendos religiosos o simbólicos (Amícola 2009: 189).

Por su lado, volviendo a las tipologías propuestas por el francés, el subgrupo de “autoficción intrusiva o autorial” representa uno de los casos más singulares de su

²³ Recordemos sin embargo que el trabajo de Colonna, de 2004 -y más aún su tesis doctoral, dirigida por Genette y titulada *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, de 1989 - son anteriores al libro de Alberca, del 2007 (aunque hemos indicado ya que sus primeros trabajos en torno del tema son de la década del 90). Por lo tanto, las diversas manifestaciones de la autoficción que propone Colonna son previas a las que ya hemos descripto de la mano del español, aunque no las repetiremos por las similitudes entre ambos planteos.

²⁴ Todas las traducciones del trabajo de Colonna corresponden a Francisco Aiello.

²⁵ La “metalepsis” en definida por Genette en su libro homónimo como “manipulación – al menos figural, pero en ocasiones ficcional - de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación” (2004: 15); “su ámbito se extiende a muchos otros modos, figurales o ficcionales, de transgredir el umbral de la representación” (16).

taxonomía, pues atañe a una versión del autor en tercera persona, que no participa de la intriga sino como un “recitador” o una voz externa a la historia:

El escritor se transforma en un recitador, un contador o un comentador, en suma, un “narrador-autor” al margen de la intriga. Por esta razón esta postura está ausente en la obra de Luciano: supone una novela en “tercera persona”, con un enunciador externo al tema. A través de esta “intrusión de autor” (Georges Blin), el narrador arenga a su lector, garantiza hechos relatados o los contradice, empalma dos episodios o se distancia con una digresión, aportando a la existencia una “voz” solitaria y sin cuerpo, paralela a la historia (135).

Otra de las aristas importantes del trabajo de Colonna es que rastrea los orígenes de la autoficción – como habrá sido advertido ya – en textos remotos de la antigüedad clásica, particularmente en Luciano de Samosata. Luego, apelará también a ejemplos de textos y autores de distintas épocas y procedencias, como Europa y América. No obstante, interesa subrayar con el crítico que, aunque la autoficción representa en la actualidad – bajo la estela del “caso Doubrovsky” – una verdadera “moda” entre críticos, narradores y estudiosos, esta particular fabulación de sí mismo no es un fenómeno supeditado al ideario de la posmodernidad, y ni siquiera al siglo XX.

Alberca da cuenta asimismo de lo que denomina la “historia legendaria” de la autoficción. Para él, el origen de la autoficción en España se encuentra en el *Libro del Buen Amor*, al que considera “pionero en la literatura española de la presencia del autor en su obra, bajo su nombre propio y con un calculado artificio de doblez moral, doctrinal y biográfica” (2007: 143). Luego, señala que se puede observar la presencia de la autoficción en el *Quijote*, en los *Sueños* de Quevedo hasta llegar a Diego de Torres Villarroel en libros como *Correo de otro mundo* (1725). Posteriormente, antes de llegar a la “historia reciente” que pone el género en el centro del debate teórico, advierte también obras previas que responden también a la modalidad autoficcicia, que antes de esa fecha se incluían en el “cajón de sastre” de las novelas autobiográficas o novelas del

yo (2007: 142). Entre éstas, menciona los ejemplos de Unamuno, Azorín, Manuel Azaña, Sender, Arturo Barea, Corpus Barga que tienen obras que entran perfectamente en la categoría de autoficción. En Latinoamérica, también Rubén Darío, Asunción Silva, Borges, Lezama Lima, Vargas Llosa, y también escritores más jóvenes: Severo Sarduy, Jaime Bayley, Juan Pedro Gutiérrez, Roberto Bolaño, César Aira o Fernando Vallejo (2007: 143).

J. Lecarme, por su parte, otro de los estudiosos avezados en el terreno de la autoficción, ha señalado que lo que hace Doubrovsky en su *Fils* no supone una verdadera novedad en la historia literaria; sí tiene el mérito de haber bautizado y extremado el género, pero éste se ve ya en diversos textos del siglo XX: “Malraux en *Antimémoires*, Celine en *D’un chateau l’autre*, Perec en *Wou le souvenir d’enfance*, Modiano en *Livret de famille*, Blondin en *Monsieur Jadis*, Simenon en *Je me souviens*, etc.” (1993: 227). La autoficción adquiere para este crítico contornos bastante amplios, pues se refiere a aquellos textos ficticios que parten de un dispositivo sencillo: “un relato donde autor, narrador y protagonista comparten el nombre propio y cuyo subtítulo genérico indica que se trata de una novela” (1993: 227)²⁶

Desde enfoques diversos, en propuestas literarias, críticas y teóricas, desde márgenes geográficos e históricos variados, los aportes que hemos recorrido coinciden en su intento de dar cuenta de uno de los más atractivos y, a la vez, esquivos territorios de la literatura: el de las escrituras del yo. Más allá de las taxonomías, de las subespecies y subgrupos, de las lecturas más restrictivas o más amplias, de su mayor o menor cercanía con otras formas análogas, lo que interesa destacar aquí es, por un lado, el afortunado concepto de “ambigüedad” propuesto por Alberca en torno de la

²⁶ Ambos fragmentos son citados en el texto “Algo de Historia”, en http://autoficcion.es/?page_id=9 (consultado el día 30/09/2013).

autoficción y, luego, el carácter *transhistórico* de esta modalidad que, como vimos, recuperan algunos autores en sus travesías críticas.

En cuanto a la primera cuestión, la idea de “pacto ambiguo” formulado sobre la base del estudio lejeuniano, resulta un concepto nuclear para nuestros objetivos, pues plantea la *ambigüedad* como clave de lectura. Así, implica – como también lo hacía el francés – una lectura pragmática, es decir, que pone al lector como una parte fundamental del “contrato” diseñado por el texto; luego, se emplaza en una zona intermedia entre la autobiografía y la ficción, en un vaivén irresuelto que se solaza en la vacilación y en la indeterminación del sí y el no, de la referencia y la invención. A partir de esto último, por su lado, el nombre propio constituye en esta modalidad autoficticia un elemento insoslayable, pero no para dar cuenta de la sinceridad, de la verdad, de la ética que implica un proyecto autobiográfico, sino porque espeja pero, a la vez, difumina las proyecciones hacia el autor cifrado en la firma de la tapa. Como reflexiona Lejeune en una entrevista reciente (2005), la autoficción propiamente dicha – aunque ahora se utiliza en un sentido más laxo, para referirse a un espacio intermedio entre los dos géneros – surge esencialmente de una *combinación* de la forma novelesca con una promesa: “la promesa de decir la verdad, promesa contenida en la coincidencia entre el nombre del autor y el protagonista” (15).

Por su lado, en referencia a lo que denominamos el carácter “transhistórico” de la autoficción interesa poner de relieve la remota utilización del nombre propio del autor en el contexto literario que, con Colonna, advertíamos ya en el mundo clásico o que, asimismo, podemos encontrar en ejemplos de larga data, como Catulo, Dante o, en la literatura española, el Arcipreste de Hita, el *Quijote*, Quevedo y cuantiosos ejemplos que ya hemos mencionado (Unamuno, Azorín, etc.) y otros que veremos más adelante. Por tanto, si bien el surgimiento del neologismo y la provocación de Doubrovsky han

atado en gran medida el abordaje de la autoficción a los cuestionamientos radicales que plantea la posmodernidad – del sujeto, de lo real, de la representación, del sentido... -, en realidad, la modalidad que adquiere dicho rótulo en 1977 atraviesa la historia literaria, dando cuenta del carácter transversal de un tipo de textos que, así, supera el contexto reducido del siglo XX y, más aún, los estrechos límites del fin de siglo.

En el mismo sentido, si en las más recientes teorizaciones la autoficción se circunscribe a la novela, bajo la forma de género o subgénero narrativo, parece atinado asimismo contemplar otros casos de textos autoficcionales, teniendo en cuenta el criterio amplio que indicamos antes. Desde esta óptica, en esta perspectiva transhistórica, la autoficción no se ciñe sólo a la narrativa, sino que se hace presente asimismo en textos poéticos y dramáticos. No sólo supera pues los marcos temporales sino también genéricos, dando cuenta entonces de una *operatoria* – ya no un género – a través de la cual, en distintas clases de textos y en poéticas múltiples, ingresa el nombre del autor en el plano literario, sin estar supeditado a los cánones de veracidad de un proyecto autobiográfico.

Por lo anterior, se torna atractivo entonces “el desafío de acercar la categoría de autoficción – atada a la narrativa y a la novela especialmente - a la poesía, cuya primera persona instaure el reinado seductor del parecido entre vida y escritura, hablante poético y autor, apostando a esa compleja deixis dotada del ‘nombre propio del autor’” (Scarano 2007: 93). La utilización de la categoría de autoficción en el contexto del género lírico representa una de las apuestas más novedosas de estas páginas, que propone superar y desplazar el antiguo y cuestionado rótulo de “poesía autobiográfica”, cuyas aristas hemos repasado en el apartado anterior. La autoficción – o la posibilidad de hablar de autoficción en poesía o de *poesía autoficcional* – opera en el borde, en el cruce entre ficción y vida y

resulta una propuesta innovadora, en especial en cuanto a su desplazamiento de la narrativa y el acercamiento a la escena lírica.

VII. Autoficción y poesía: hacia una redefinición de la modalidad autoficticia

*“Mi nombre es Luis,
soy español,
vivo en Madrid,
en el número uno, calle Larra,
me dice usted la hora, por favor”*

Luis García Montero, “Los idiomas persiguen el desorden que soy”, *Un invierno propio. Consideraciones*

Los estudios que vinculan esta categoría al género lírico – especialmente en relación con la poesía hispánica - son escasos y recientes. Entre ellos, sobresalen el ya citado libro de Laura Scarano, del 2007, en Argentina, junto con diversos artículos y los libros más recientes del 2012 y 2014, abocados a estudiar la poesía última de Blas de Otero, el primero, y la poesía con nombre de autor en un corpus de poetas latinoamericanos y españoles contemporáneos, el segundo. En Alemania, a su vez, Ana Luengo ha dedicado a la poesía uno de los capítulos del libro grupal del 2010, *La obsesión del yo*, titulado “El poeta en el espejo: de la creación de un personaje poeta a la posible autoficción en poesía”.

En este último, la autora se propone estudiar la posibilidad de la manifestación de la autoficción en poesía, del mismo modo que se da en narrativa, a partir del recorrido por tres poemas representativos de diversas estéticas: el barroco, el modernismo y la poesía contemporánea. En ellos, observa la construcción poemática de un personaje de autor que, en los dos primeros, insinúa una tendencia que hará su eclosión en la poesía moderna, de la mano de Gil de Biedma. En primer lugar, alude al celeberrimo soneto de Quevedo “Desde la torre”, para ver de qué modo se configura en él un yo lírico que “muestra al personaje en

su momento de lectura y escritura, precisamente en su oficio de poeta” (257). En este texto aurisecular se advierte pues la constitución de un yo lírico que enuncia a un personaje idéntico a sí mismo, pero no al autor implícito; así, no llega a la figuración autoficcional del yo, puesto que “aunque se crea la imagen doble de ambos y la posibilidad de transgredirla [...] no se lleva a cabo tal transgresión” (258). Del mismo modo, en el ejemplo posterior del modernismo latinoamericano, perteneciente a Martí, la autora analiza la constitución de un personaje de poeta-padre (es decir, tensado entre su figuración autobiográfica y poética) que hace su aparición en el “espejo lírico” con la conciencia de la construcción ficcional.²⁷

Sin embargo, como anticipamos, será en el caso paradigmático del texto “Contra Jaime Gil de Biedma” donde se advertirá de manera cabal la posibilidad de la modalidad autoficticia lírica. Para Luengo, “lo importante para determinar si se da la autoficción es ver si el autor aparece como personaje en el mismo espacio en que está la voz del yo lírico, de forma ficcional y marcado nominalmente” (265). Así, en esta propuesta la autora se ceñirá al margen – un poco estrecho – que construye el citado poema biedmano: sólo en la yuxtaposición poemática de un yo lírico y un personaje nominado que coincide con el autor implícito, lo cual se logra a través de una “relación literaria paradójica, es decir: romper ese espejo a través de una metalepsis” (264). De modo que los derroteros para definir la autoficción poética seguirán los postulados en torno a la manifestación narrativa de dicha operación: la construcción poemática de un personaje puntualizado, con el mismo nombre del autor, diferenciado – en un nuevo nivel de recursividad - del yo lírico.

²⁷ Como señala la autora, se elige un ejemplo del modernismo pues esta estética, en su manifestación latinoamericana, es equiparable – tal como ha reflexionado Octavio Paz – al romanticismo europeo, en tanto significa (al igual que el Barroco y la cultura actual, momentos en los que emplaza su análisis) “una ruptura del horizonte estético, en la que los movimientos literarios se mezclan también con ‘una moral, una erótica y una política’ (Paz 1987:91)” (Luengo 256). Sin embargo, resulta llamativa esta elección del texto martiano ya que, si bien es solidario y pertinente para su lectura, resulta menos evidente que la construcción de personaje-poeta anudado a la imagen biográfica del poeta presente en Rubén Darío, por ejemplo, en su poema de *Cantos de vida y esperanza*, cuyos primeros versos aluden de modo nítido a la faceta poética del sujeto: “Yo soy aquél que ayer nomás decía/ el verso azul y la canción profana...”.

Indudablemente, la aproximación que plantea este trabajo al estudio de la operatividad de autoficción en lírica representa un valioso aporte y un antecedente interesante para nuestra lectura; empero, como señalamos, se circunscribe en los límites de esta singularísima escena biedmana, cuyas características descuellan por su originalidad y la tornan prácticamente única, al menos en la lírica peninsular contemporánea.

L. Scarano, por su parte, se referirá a la modalidad autoficticia en lírica teorizando respecto de este terreno novedoso, especialmente, en sus trabajos del 2007 y del 2014. El objetivo central del primero radica en estudiar y repensar las relaciones entre la escritura literaria y la esfera social, a través de cinco interrogaciones nucleares propuestas como puntos de partida para actualizar el debate en torno a los vínculos entre literatura y experiencia, binomio que se proyecta, previsiblemente, a los lazos siempre conflictivos – e inseparables, al decir de la autora, posicionándose de manera clara en un enfoque necesariamente cultural – “entre expresión poética verbal y subjetividad y vida” (18). Estas matrices, que se cruzan y enhebran entre sí de modo incesante, se desarrollan respectivamente en los cinco capítulos que componen el libro: la categoría de experiencia, los “rituales de la intimidad” - en el cruce entre el mundo afectivo y lo social -, la conexión entre privado/público (o individual/social), el debate teórico actual en torno a la poesía como género de discurso y, por último, la categoría de “autoficción”. Ésta última es asediada en el capítulo “*En primera persona: complicidades de la autoficción*”, el cual representa tal vez la apuesta más fuerte del libro, al estudiar la funcionalidad de la categoría de “autoficción”, como hemos dicho usualmente atada a la narrativa, en el género lírico. Aquí confluyen las diversas tensiones y cuestiones desarrolladas y abordadas en los capítulos previos: autor, sujeto, lector, experiencia, referencia y lenguaje convergen en estos planteos finales, en el cruce entre el pacto autobiográfico y el pacto autoficcional, como una nueva versión de los presupuestos lejeunianos en torno al estatuto contractual de

un género que, a través del lector esencialmente, permite entrecruzar las figuraciones subjetivas de la escritura con la figura de autor extratextual.

La *ambigüedad* es resaltada por la autora - en la senda abierta por Alberca - como la clave de esta nueva modalidad autoficcional. Ni pacto referencial ni pacto ficcional, sino un nuevo “pacto ambiguo”, que exige necesariamente un “lector cómplice” que se deleite en un juego pendular entre “lo real” y “lo inventado”, en el establecimiento de una “sospecha autobiográfica” (100) que no busca una “verdad autorral”, en términos de verdadero o falso, sino la idea de lo “convinciente en tanto representación” (92). Si bien se enfatiza el carácter verbal y ficcional del sujeto de la escritura, su naturaleza se problematiza a través del recurso autoficcional, con la sospecha de la semejanza y la proximidad con el autor que firma y publica su texto, a partir principalmente del “nombre propio” como correlato autorral, y de todos aquellos “guiños biográficos” (fechas, lugares, parentescos, etc.) que remiten, desde la poesía, al locutor real.

Posteriormente, en sus artículos de 2011 sugerirá los neologismos “metapoema autorral” y “metapoeta” para dar cuenta de esta identidad construida en el borde tenso de la fictividad y la referencia, en la línea abierta por su libro precedente. En el camino que le provee la metapoesía, la autora propone instalar el concepto de “metapoeta” en remisión a ese personaje que se apropia de la biografía del poeta real, pero emerge en el contexto poemático:

Si llamamos *metapoema* al poema que se exhibe como tal, “poema sobre el poema”, y desnuda su carácter de artificio, el *metapoeta* es el autor-poeta que se pone en la piel del personaje-poeta, adquiriendo un estatuto ambiguo (en palabras de Manuel Alberca), de naturaleza ficticia, pero con deliberada intención de remisión referencial” (2011a: 2).

De manera que “*el autor que escribe al autor que escribe* es una figura que sustenta esta categoría de *metapoeta* y funda una tipología específica, el poema abocado a exhibir y poner en primer plano al personaje autorral” (2011a: 2).

En analogía con los últimos trabajos mencionados, la autoficción se propone en estas páginas como una posible puerta de acceso a la poesía de Gloria Fuertes y Ángel González. Como veremos, la obra de sendos poetas – y, especialmente, la de Fuertes – ha sido leída en consonancia con la biografía autoral; la crítica ha concedido de modo recurrente un carácter autobiográfico a sus producciones, ciñéndose a motivaciones de índole diversa: por un lado, el propio proyecto que los autores – y muy particularmente Gloria Fuertes – explicitan y revalidan en las lecturas de su obra, en el arco metatextual o autopoético (prólogos, entrevistas, etc.). Así, la madrileña ha otorgado a su poesía un marcado estatuto autobiográfico; una instancia ensayística que, abonada por datos reconocibles de su biografía esparcidos en su poética y la introducción poemática de su nombre autoral, han sido el principal asidero para la consideración llanamente autobiográfica de su poesía en manos de la crítica abocada a su estudio. En González, en cambio, como veremos, al posicionarse como lector de su escritura se advierte una conciencia más acentuada del artificio y de la instancia de *inventio* que supone la configuración de un “personaje poético”. Aún con notorias similitudes y “aires de familia” entre éste y su propia vida, la creación de un sujeto *otro*, de un poeta “de papel” ha sido una de las aristas más teorizadas en su faceta crítica.

No obstante, el acercamiento más frecuente a estos poetas, en el marco figurativo y realista que supone la formación discursiva que los contiene, ha sido historicista y “contenidista”, imprimiendo muchas veces pues al estatuto pretendidamente humanizado del sujeto-poeta el rostro histórico del autor real. Sin embargo, la dimensión humana en el trazado de la subjetividad, la vocación realista de la escritura, la búsqueda de un lector mayoritario en desmedro de la “poesía para poetas” (hermética, cerrada, minoritaria), la confianza – cada vez más problemática – en la utopía *engagée* no impiden en estos poetas, conjuntamente, reivindicar el carácter ficcional de la enunciación. Así, diversas estrategias

discursivas se diseminarán en sus poéticas como guiños tendientes a polemizar con algunos de los postulados vigentes para el género, en especial en su flexión “social”: el encasillamiento en la primera persona gramatical, la equiparación de la voz poética con la voz autoral en una única vertiente enunciativa, la identificación entre sujeto poético y poeta (especialmente, en su faceta nominada), la lectura meramente designativa de los nombres propios, etc. De este modo, sus poemas abren una constelación de recursos que complejizan la “atmósfera autobiográfica” que, de manera simultánea, se imbrica en su escena. No sólo, pues, referencia y testimonio, pero tampoco pura textualidad e inmanentismo verbal. El polifacético mundo verbal que diseñan estos autores parece exceder ambos extremos.

Por lo anterior, la sustitución de “autobiografía” por “poesía autoficcional” parece la entrada más cabal a estas producciones singulares, pues alienta la vacilación, el vaivén y la indeterminación hacia la que ellos mismos contribuyen. Una “tercera vía” que provee la teoría actual y que es repensada bajo la óptica de estos poetas en una nueva modalidad, destacando muy especialmente su intrínseca “ambigüedad” como efecto de lectura. No será pertinente pues circunscribir dicho rótulo a los márgenes de un género o subgénero – como destacamos en el apartado anterior- sino en cambio hacerlo funcionar como una operatoria que se estaciona en el juego bivalente de la referencia y la ficción. Para los casos que nos ocupan, esta operatoria “autoficcional” se presenta bajo dos modalidades complementarias. Por un lado, con la construcción identitaria de un “sujeto autoficcional”, compuesto en el enlace de dos ejes: el autobiográfico y el autorreferencial. Es decir, la figura poemática con el nombre del autor que se define a la vez como sujeto-poeta, como una ficción de autor. El sujeto autoficcional se compondrá entonces en una intersección paradójica, como un personaje “doble”, tensado entre la escritura y la biografía,

proyectando una versión compleja del poeta que, muchas veces – como analizaremos – distorsiona, borronea y difumina sus perfiles referenciales en el espejo del poema.

En una segunda modulación, la autoficción podrá aparecer también como un “espacio autoficcional”, es decir, a través de guiños, elementos, “mecanismos” que tanto reenvían a la persona empírica como desmantelan y problematizan esta identificación: juegos anfibológicos con la onomástica, desplazamientos gramaticales, introducción de “otras” voces e identidades poéticas, entre otros. Éstos se fusionan a las “instrucciones” paratextuales y a las coincidencias biográficas tiñendo, nuevamente, la escena poética de cruces y reciprocidades entre la ficción y la realidad.

Como puede advertirse, esta segunda noción remite a los conceptos – próximos pero distintos – enunciados por Catelli (1991) y Arfuch (2002), respectivamente, de “espacio autobiográfico” y “espacio biográfico”. En primer lugar, no obstante, recordemos que el primer rótulo, antes que a la crítica argentina, nos reenvía al propio Lejeune, quien elige este subtítulo para el último apartado de su trabajo de 1975. En este sentido, en “El espacio autobiográfico” lejeuniano se postula un nuevo tipo de pacto, denominado “fantasmático”: una forma indirecta del pacto autobiográfico, que incumbe al territorio de la ficción pero que, sin embargo, permite al lector leer las creaciones literarias como “fantasmas reveladores de un individuo” (59). Este nuevo tipo de contrato se plantea de modo contestatario a una teoría ingenua pero extendida que afirma que la novela sería “más profunda”, “más verdadera” que la propia autobiografía. Frente a esta “ilusión ingenua”, Lejeune cuestiona: “¿Deberíamos decir, entonces, la una y la otra? Mejor: la una en *relación* a la otra” (59). Y la respuesta la halla en el establecimiento, por parte del lector, de un *espacio autobiográfico*, que engloba ambas categorías y que no se reduce sólo a una de ellas.

Ahora bien, en la difundida propuesta de Catelli - en clara línea demaniana -, el “espacio autobiográfico” es definido por esta crítica en la “Introducción” a su libro – como ya señaláramos anteriormente - como “el lugar de la impostura”, “de los intersticios”, de la “cámara de aire” entre un *yo* y su relación de semejanza con aquello que hoy escribe; “la máscara sobre lo informe, sobre lo que no se puede terminar de aprehender y lo que no se le asemeja; el lugar donde un *yo*, prisionero de sí mismo, proclama para poder narrar su historia que él fue aquello que hoy escribe” (219). En este sentido, y especialmente a partir de su estudio de Paul de Man, se sostiene pues un régimen de no-correspondencia para la autobiografía: el *yo* no será el punto de partida, sino lo que resulta del relato de la propia vida.

Leonor Arfuch, por su lado, utilizará el concepto cercano en su enunciación pero lejano conceptualmente de “espacio biográfico”, acudiendo a un paradigma teórico antagónico respecto del anterior.²⁸ Para esta autora, la autobiografía sería un territorio donde se cruzan lo privado y lo público, involucrando necesariamente la relación del sujeto con su contexto, “que le permite situarse en el (auto)reconocimiento: la familia, el linaje, la cultura, la nacionalidad [...] no podrá desprenderse del marco de una época, y en ese sentido, hablará también de una comunidad” (2002: 108). Esta segunda mirada, más cercana a nuestros planteos, revela algunas cuestiones interesantes al postular una identidad autobiográfica que no se regodea en un ejercicio narcisista y ensimismado sino que, en cambio, constituye un gozne donde también opera de modo prioritario su contexto y las diversas prácticas sociales que lo constituyen. Aquí, sin embargo, como anunciamos, reemplazamos el adjetivo “(auto)biográfico” por el de “autoficcional”, para aludir a ese

²⁸ Debemos señalar que la autora reconoce en la Introducción a su libro (2002) el préstamo – casi metafórico, en realidad - respecto de la expresión de Lejeune a la que hemos aludido que, en rigor, era “espacio autobiográfico”, en tanto que la apropiación de la argentina es “espacio biográfico”. Así, indica que esta fórmula lejeuniana, aunque sugerente, no es la que se ajusta a sus objetivos, aunque sí permite la idea de *espacialización* que atraviesa su estudio, aludiendo a un espacio “donde conflúan en un momento dado formas disímiles, susceptibles de ser consideradas en una interdiscursividad sintomática, de por sí significativa, pero sin renunciar a una *temporalización*, a la búsqueda de herencias y genealogías, a postular diversas relaciones en *presencia* y en *ausencia*” (2002: 22).

“espacio ambiguo”, en donde funcionan todos los datos e indicios que, inscriptos en la escena poética y supeditados a las convenciones del género que le imprime dicha pertenencia, operan no obstante en un “borde” que remite tanto a lo verbal como a lo extratextual, abriendo para el lector el terreno dinámico de las bivalencias y las correspondencias posibles entre la escritura y el autor.

Si al pensar en *sujeto autoficcional* remitimos pues a una figuración concreta de la subjetividad, definida en la confluencia de su rostro de poeta y de sus rasgos “autobiográficos” – anclado primordialmente en el uso del nombre propio autoral -, al hablar de *espacio autoficcional* abrimos el juego en cambio a una zona más difuminada y problemática: a ese dominio donde los índices y “guiños de realidad” salpican los poemas – textual y paratextualmente -. Así la biografía del autor real se fusiona a la poesía para envolver al lector – que se torna, así, “cómplice”, como señalaba Scarano- en un juego caleidoscópico de suspicacias, para que opere justamente en ese terreno de sospechas e incomodidad, donde el cierre no acontece nunca.

VIII. Los usos del nombre propio: *índex* y *symbol* en el universo nominal

*“Y yo, este Luis Cernuda
incógnito, que dura
tan solo un breve espacio
de amor esperanzado”*

Luis Cernuda, “Para ti, para nadie”, *Poemas para un cuerpo*

El nombre propio de autor constituye el motor primario de algunas propuestas centrales de la teoría literaria. Su inscripción textual ha funcionado, como ha sido referido ya, como el núcleo de corrientes abocadas al estudio de la autobiografía, la autoría y, más recientemente, de la autoficción. Hemos visto a este respecto cómo, por

ejemplo, el nombre propio cifra en los trabajos de Lejeune y de Derrida, respectivamente, dos paradigmas antagónicos en relación con la posibilidad de referencia y la remisión a un locutor “externo”, a una figura histórica por fuera del mundo verbal. Asimismo, Bourdieu rescataba para su propuesta sociológica la idea de “designador rígido” - como veremos a continuación, deudora de Kripke - para pensar esta categoría como un “punto fijo”, como una “unificación del yo” en distintos contextos y estados del campo. A su vez, para Foucault el nombre propio de autor determina la “función autor” de un texto, es decir, permite responder a la pregunta que dispara sus reflexiones: “¿Qué es un autor?”, cuya respuesta apunta especialmente al nombre propio, tensado entre los polos de la descripción y la designación, como el elemento que otorga “una manera de ser” y de “funcionar o circular” a un texto dado. Luego, en el panorama más próximo, los derroteros teóricos sobre la autoficción diseñan un nuevo camino en torno de la utilización del nombre propio del autor. Éste será, como dice Alberca, no una “cuestión baladí”, sino “su pilar más importante” (1996: 17).

Luego, en el campo más puntual de la teoría sobre el género lírico, la aparición de nombres propios como categoría poemática ha suscitado asimismo reflexiones fundamentales para nuestros planteos. En este sentido, han sido operativos los estudios de Laura Scarano, quien ha abordado esta estrategia discursiva en múltiples libros y capítulos, abocados mayoritariamente a la misma formación discursiva que concierne a nuestro estudio, la poesía social. De manera principal, resultan de utilidad los conceptos de “metapoeta” (mencionado anteriormente) y de “correlato autoral”. Este último, utilizado por Mignolo (1982) y redefinido por esta autora en 1994, se propone como un recurso que “hace emerger en el texto un yo con nombre propio verificable, el del autor empírico, que se hace cargo de la voz enunciante a la vez que se apropia y explota la biografía del autor real” (Scarano 1996: 78). Esta estrategia, que Mignolo define como

“semiotización del yo contextual de la enunciación” o “figuración enunciativa propia del discurso autobiográfico” (1978: 237) produce una ilusión de identificación entre ambos sujetos, el textual y el empírico. La autonominación, que se plantea como procedimiento discursivo y que permite una proyección biográfica hacia el autor, es planteada empero como una *función o categoría verbal* inscripta en el orbe poético. El correlato autoral funcionaría entonces en el gozne y en la tensión irresuelta entre sujeto poético y poeta, entre vida y poesía, renovados aquí, a la luz de la modalidad autoficcional, en la noción de “sujeto autoficcional”, tendiente al entrecruzamiento de las nebulosas fronteras de la autobiografía y la ficción en la construcción identitaria.

Sin duda, el nombre propio de autor en el marco literario “se convierte en el motor de una poética” (Amaro 2010: 231), disparador de un universo de significados que exceden lo meramente discursivo para proyectarse “hacia la atávica conexión entre dos imágenes, la de una persona y su nombre [...] El nombre es la parte del yo que parece expresar una presencia en el mundo” (Amaro 2010: 230). En este sentido, no sólo el uso y el valor de los nombres propios atañen al universo de la literatura, sino que su funcionamiento ha sido asediado desde enfoques multidisciplinares para intentar desbrozar su funcionamiento dentro de una cultura determinada. Así, el nombre propio, en especial en su vertiente antroponímica (es decir, el nombre de persona) ha sido un recurrente objeto de interés para la lingüística, la antropología, la etnografía, etc. Tales acercamientos son importantes a la hora de advertir la importancia de esta categoría que, desde la antigüedad, representa uno de los pilares principales de cada cultura y sociedad, frecuentemente asociado a la “esencia” de la persona y a la afirmación de la subjetividad en un grupo (Tessone 2009, Amaro 2010, Christin 2001).

Gramáticos, lingüistas, filósofos y estudiosos de disciplinas diversas se han ocupado de esta compleja categoría a lo largo del tiempo; una de las clases de palabras

más problemáticas que ha suscitado teorías encontradas, en principio porque representa una noción no exclusivamente lingüística, sino que su funcionamiento debe ser pensado en vínculo con instancias extralingüísticas, lo cual le confiere un “carácter marginal” en el campo estricto de la gramática. Por tanto, aunque haya sido reconocida como clase de palabra con propiedades distintivas (no exclusivas), ha sido objeto de estudio asimismo, sobre todo en las décadas finales del siglo XX, en su valor semiótico, sociolingüístico, causal, psicofísico, etc. (Fernández Leborans 79).

Desde tiempos remotos, la problemática del nombre y, especialmente, del *nombre propio*, ha suscitado la reflexión y especulación en torno de sus alcances, bifurcados esencialmente en la tensión entre la referencia y el sentido. Es decir, las diferentes posturas abocadas a su estudio se escinden entre su consideración puramente indicial – a la manera de los deícticos – o, en cambio, su valor también como “portador de sentido”. Estas dos tradiciones, cuyos máximos exponentes son Mill y Frege, respectivamente, han excedido, como decíamos, el estricto terreno de la lingüística para extender su dominio al campo de la filosofía, la lógica, la etnografía, la antropología e, incluso, la literatura.

Ya en el *Cratilo o de la exactitud de los nombres*, de Platón, encontramos referencias a este dominio nebuloso. En el célebre diálogo entre Sócrates y Hermógenes, no obstante, las cavilaciones no se centran sólo en los nombres propios sino en la problemática de los nombres en general, el “nombre común” y la nominación, aunque las remisiones a los nombres propios asoman también en el contrapunto entre los filósofos. En este sentido, uno de los pasajes más interesantes lo representa la alusión a la propiedad de los nombres y la sabiduría en el acto de nombrar, presente ya en los poemas homéricos, en torno a la nominación diversa que otorgan dioses y hombres, por ejemplo, a un mismo sitio:

HERMÓGENES.— ¿Y qué dice Homero de la propiedad de los nombres, y en qué pasaje?

SÓCRATES.— En muchos. Los más extensos y bellos son aquéllos en los que distingue, respecto de un mismo objeto, el nombre que le dan los hombres, y el que le dan los dioses. ¿No crees, que Homero en estos pasajes nos dice cosas notables y admirables sobre la propiedad de los nombres? [...]— Ese río, que bajo los muros de Troya, tiene un combate singular con Hefaisto, ¿no sabes que Homero dice, que los dioses le llaman Janto, y los hombres Escamandrio? (11)

La reflexión sobre esta categoría transita las páginas más antiguas del pensamiento occidental, definida siempre en relación con el nombre común. Como señala Fernández Leborans, en las gramáticas clásicas grecolatinas, por ejemplo la de Donato, se distinguía como “el nombre de uno solo” – *unius nomen (Propium)*- frente al “nombre de varios” – *multorum nomen (Appelativum)* -. Así, el nombre propio (NP) se consideraba como el “verdadero Nombre”: la expresión *kúrion* (de *onoma kúrion*), traducida al latín como *nomen propium*, significaba de hecho “el verdadero nombre” (79). La delimitación del NP ha sido pues, durante siglos, de tipo lógico, al distinguir la “designación de uno” frente a la “designación de especie o clase”. Recién con el auge de la Lingüística Diacrónica y la Gramática Comparada surge la disciplina auxiliar de la “Onomástica”, dedicada especialmente a los nombres de persona y de lugares (antropónimos y topónimos) y será a mediados del siglo XX, de la mano de lógicos y filósofos, donde ingresa más fuertemente la reflexión sobre esta categoría. Sus propuestas en torno a la referencia, el significado, la predicación, etc. atrajeron el interés de los lingüistas a finales de los '70, en especial en cuanto a los aspectos semántico-referenciales de esta clase de palabra (Fernández Leborans 79).

Así, los estudios y tradiciones en torno a la delimitación lingüística de esta categoría – relativamente recientes, como mencionamos – confluyen en el establecimiento de algunas propiedades provisionales, para caracterizar conjuntamente

al NP (diferenciándolo del NC), aunque su natural heterogeneidad y la multiplicidad y diversidad de referentes tornan ambigua y dificultan su delimitación. Entre ellas se cuentan el uso de mayúscula, la flexión fija, la unidad referencial, la falta de significado léxico, la ausencia de determinante, la imposibilidad de traducción y la incompatibilidad con complementos restrictivos (Fernández Leborans 80-81).

En cuanto a su “contenido”, los subgrupos principales – “puros” o “genuinos”- de NP los constituyen dos grupos centrales: los *topónimos* y los *antropónimos*, divididos estos últimos en *nombres de pila* y *apellidos*, generalmente patronímicos,²⁹ y de modo más secundario, en *apodos* y *pseudónimos*. Sin embargo, hemos entrecomillado “contenido” debido a que, en la tradición más reciente, las disyunciones centrales en el terreno de los NP han concernido, justamente, a determinar si tienen significado o no. Resumiendo de modo muy sumario una polémica extensa y compleja, plagada de matices, excepciones y salvedades, las lecturas que se confrontan en el análisis de esta clase de palabra son dos: las teorías referenciales y las teorías del significado o del sentido. El primer paradigma, cuyo representante principal – como dijimos - es Mill (1843), sostiene que el NP sólo denota, es decir que no connota: sólo es capaz de designación y referencia, carece de significado intrínseco. En esta línea, como propone Kripke (1972), funciona como un “designador rígido”, que “designa el mismo objeto en todos los mundos posibles”:³⁰ un nombre propio se establece mediante

²⁹ Amaro hace referencia en su tesis doctoral a la importancia de esta clase de palabras, desde tiempos antiguos y hasta nuestros días, siguiendo a Weintraub en muchos de sus postulados: “como otros elementos del *patrimonio*, el *patronímico* constituye desde antiguo un signo de poder. En el mundo clásico, por ejemplo, ‘para gozar de una buena vida, se dependía del bienestar y caudal del *oikos* o *patrimonium* de la familia. Más importante era lo que se tenía que lo que se podía ser, y sólo los nobles tenían un nombre propio’. El resto eran los ‘proletarios’, una vasta masa de ‘sujetos innominados’ cuya única posesión era su *prole*. En las sociedades actuales, no pocas luchas giran en torno al ‘reconocimiento’ de los hijos nacidos fuera del matrimonio: el *don* que el padre hace al hijo de *su nombre* tiene una serie de implicancias económicas y sociales (Cfr. Amaro 2003: 83).

³⁰ La tesis que mantiene Kripke es que los nombres propios son *designadores rígidos*, entendiendo por tales los términos que *en cualquier mundo posible* designan el mismo objeto o individuo. Por *mundo posible* entiende, a su vez, de forma intuitiva, una *situación contrafáctica*, esto es un conjunto de hechos o estados de cosas que son diferentes del mundo real (aunque el mundo real es también por supuesto, un mundo posible). Los mundos posibles, así caracterizados, son el producto de *estipulaciones* puramente

la “ceremonia del bautismo inicial” – el primer acto de denominación – y cualquier uso posterior de ese NP remitirá a esa primera instancia denominadora (Fernández Leborans 86-93). Estas propuestas, pues, sitúan la problemática del NP en el plano de la enunciación y en la esfera semántico-pragmática de la referencia, en desmedro de oponerlo a los NC en la dimensión del léxico (95).

En contraste, la segunda tradición atañe por su lado a las “teorías del sentido” o “teorías descriptivas”: aquéllas que postulan que ciertamente el NP posee referencia (*Bedeutung*), pero simultáneamente, como argumenta Frege (1892), también implican un “sentido” (*Sinn*): la manera en que se presenta o se da el objeto (asociado a las descripciones que habilitan su identificación) (Fernández Leborans 90). Dentro de esta flexión, sobresalen algunos autores paradigmáticos, como Russell (1905), por ejemplo, quien considera que los nombres propios condensan descripciones definidas, o Searle (1967), quien señala que estas palabras no funcionan como descripciones en sí mismas, sino como “ganchos para colgar descripciones” (citado en Fernández Leborans 91). Entre ellas, algunas propuestas “intermedias” procuran desarrollar teorías un poco más conciliadoras entre el carácter meramente indicial y la condición connotativa de esta categoría. Así, podemos reconocer nombres como el de Carnap (1947), quien parte de la distinción fregiana entre sentido y referencia para trocársela en los conceptos cercanos pero distintos, asociados a cada uno de ellos, respectivamente, de “intensión” y “extensión”: “de modo que los NNPP expresan un concepto de individuo como intensión y designan un individuo único como extensión” (92). O, también, a Granger, autor que sigue a su vez a Pierce para considerar al NP como un *índex* – al igual que los

lógicas, que no tienen en principio en cuenta las leyes de causalidad física o cualesquiera otras fuentes de 'necesidad' fáctica. Por ejemplo, un mundo posible puede ser uno en el que no existan los mismos individuos que en el mundo real, o uno en que los individuos que existen en el mundo real tengan diferentes características de las que tienen. Cfr. Bustos Guadaño 495.

deícticos - pero que, a diferencia de éstos, es también un *symbol*, en la medida en que también contiene una “presuposición de sentido” (Fernández Leborans 89).

En la esfera literaria, la utilización de nombres propios ha dado lugar a la creación de una disciplina concreta, la “onomástica literaria”, cuyos principales lineamientos han sido postulados por Eugène Nicole en su clásico trabajo homónimo, publicado en *Poétique*, en 1983. La utilización de esta clase de palabras en el marco de la literatura permite desbrozar algunas consideraciones interesantes, por ejemplo, al jugar con los polos de la designación y la connotación a través de una “onomástica simbólica” para estas categorías textuales. Uno de los trabajos paradigmáticos en este sentido lo representa Barthes con su célebre estudio “Proust y los nombres”. Allí, el crítico realiza una lectura de *En busca del tiempo perdido* referida esencialmente al “*demiurgos onomatón*”, es decir, al escritor proustiano “fundador de los nombres”: el que “inventa” los nombres en busca de capturar sus esencias (2005: 189). En la línea esbozada por el *Cratilo*, el singular uso proustiano de los nombres propios atañe para Barthes al cruce entre significado y significante que se realiza en el marco de esta “poética de los nombres”. Uno de los temas intermitentes a lo largo del mencionado libro será pues el de la relación de los nombres con la realidad que denominan; esta temática captura la atención barthesiana, para dar cuenta de una de las principales virtudes de los nombres: “enseñar”, ya que como reflexiona en su lectura, “hay una propiedad de los nombres que conduce, por largos y variados caminos, a la esencia de las cosas” (Barthes 2005: 189).

Amén de este caso singular, en diversas obras, estéticas y períodos de la literatura occidental sobresale la importancia de los NP y la apropiación de sus “sentidos” en las elecciones onomásticas. Estos representan, así, “nombres parlantes”: aquéllos que exceden su mero valor de índice para llenarse de un significado que explota asimismo su carga semántica, cubriendo al personaje que lo porta con el velo de la connotación. Desde esta

perspectiva, como señala Calero Fernández, no siempre los nombres propios han sido “no connotativos” (como indicaba la propuesta de Mill ya referida). Esta autora, por ejemplo, alude a las tres culturas primitivas que nutren a la española – grecolatina, judeocristiana y árabe - para dar cuenta de la arcaica costumbre de formar nombres con *semas* (908). Así, estudia la onomástica paremiológica femenina española, y realiza un interesante recorrido por paremias y refranes de la cultura popular hispánica a la luz de las significaciones nominales de los personajes. Como señala la crítica, en el mundo popular – no sólo en el refranero, sino en los cuentos tradicionales, las leyendas, los mitos, etc. – muchas veces el nombre de los personajes o lugares nos advierte sobre su carácter, su oficio, su destino, etc.

La literatura culta, asimismo, no se ha sustraído de tal utilización; como apunta Calero, es posible rastrear una onomástica singular en *La Celestina, El libro del Buen Amor* (909), a los cuales podemos añadir otras múltiples muestras: es conocido el valor simbólico de los nombres en textos antiguos, como las comedias de Plauto; luego, es posible advertir asimismo su importancia en textos auriseculares: nombres de pastores en Garcilaso (como Nemoroso); el propio nombre de “Quijote”, su “Rocinante” y “Sancho Panza”; el curioso caso – también quijotesco – de “Maritornes” (un nombre simbólico en la onomástica paremiológica, probablemente proveniente de la palabra “tornes”, una moneda de poco valor, “que pasa de mano en mano”). Asimismo, podemos recordar, en el contexto más cercano, algunos ejemplos elocuentes elegidos al azar de textos más próximos a nuestros días: la “Doña Bárbara” de Rómulo Gallegos, cuyo nombre cifra los impulsos atávicos de la protagonista; la fecunda onomástica de Galdós en *Miau*, por ejemplo, en el juego irónico logrado en el personaje “Mendizábal”; la “Yerma” de García Lorca, junto con tantos otros personajes elocuentes, especialmente de su teatro (*Angustias*, *Martirio*, *Prudencia*, etc.); el “Pampa” Arnedo, personaje de *Nacha Regules*, de Manuel Gálvez, cuyo apodo carga con la heredada carga negativa de la “barbarie”; el sugerente

compadre “Alves” del cuento “A la deriva”, de Horacio Quiroga, a quien el protagonista pide socorro, símbolo – anagramático, esta vez - de la “selva”; o la trágica ironía contenida en el nombre del diácono “Salvador”, en el cuento “Los girasoles ciegos”, de Alberto Méndez, cuyo portador en cambio determina la fatalidad de los personajes, entre muchos otros ejemplos que salpican la historia literaria desde variadas coordenadas geográficas y epocales.

Más allá de estos extractos singulares recortados arbitrariamente de un universo casi infinito, lo importante es señalar que estos “nombres parlantes” - expresión usada por primera vez por E. Lessing en 1768, y recogida posteriormente por Lachmann y Muncker, en 1884 (Calero 909) -, de larga tradición literaria, aluden a los antropónimos (nombres de pila o apellidos) que aportan información específica sobre sus portadores, es decir, que añaden significado a la designación (Calero 909).

Así, la onomástica literaria ha sorteado desde tiempos antiguos los debates y disyunciones en torno del nombre propio suscitados en la esfera del pensamiento lingüístico, jugando con la tendencia primitiva de entrecruzar los territorios de la referencia y el significado y explotando sus posibilidades semánticas y pragmáticas. Sin embargo, la importancia de los nombres propios en la obra de nuestros autores no radica – o no radica solamente, como veremos – en este aprovechamiento de los matices semánticos sino, especialmente, en que introducen sus propios *nombres de autor* dentro de los textos poéticos.

Esta operatoria singular, centro de nuestros intereses, no es indudablemente un fenómeno ceñido a la literatura contemporánea, sino que data también de tiempos remotos. Ya en la literatura clásica, por ejemplo, como ha estudiado Colonna en el marco de la teoría autoficticia, dicha intromisión es ostensible en Luciano, al que podemos añadir a Catulo y otros autores que rastrea Carlos Edmundo de Ory, en su lectura pionera de “los

que se nombran en poesía”, de 1945, como Propercio, Maximiliano u Ovidio (1945: 6). Posteriormente, en la Edad Media, lo vemos también en el *Libro del Buen Amor*, en Dante o en Berceo. En los Siglos de Oro, en los celebres casos de Garcilaso, Cervantes en su *Quijote*, las diatribas poéticas con nombre propio de Quevedo y Góngora, Lope y su *alter ego*, Tomé de Burguillos. Más recientemente, podemos destacar los poemas de Unamuno, en el modernismo, amén del caso famoso de *Niebla*. Luego, en la vanguardia, Luis Cernuda o García Lorca. Posteriormente, Miguel Hernández, Dámaso Alonso, Luis Rosales; y, amén de los dos poetas aquí propuestos, Manuel Alcántara, José Hierro, Blas de Otero, Celaya o Gil de Biedma en la poesía social, hasta alcanzar las formulaciones más próximas, de la mano de Luis García Montero, Luis Antonio de Villena, Carlos Marzal, Manuel Vilas, etc.

Asimismo, excediendo el campo de la poesía española, desde nuestra orilla encontramos también dicha operatoria en poetas latinoamericanos y argentinos, entre los que pueden ser mencionados, siguiendo la selección realizada por Laura Scarano (2014), a Jorge Luis Borges, Alejandra Pizarnik, Ernesto Cardenal, César Vallejo, Roberto Bolaño, Joaquín Gianuzzi, Olga Orozco, Roberto Santoro, Fabián Casas, etc.

Como señala José Luis Cano en su temprano artículo “La autonominación en poesía” (1971), en el marco de la lírica española contemporánea el mérito de señalar por primera vez esta estrategia corresponde a Carlos Edmundo de Ory, quien en el ensayo publicado en 1945 (que hemos citado más arriba), titulado “Los que se nombran en poesía”, cita ejemplos de Valle-Inclán, García Lorca, Pemán, Manuel Machado, Miguel Hernández, Gerardo Diego, Dámaso Alonso y Rafael Montesinos (570, nota 2). Posteriormente, como indica el mismo Cano, Bousño dedica un ensayo a la poesía de Dámaso Alonso en *Papeles de Son Armadans*, de 1958, destacando el frecuente uso de la autonominación, descrito por este autor como “un rasgo estilístico que sería seguido

después por poetas posteriores [...], convirtiéndose en una moda poética más de la poesía española de posguerra” (570). Lucrecia Romera, por su parte, en su trabajo referido a la autonominación en la poesía moderna menciona un trabajo de 1958, de Frutos Cortés, quien desde la doble vertiente de la filosofía y la poesía asediaba dicha problemática en ejemplos de la obra de Pedro Salinas (585).³¹

Desde imaginarios, procedencias, estéticas, proyectos y efectos de lectura heterogéneos, pues, la autonominación en poesía constituye una operatoria que recorre transversalmente la tradición poética. No obstante, esta estrategia no funciona en todos los casos – valgan los nombres mencionados – de manera similar, ya que oscila, por un lado, entre el reconocimiento y la identificación biográfica, tendiendo lazos con la firma del autor (hacia el autor real), como también, por otro lado, cifra el extrañamiento, las distorsiones identitarias y borramientos subjetivos. En la primera esfera - polarizando *grosso modo* un campo plagado de singularidades, contrapuntos y rostros diversos -, este uso del antropónimo se conecta con formulaciones figurativas y humanizadas del sujeto, tendientes al “efecto de realidad” al que apuesta, por ejemplo, el proyecto historicista de los poetas sociales – con algunas notables excepciones, como el afamado caso de Gil de Biedma, a quien veremos luego -. En el segundo, encontramos en cambio propuestas antagónicas, como las de Borges o Pizarnik, cuya autonominación acentúa en contraste las matrices metaliterarias y la conciencia ficcional de sus proyectos poéticos ahistóricos y antirrealistas.

Más allá de los distintos matices o propósitos que alientan esta incorporación, lo cierto es que la presencia del nombre autorial como parte del texto literario dispara un universo de suspicacias e interrogantes que, como lectores, no podemos omitir. Sorteando el inmanentismo del “texto cerrado”, esta luminosa irrupción hace estallar el texto,

³¹ Como indica la autora, dicho trabajo, titulado “La nominación poética”, fue publicado en *Creación filosófica y creación poética*, J. Flors, Barcelona, pp. 167-176.

traspasando los órdenes sintácticos, semánticos, retóricos para llevarnos hacia la pragmática y el extratexto, habilitando un atractivo sinfín de dudas y sospechas.

En referencia a nuestros poetas en estudio, el uso de los nombres autorales dentro de la escena lírica abre un campo policromático, pues no sólo tensan los mecanismos de la ficción y la biografía, sino que usufructúan también el espesor semántico en sus inclusiones nominales. Como veremos, ambos acuden al gesto antiguo de trenzar los fueros referenciales de sus nombres con las posibilidades connotativas que ambos contienen. “Gloria” y “Fuertes” sobre todo, pero también “Ángel”, son aprovechados en el vaivén anfibológico entre su carácter indicial y su significado, tensados por tanto entre sus alcances como NP y NC (y adjetivo, en el caso de “Fuertes”).

El uso del nombre de autor *dentro* del poema, como categoría textual, nos enfrenta entonces a un terreno doble: por un lado, atañe a la *firma* de la portada, y nos reenvía por tanto a una persona histórica y civil, al “autor” como sujeto institucional; por otro, a una construcción literaria, a un elemento regido por las leyes y protocolos de enunciación ficcional. La primera utilización concierne pues a las consideraciones lingüísticas, etnográficas, filosóficas, etc. en torno de los alcances de esta categoría; la segunda, en cambio, está sujeta a los avatares del discurrir ficcional, como parte de la mencionada “onomástica literaria” que estudia los nombres en el mundo de la literatura. Una vuelta de tuerca interesante, pues, a través de la cual los NP son obsesivamente explotados en su homonimia con nombres comunes: la designación se imbrica a su valor semántico (en un uso habilitado por la particularidad de los nombres de estos autores que, casualmente, coinciden en poseer, ambos, una evidente carga semántica) y dispara – como estudiaremos a continuación – un “fetichismo nominal” que, especialmente en Gloria Fuertes, atraviesa incansablemente la poesía.

La coincidencia, empero, de ambas líneas en la escena poética, abre el terreno hacia una valoración bivocal de esta clase de palabra tan compleja, que envuelve un profundo misterio. Sus sílabas esconden no sólo una simbología – más o menos elocuente – que describe connotativamente al sujeto/personaje, sino que excede los márgenes de la ficción para introducir en las páginas, ostensiblemente, la huella del escritor empírico.

SEGUNDA PARTE:
***“En carne y verso”*: identidades poéticas y nombres propios en Gloria
Fuertes**

En el trazado del eje autoficcional en la poesía de Gloria Fuertes es posible advertir dos estrategias compositivas centrales: la incorporación de nombres propios, por un lado, y la inclusión paratextual de guiños tendientes a una lectura en clave “biográfica” de los textos, por otro. La primera esfera será la que abordaremos en los primeros cuatro capítulos de esta Parte. En los tres primeros, revisando y reflexionando en torno de la aparición poemática del nombre de la autora, como su correlato textual, y también advirtiendo los múltiples juegos nominales que las lexías “Gloria” y “Fuertes” habilitan en sus poemas; en el cuarto, rastreando “otros” nombres propios a los que se cede la voz, y que desplazan la enunciación hacia perspectivas múltiples. Luego, en el quinto capítulo, se propone bucear en el itinerario paratextual que construyen los poemas denominados “Autobio” de sus libros posteriores, en donde se esparcen de modo fragmentario diversos “retratos” que parecen recopilar algunos hitos sobresalientes en la biografía del personaje “Gloria Fuertes”, reforzando a su vez, a través de títulos, epígrafes, etc. la atmósfera y las sospechas biográficas.

Autoficción, pues, en la acepción ya definida, compendia y enhebra los distintos núcleos que, como anticipamos, se presentan irremisiblemente enhebrados en la poesía de la madrileña: autobiografía y autorreferencia, personaje y sujeto. Esta conjunción puede ser traducida, como veremos, en esos sugerentes versos de la poeta que utilizamos como título de esta Parte. “En carne y verso” o “soy anverso y reverso de mi verso” parecen iluminar, desde la poesía, los complejos vericuetos del discurrir teórico.

La prolífica inclusión de poemas en los que irrumpen nombres propios se observa a lo largo de toda su trayectoria, como una constante que atraviesa sus distintos

poemarios, desde los tempranos '50 hasta fines del siglo XX. Por tanto, estudiaremos la obra poética publicada en vida de la autora, reunida especialmente en tres libros centrales: *Obras incompletas* (1975), *Historia de Gloria (amor, humor, desamor)* (1980) y *Mujer de verso en pecho* (1995).³² A este corpus, centro de nuestros objetivos, sumaremos asimismo el poemario póstumo del 2001, *Glorierías*, cuyo título nos advierte ya acerca de la conexión con el universo nominal que concierne a nuestros intereses.³³

Como hemos mencionado en la Introducción, y como recordaremos a la luz del trabajo específico de su escritura, se propone estudiar a Gloria Fuertes como una voz destacada y sumamente original en el mapa poético de la posguerra española. Una figura singular, frecuentemente olvidada o marginada en miradas críticas, en la que pueden advertirse tanto líneas filiatorias con poetas coetáneos, como a su vez, características sumamente personales que la tornan refractaria a las analogías y las asociaciones, enfatizando su carácter disidente, “extraño”, en el mapa común de la poesía posbélica.

³² Utilizaremos abreviaturas para referirnos a los tres poemarios principales de Fuertes: *Obras incompletas* (OI), de 1975; *Historia de Gloria (amor, humor, desamor)* (HG), de 1980; y *Mujer de verso en pecho* (MVP), de 1995. Citaremos a partir de aquí la 19ª edición de OI, del año 2011; HG será citada por su 9ª edición, de 2004 y MVP por su 6ª edición, del año 2006. Por su lado, recordemos que las OI que compila Fuertes recoge sus libros publicados desde 1954 hasta 1973, dejando fuera su primer poemario, *Isla ignorada*, publicado recientemente por la editorial Torremozas, en la segunda edición de noviembre de 2007, y *Cuando amas aprendes geografía*, de 1973 (Editorial del Curso Superior de Filología, Málaga). Las OI, como decíamos, contienen: *Antología y poemas del suburbio* (1954), *Aconsejo beber hilo* (1954), *Todo asusta* (1958), *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* (1965), *Poeta de guardia* (1968), *Cómo atar los bigotes del tigre* (1969) y *Sola en la sala* (1973).

³³ La editorial madrileña Torremozas ha publicado hasta el momento, de manera póstuma, diversos libros de poesía inéditos de la autora dentro de la Colección Gloria Fuertes: *Pecábamos como ángeles* (1997), *Glorierías (Para que os enteréis)* (2001), *Es difícil ser feliz una tarde* (2005), *Se beben la luz* (2008), *Los brazos desiertos* (2009) y *Poemas prácticos más que teóricos* (2011). De ellos, en miras de acotar nuestro corpus de análisis, seleccionamos únicamente el poemario de 2001, como mencionamos, pues ya paratextualmente resulta ineludible en referencia a la temática que nos concierne, al incluir este neologismo que remite al nombre propio de la autora.

Capítulo 1:
Miradas críticas, filiaciones literarias y figuraciones (auto)poéticas

*Por fin me conociste de verdad,
en carne y verso.*

Gloria Fuertes, *HG*

*¡Qué más quisiera yo que ser actriz
y no el autor de todos mis mil versos!
Soy anverso y reverso de mi verso.*

Gloria Fuertes, *MVP*

En el “Prólogo” escrito para la primera edición de las *Obras incompletas* (1975), titulado “Medio siglo de poesía de Gloria Fuertes o vida de mi obra”, la autora incluye un primer apartado denominado “Con toda sinceridad”, que destaca la tendencia autobiográfica como una de las principales de su obra. Para ilustrarla, selecciona algunos poemas diseminados en sus primeros libros, como “Nota biográfica”, “Isla ignorada”, “No dejan escribir”, “Cabra sola”, “Ventanas pintadas” y “Esta noche comprendo”, y reflexiona:

Con cierta frecuencia, y sin saber explicar el porqué, continué cantando o contando mi vida muy directamente en ciertos poemas que, o bien titulaba “autobiografías” o que, sin titularse así, informaban sobre mis estados anímicos, económicos, sentimentales-emocionales, circunstancias exteriores, experiencias interiores, etc. Se ha visto a través de los siglos que toda obra literaria es en parte autobiográfica, sobre todo si el autor es poeta. Mi obra en general, es muy autobiográfica, reconozco que soy muy “yoista”, que soy muy “glorista” (2011: 22).

Asimismo, en la “Introducción” que escribe González Rodas para *HG* (1980), se cita una carta de la poeta en la que refuerza este carácter confesional de la escritura, emparentada con el discurrir privado del diario íntimo: “son poemas que he arrancado de mi diario íntimo (de ahí el título), es la historia de mi penúltima experiencia amorosa... Los poemas no están cuidados ni repensados, están sentidos (sufridos) están cual salieron de la punta del ‘boli’” (2004: 35). Por último, en la “Introducción” a la primera edición de *Isla ignorada* (1950), su libro inicial, la escritora diseñaba ya algunos de los caminos de lectura que pervivirán hasta sus poemarios más tardíos: “Gloria Fuertes soy yo [...] Mi poesía está aquí, como nació – sin ningún ropaje de retórica- [...] Mi poesía recuerda y se parece a mí” (2007: 5).

Sin duda, las citas ponen en escena, desde la veta autopoética de su obra, algunas cuestiones centrales que encuentran su correlato, a la vez, en el universo textual, en el diseño de una escritura recargada y atravesada por estrategias y procedimientos tendientes a la construcción, en el marco de la poesía, de una “atmósfera autobiográfica”: fechas, parentescos, topónimos y, especialmente, la inclusión en el poema del nombre propio de la autora. Estos elementos incorporan a la escena poética guiños provenientes del imaginario biográfico, que exceden la construcción verbal o lingüística del sujeto poético para remitir, desde una necesaria perspectiva pragmática, a la escritora que firma y publica los poemarios.

Asimismo, en esta misma línea autopoética la autora hace alarde por su lado de una obra que “camufla” o pretende desdibujar el carácter de artificio o el “ejercicio de inteligencia” – tomando una expresión de Gil de Biedma (1980)- que supone la escritura poética. En cambio, Fuertes enfatiza en el citado “Prólogo” una “obsesión de comunicación” (2011: 29), a través de un estilo que se pretende, justamente, “sin estilo”: “Empecé a escribir como hablaba, así nació mi propio estilo, mi personal

lenguaje. Necesitaba decir lo que sentía, decirlo, sin preocuparme de cómo decirlo. Quería comunicar el fondo, no me importaba la forma, tenía prisa” (2011: 28), y describía en estos términos su poética, ya en la “Introducción” de su primer libro: “descalza, desnuda, rebelde, sin disfraz”, enfatizado asimismo la idea de “confesionalidad” que sesga todas sus reflexiones: “hoy podemos manejar un sinfín de elementos para *decir lo que sentimos*, y antes, los que escribían versos sólo podían usar ciertas palabras y *deformar su lírico sentir al tener que apresarlos en moldes fríos*” (2007: 5. Lo destacado es nuestro).

Así, en esta “retórica de la inmediatez”, se exalta una poética que es “directo-comunicativa”, que persigue la “comuni3n-comunicaci3n con el lector” (2011: 30), a la que acompa1a una insistente brevedad poemática que permite expresarse con “la rapidez de un dardo, un navajazo, una caricia” (2011: 31). A la vez, por otro lado, en cuanto a su formaci3n como poeta, se reconoce y afirma un eminente autodidactismo y un marcado car3cter insular respecto de la tradici3n poética: “a mí no hay quien me influya” (2011: 29), emplazamiento solitario que suscribían ya algunos de sus títulos más conocidos, como uno de sus poemas más tempranos, “Cabra sola”.

Las declaraciones ensayísticas de la autora han sido el soporte principal para múltiples estudios críticos que han leído su obra a la luz de su biografía. Desde esta perspectiva, la aproximaci3n a su poesía se ha realizado en paralelo al conocimiento del periplo vital de la autora. Como indica Acereda, por ejemplo, “para alcanzar un sentido completo y v3lido [...] del mundo poético de Fuertes interesa conocer sus raíces familiares, de padre obrero y madre modista”, ya que “el sentido de la producci3n literaria de Gloria Fuertes se ilumina bajo el prisma de su biografía” (1999: 159). Asimismo, en otro lugar (2000), se1alaba que “la poesía de Fuertes debe recuperarse como un documento de época”, para insistir en el cariz revelador de su biografía: “su

vida ilumina el conocimiento de su poesía porque estamos ante una obra autobiográfica, según afirmó la misma poeta” (145). Por último, en 2002, el mismo crítico ratificará el estatuto confesional de su escritura, abonado por las manifestaciones de la propia autora: “su obra poética constituye un testimonio confesional y autobiográfico que la misma autora reconoció” (228). Por su parte, en esta misma línea, González Rodas apunta también al tenor intimista de su producción en *HG*, al postular – esta vez, invirtiendo los términos - que “para conocer su vida basta leer su obra” (2004: 33). El escritor Camilo J. Cela, amigo de la poeta, en ocasión de presentar su libro de 1995 (*MVP*) se preguntaba a su vez, en una breve nota publicada en el Diario *ABC* de Sevilla, por este empeño en la fusión de la vida y la palabra: “¿Por qué, Gloria Fuertes, te empeñas en que nos aprendamos tu cédula de memoria? Tu madre era de clase media, tu padre de clase baja [...] ¡Qué envidia, Gloria, que hayas acertado a fundir la sangre con la palabra!” (1995: 15). Por su lado, Seve Calleja ratificaba en el Monográfico de *Zurgai* dedicado a la poesía infantil (1999) este aludido vínculo primario entre poesía y poeta, indiscernible en su lectura de Fuertes: “si vida y poesía son tan difíciles de separar en los poetas, en Gloria Fuertes no hay quien las distinga” (40).

Finalmente, como un último ejemplo de estos extractos críticos recurrentes que privilegian el tratamiento autobiográfico de su obra, podemos destacar también a Francisco Ynduráin, uno de sus primeros y más importantes estudiosos, quien en su *Antología*, editada por Plaza y Janés en 1970, extrema la consideración confesional al acudir a conceptos como “verdad”, “fidelidad” o “sinceridad”, que parecen remitir a una concepción más ética que estética, aludiendo al “consejo y compromiso de ‘no mentir’, lema de fidelidad a la verdad propia, muy de acuerdo con la intención de la escritora a lo largo de su obra toda, alarde de sinceridad”(1979: 21), para poner de relieve posteriormente que en su poesía “hay poemas de muy noticioso contenido

autobiográfico”(25), ya que de “cualquiera de las obras de Gloria podría decirse que es más que un libro, una mujer, según la conocida equiparación libro/hombre, no siempre lograda” (25), binomio que – como veremos más adelante - la propia autora incorporaría en el primer poema de *HG*, publicado en 1980, es decir, luego de la citada *Antología*.

Estos postulados y aproximaciones críticas biográficas a la obra de la madrileña, como mencionamos, se apoyan especialmente en el propio proyecto que diseña la autora en la temprana lectura de su obra, revalidado en prólogos, entrevistas, etc. Evidentemente, las declaraciones del escritor en torno de su producción no carecen de interés para la crítica y constituyen un prisma ineludible en el acercamiento a su poesía. Por eso, en el eje que nos atañe, la óptica desde la cual nuestra poeta lee su poesía representa una entrada interesante para el análisis crítico, aunque no por ello deba determinar un sentido “último”, “profundo”, “superior” o “verdadero” en el abordaje de su escritura. A partir de lo anterior, nuestro interés en la lectura de la obra gloriana radica en analizar de qué modo se imbrican ese sesgo autobiográfico con posicionamientos discursivos que, a la luz de la teoría, matizan y objetan ese tenor confesional que implicaría una correspondencia casi directa entre vida y obra.

La primera persona entre el singular y el plural: “yoismo expansivo”

En primer término, es importante advertir que el “yoismo” que postulaba la autora responde a una apuesta generacional compartida con la vertiente social de la poesía de posguerra, como una afirmación de identidad y supervivencia que, desde la literatura, se proyectaba hacia la situación histórico-política:

En los primeros años de nuestra postguerra, al palparnos vivos a pesar y todavía, necesitábamos gritar – como todo superviviente – que estábamos aquí, que nos

llamábamos así, que sentíamos de aquella manera. Por aquel entonces, sin ponernos de acuerdo, Blas de Otero, Celaya, Hierro, Alcántara – y tantos nombres que añadirán a esta relación los estudiosos -, escribíamos poemas declarando incluso nuestra filiación, dirección y profesión para llamar la atención a los transeúntes que luego iban o no a pasear por nuestras páginas (2011: 24)

Su extensa obra coincide en sus albores con las corrientes de poesía social de la posguerra española, pero es de difícil ordenación, como hemos anticipado en la Introducción. La dificultosa ubicación de Fuertes en “movimientos” o “escuelas” o en una “generación” específica es tema de interés en la mayoría de la crítica abocada a su estudio. Por un lado, es factible reivindicar su pertenencia cronológica al grupo de los “sociales mayores” (como Celaya y Otero, poetas con quienes ella misma conecta su quehacer poético) pero, a la vez, su trabajo escriturario singular la aleja, de acuerdo con la crítica, de estos primeros cauces para vincularla, en cambio, con los “poetas del 50”, lectura propuesta por ejemplo por las voces autorizadas de algunos de sus primeros críticos, como Persin o Debicki.³⁴

En su obra se enfatiza el posicionamiento eminentemente humano del sujeto; se aleja de los “vates” o “súper yo” de cuño simbolista, para insistir en una palabra poética que se proyecta desde lo estético hacia lo extraliterario, tendencia que se mantiene a lo largo de toda su producción, durante casi medio siglo. Por eso, su voz, como la de tantos compañeros “sociales”, será una voz anclada históricamente, será “palabra en el tiempo”, de acuerdo con el ideario del maestro Antonio Machado. La poeta será la representante de un acontecer general, excediendo los límites egocéntricos para

³⁴ En este sentido, es interesante mencionar también a Peter Browne, quien alude, haciendo un estado de la cuestión en torno del tema, a los múltiples autores que han discutido sobre la “productividad peculiar” de la poeta. Entre ellos, se destaca por ejemplo González Muela: “No se puede encasillar a Gloria Fuertes. No entra en ningún “movimiento” preconcebido, ni escuela de moda; como ella dice: ‘me nuevo sola’. Es poeta ‘social’, pero no marxista; es cristiana, pero la Iglesia no la utilizaría como apologista; poeta de protesta...pero protestaría siempre que viera una injusticia; celayesca, pero en lo más hondo: en el sentido y valor que da Celaya al Hombre, no a los hombres; poetisa (odia el término), con una enorme dosis de apasionamiento y entrega, pero con un rigor masculino por limar el sentimiento o purificarlo, no explotarlo – se queda con él, como una cabra sola” (citado en Browne 1997: 5). Consideramos válida, pues, la visión más amplia de Ma. Payeras, quien considera a la poeta como “puente” entre la primera y segunda promoción de posguerra, por su edad y afinidad con distintos grupos poéticos (2013: 181).

ampliarse en la voz plural del pueblo, al que pertenece y del cual es vocera, privilegiando pues su función social, “contestataria y desmitificadora” (Acereda 1999) respecto de la opresiva posguerra española. Así lo señalaba la propia escritora en la antología *Poesía española contemporánea* de Leopoldo de Luis: “Trato, quiero – y me sale sin querer – escribir una poesía con destino a la Humanidad” (167-168); y luego, lo reafirmaba en el mencionado “Prólogo”: “Lo que a mí me sucedió, sucede o sucederá, es lo que le ha sucedido al pueblo, es lo que ha ocurrido a todos, y el poeta sabe, más o menos, mejor o peor, contarlo, necesita decirlo, porque necesitáis que lo digamos” (2011: 23).

La poeta señalaba pues el “yoismo” de su producción que, no obstante, no es egoísta, sino “expansivo” (2011: 30): “me parecen incompletos, aunque sean buenos, los poetas que escriben y confiesan escribir para sí mismos. La útil expresión es más importante que la inútil perfección” (2011:30). En este sentido, resulta factible preguntarse entonces, como una primera puerta de acceso a su escritura, de qué modo se enlaza en su obra este compromiso marcadamente social de la escritura, con la intromisión insistente del nombre propio, índice sobresaliente de una individualidad singularizada, que se proyecta, desde la ficción, a la autora empírica.

Poesía y femineidad: identidad y silencio

Los textos en los que se incluye el nombre propio de la autora entran una vertiente singular en la poética fuertiana que, en un doble gesto, parece propulsada a la vez por fuerzas que se mueven, de modo simultáneo, hacia el interior y el exterior de la escena lírica. Por un lado, se vuelcan hacia el eje autorreferencial del discurso, dando cuenta desde la propia poesía del acto creador y la dicción poética; sin embargo, a su vez, se proyectan

en su veta autoficcional hacia el “exterior”, es decir, hacia la figura de escritora que diseñan los paratextos y metatextos y que se singulariza en la firma de la tapa del libro.

Así, ambas coordenadas confluyen en el sujeto poético que diseñan los poemas de la madrileña. Desde el primer libro que se recoge en las *OI, Antología y poemas del suburbio* (1954), hasta *MVP* (1995) (seguido por los libros póstumos de reciente publicación), en el sujeto llamado “Gloria Fuertes” convergen por un lado el “rostro autobiográfico” (femenino, de origen social humilde, madrileño, etc.) junto al “rostro autorreferencial o metapoético” (escritora, poeta, “pregonera”). Este sujeto se nutrirá de ambas esferas, definiendo su identidad por una labor poética “otra”, “extraña”, “marginal”, en cuanto a dictámenes genéricos y también sociales, que se tematizan de modo frecuente en su poesía.

En este sentido, parece atinado pensar que la voz poética de Fuertes y el sujeto que construyen sus textos opera en un espacio de resistencia y reivindicación, sorteando limitaciones y restricciones de diversa índole. En primer lugar, en sentido amplio, diferentes autores se han referido al escaso espacio otorgado en España – en particular en el opresivo marco del franquismo – al género autobiográfico y a cualquier tipo de expresión del yo; apunta, entre otros, Alberca, que dicha empresa suponía en tal período un desafío y un riesgo al existir una doxa contraria y hostil a poner el yo por escrito (2007: 297-298).

Pero también, como ha advertido Nora Catelli, los obstáculos que debió sortear no respondían sólo a criterios geográficos (España) o históricos (posguerra), sino en especial de género. Esta autora ha estudiado la autobiografía de la escritora Gertrudis Gómez de Avellaneda como un intento literario aislado, en pleno siglo XIX español, de construir un yo en la intimidad, una ficción o “personaje de autor”. La llamativa construcción de una identidad o “personaje autoral” femenino, que demanda su turno de palabra y que

considera que su singularidad puede ser contada como un emblema de femineidad, sorteando y se rebela contra un orden religioso, en relación con el imaginario en torno a la figura de María en la España católica.³⁵

Si bien el caso estudiado por Catelli representa una “curiosidad” decimonónica, este carácter excepcional de la autobiografía femenina prosigue como una constante a lo largo del tiempo, especialmente en el contexto franquista. La reafirmación de una voz autobiográfica en dicho período no sólo polemiza con limitaciones de índole religiosa sino que, asimismo, se levanta, probablemente junto con las marginaciones anteriores, contra la apropiación monopólica masculina de la escena poética en el medio siglo español. Como sostiene María Payeras, la escritura poética femenina de posguerra representa un sector que desafía, provocativamente, las restricciones políticas que se arman en torno a la censura y a un programa “antiintelectualista” que, previsiblemente, se enfatiza en el caso de la labor de la mujer, en el marco de la dictadura franquista (2009: 17-31). Un sujeto femenino que subraya su labor poética, que se autorrepresenta como poeta, constituye uno de los rostros más polémicos en la configuración subjetiva de la poesía de Fuertes, especialmente al presentar un modelo de escritora que exalta su femineidad y huye de las tipificaciones androcéntricas de dicha labor: “Sé escribir, pero en mi pueblo/ no dejan escribir a las mujeres”(72), “Yo voy haciendo versos por la calle./ (Qué ruido, rosa, mete ese tranvía!)/ ¡Cuánta mujer habrá haciéndose cisco/ mientras yo fumo y miro por la vida!” (89), dice por ejemplo en *Aconsejo beber hilo*, y continúa en *Todo asusta*: “Hago versos, señores, hago versos/ pero no me gusta que me

³⁵ En entrevista con Laura Freixas, Lejeune se refiere a la tradición religiosa como una de las causas principales de la menor cantidad de textos autobiográficos (diarios, por ejemplo) en un país como España, respecto de otros, de tradición protestante, como Francia: “en los países de cultura protestante u ortodoxa – en el norte y el este de Europa, a grandes rasgos, más los Estados Unidos y otros países anglosajones – la expresión personal se contempla con mucha naturalidad: está vinculada al autocontrol, a la responsabilidad, a la gestión de la propia vida. En los países católicos, en cambio, está mal vista [...]. Flota en el aire la idea del pecado de orgullo. Ahora no se habla de “orgullo” sino de “narcisismo”, pero aunque se sustituya el punto de vista religioso por el psicológico, la actitud es la misma, una actitud de condena” (2005: 15).

llamen poetisa,/ me gusta el vino como a los albañiles”(137), para reafirmar en el poema “Además”, de *HG*, la convivencia del oficio poético y las labores asociadas al género, apelando a la deslexicalización paródica de la frase hecha, como destacamos en la cita siguiente:

Además,
voy al mercado, limpio la alcoba,
hago la comida, lavo la ropa.
A mí no se me caen los versos
por tan poca cosa.
(2004: 240. Lo destacado es nuestro)

Es interesante en este sentido observar que los obstáculos contra los que la autora se rebela en su poesía – que definimos en términos genéricos y políticos – encuentran su correlato en el contexto sociológico, a partir de una acentuada marginalidad de la figura de Fuertes en el panorama crítico peninsular. Diversos autores (como Payeras, Persin, Benson o Acereda) han destacado la liminalidad de su poesía en los estudios académicos, más frecuentes por su parte en el hispanismo norteamericano que en España. Así, sobresale un singular contraste entre la popularidad de su figura (ampliamente conocida por su labor en radio y televisión, por sus recitales en bares y pueblos, por las múltiples ediciones de sus libros – especialmente de *Obras incompletas*-, su colaboración en numerosas revistas desde los años ‘40, etc.) y el escaso espacio otorgado a su producción en el ámbito de la crítica especializada.³⁶ En su valioso estudio sobre la escritura femenina de la posguerra española, María Payeras alude atinadamente a esta visible marginación de algunas voces fundamentales de la etapa posterior a la guerra civil, entre ellas la de Fuertes, en cuyo caso se postula una contradictoria exclusión: la de una autora desacreditada por su mismo éxito, a la que se

³⁶ Puede consultarse a este respecto el valioso rastreo de artículos, libros y antologías que se han ocupado de la obra de la poeta realizado por Cappuccio, quien releva los estudios críticos sobre Fuertes hasta 1993, momento de la publicación de su trabajo.

descalifica por tanto como autora de subproductos artísticos de “fácil consumo” (2009: 23). Benson (2000), por su lado, señala que esta marginación puede responder a causas plurales, vinculadas muchas veces con su imagen pública: su estilo de vida poco convencional, parodias crueles sobre su persona que salían en televisión, su fama de “escritora para niños”, su origen suburbial o su falta de estudios universitarios (211).

En 2008, con motivo del décimo aniversario de su muerte, el Diario *ABC* (Madrid) publica una breve nota de Javier Lostalé, en la que se prosigue en este afán de reivindicación de la autora, cuya obra “aún no ha tenido el reconocimiento debido, quizás porque su imagen estuvo en los últimos años ligada a programas de televisión como ‘Un globo, dos globos, tres globos’ que [...] nublaron la estatura literaria de una poeta culta, conocedora de su época y rigurosa en su trabajo creativo” (73). Cappuccio, a su vez, en su minucioso estudio de 1993 en el que recorre el posicionamiento de la poeta en la mirada de antólogos y críticos, destaca también las disímiles valoraciones de su obra, que van “desde la indiferencia al menosprecio y desde un disfrute algo perplejo hasta la plena admiración” (90), subrayando de nuevo su conexión con la literatura juvenil y su misma popularidad como las causas que, paradójicamente, han sido motivo de que algunos críticos no tomaran en serio su poesía (91).

Acereda, asimismo - que ha insistido en variados foros sobre la necesidad de otorgar a esta autora el lugar que se merece en la serie poética femenina en lengua española - bucea en algunas razones posibles que hayan suscitado este llamativo desinterés de los estudiosos y la consideración “ingenua” de su obra, y alude especialmente a motivaciones de índole política: su obra y su persona no representan “utilidad” o “conveniencia” ni para la izquierda socialista que la dejó de lado por su labor en el franquismo (secretaria y mecanógrafa del Ministerio de Información y Turismo), ni tampoco para la derecha, por la carga contestataria y crítica de su poesía y,

también, posiblemente, por su orientación sexual (2002: 230). Este último aspecto – denominado por el mencionado autor “amor prohibido” en su trabajo de 2002 – representa sin embargo una vertiente no muy explorada por la crítica. El homoerotismo y la sensibilidad lésbica, no obstante, parecen constituir en su obra una línea insinuada más que un motor explícito de su poética aunque, como advierte Acereda – cuya mirada suscribimos –, esta dimensión erótica carece aún de un análisis riguroso en su poesía.³⁷

Ahora bien, en este marco, la utilización del nombre propio, ya desde el primer poema que inaugura sus *OI*, enfatiza esta idea subyacente de reafirmar una identidad que, con la constante acentuación de su estatuto de poeta, busca revocar la representación tradicional de la mujer, asociada a prejuicios consolidados histórica, religiosa o culturalmente. En cambio, lo que se pretende aquí es, desde la poesía, destruir tales estereotipos en la búsqueda de “una nueva imagen de sí misma acuñada por la propia mujer” (Payeras 2009: 241). Esta nueva imagen se relacionará, en el caso de Fuertes, con un sujeto activo, insumiso, que concibe la actividad poética como un oficio que permite el cambio, la denuncia, el testimonio o la crítica.

El sujeto extravagante: lucidez, crítica y humor en el “retablo popular”

El sujeto con nombre propio, “Gloria Fuertes”, parece componerse como el protagonista de un elenco que es, empero, plural y polifónico. Éste convive en la poesía, como veremos, con nuevos hablantes a los que se otorga voz, pues son funcionales también al propósito central perseguido por la escritura fuertiana: ser testimonio y

³⁷ Pueden mencionarse sin embargo algunos esbozos críticos sobre el tema realizados en artículos, como el de Sylvia Sherno “The Poetry of Gloria Fuertes: Textuality and Sexuality” (1989-1990), el de Emilio Ramón “Gloria Fuertes: la poesía como alternativa femenina ante lo establecido” (2006), Margaret Persin con su “Gloria Fuertes and (Her) Feminist Reader” (1982) y algunos de los capítulos compilados en el libro reciente de Persin (2011), como el de Elena Castro, “Lesbian Identity: (Dis)appearing Act in Gloria Fuerte’s Poetry”.

traductores de una época. Por eso, previsiblemente, quienes acaparen la enunciación serán marginales (prostitutas, vendedores ambulantes, menesterosos, etc.). En su contigüidad enunciativa, “Gloria Fuertes” se define también por su matriz popular. El oficio del poeta – de la poeta – en las concepciones de la madrileña, es afín al de estas figuras suburbiales. La propia escritora y algunos críticos han leído en la imagen de la “cabra”, utilizada en el curioso poema “Cabra sola” (*Poeta de guardia*), un correlato de este carácter “extraño”, “otro” de su figuración escrituraria, cuyos primeros versos dicen: “Hay quien dice que estoy como una cabra,/ lo dicen, lo repiten, ya lo creo/ pero soy una cabra muy extraña” (2011: 25). La elección de dicho animal, asociado en sus usos coloquiales, tan caros a la poeta, con la locura – “estar como una cabra” – ratifica una lectura antipoética y antiheroica del yo, a la vez que será esta condición la que permita, de nuevo retomando el universo de los saberes populares, decir “la verdad”, condición insoslayable de su pintura poética figurativa. La escritora, en el ya citado “Prólogo”, aludía a esta singular equiparación: “Atraída únicamente por el lenguaje popular, por el saber popular, me he agarrado varias veces al dicho ‘De poetas y de locos todos tenemos un poco’, y transformándolo a mi manera, vuelvo a reconocer que estoy algo ‘cabra’” (2011: 25).

La poeta será pues la “cabra”, es decir, la “loca”, imagen solidaria respecto del carácter excéntrico del poeta y la poesía que propone su escritura. En este sentido, como advierte Payeras, la idea de “locura” que maneja no parece contraponerse a la de “cordura” sino, en cambio, y de forma paradójica, a una percepción muy aguda de la realidad (2003: 120):

el poeta y el loco pueden parecer estafalarios si se los contempla en relación con la norma social, pero, en el contexto referido, sugieren una dimensión transgresora [...]. El poeta no queda obligado a la perfección estética sino a una tarea mesiánica: la de redimir al mundo a través de la denuncia y el testimonio de lo que ve y a lo

que otros –aparentemente más cualificados o sensatos – parecen estar ciegos (2003: 120).

Así, amén de la idea de la “cabra” que le otorga ciertos visos “clarividentes” a la subjetividad, otras imágenes asociadas a este tenor “estrafalario” representan asimismo aristas diversificadas del singular carácter poliédrico de su figuración; la imagen del saltimbaqui, de la *enfant terrible*, o del personaje argentino “Mafalda” (Pellarolo) han sido algunas presencias vinculadas al sujeto-poeta que diseña su poesía, en alusión a esa curiosidad impertinente y esa sabiduría que, bajo la apariencia de la ingenuidad, el desparpajo, el asombro o la “maravilla” propias de la mirada infantil, promueve a la crítica y a la reflexión. En esta línea, es interesante remitir a la idea de “aventis” que, deudora del novelista Juan Marsé, recoge Alberca en relación con la inclusión del nombre propio como mecanismo primario y elemental para la creación ficcional. Como apunta el crítico, las “aventis” – que inspiraron *Si te dicen que caí* y parte de la obra del barcelonés – consisten en la reelaboración literaria de los relatos y “aventuras” – de ahí el nombre – que inventaban y contaban los niños en el contexto opresivo y desolador de la Barcelona de posguerra. Para componerlas, cada narrador, como parte de un grupo de amigos, al tomar el turno de palabra

se convertía en protagonista con su nombre propio e incorporaba al relato a otros niños del grupo [...] Las historias se podían enriquecer con los argumentos de las películas vistas en el cine del barrio o con las historias y sucesos verdaderos que los pequeños escuchaban contar a los mayores, pero siempre manteniendo en la estructura narrativa la constante de introducir a los otros niños con su nombre propio, junto al narrador del relato.(2007:127)

De esta curiosa práctica infantil de la España de posguerra, se desprende que la utilización del propio nombre y el de otros “compañeros” en las historias inventadas representa el dispositivo más básico en la elaboración literaria, la cual puede emparentarse con la autoficción, como germen de la fabulación de sí mismo en la

literatura: así lo proponía ya Colonna, al afirmar que “la autoficción es el mecanismo más primario y el más espontáneo y sencillo para producir ficciones” (citado en Alberca 2007: 128). En esta sugerente operatoria de invención infantil, se vislumbran nexos con el proyecto fuertiano: la propia vida y la de los otros permite componer aventuras – mitad verdad, mitad invención – con el disparador más efectivo y elemental: el del propio nombre, el de la ciudad que habito, el de las personas que conozco. La pulsión que alentaban las “aventis” parece funcionar también en la poesía de la madrileña, como un motor poético singular y, sobre todo, tendiente a la transparencia y a la sencillez; de esta manera, por un lado, se enfatiza esa apariencia de “inmediatez” en el trabajo poético a la que aludíamos antes, también se introduce un sujeto asociado a la infancia (y a través de ella a la espontaneidad y a la sabia impertinencia) y, por último, se apela a la primera y más difundida aproximación a la poesía: la del “lector común”, que asocia la escritura con el discurrir vital del “autor-persona real”.

Ahora bien, la poeta se compondrá pues en la confluencia de rostros diversos, compartiendo con otros hablantes y presencias que se diseminan en su poesía cierta atmósfera “circense”. De modo reiterado, sobresale en su poética la alusión a personajes extravagantes que extreman la predilección por los temas y actantes suburbiales y tiñen la escena de un carácter que oscila entre el ludismo y un humor desmitificador y agridulce, al estilo de “Charlot” o “Pierrot”. Múltiples textos de su obra, sobre todo en los primeros poemarios, manifiestan estas conexiones con el mundo del circo. “Autobiografía”, en primer término, con el que se inicia *Aconsejo beber hilo*, contrapone en el repaso de su cronología vital su anhelo de otra vida posible, la circense, en desmedro del prosaísmo de su realidad, al que parecen haberla determinado sus orígenes: “Mi padre era obrero./ modista mi madre./ Yo quisiera haber sido del circo/ y sólo soy esto” (2011: 71). Posteriormente, este deseo se manifiesta también en

el poema “Oración” (*Todo asusta*), en donde en el verso final se ruega a su interlocutor explícito – Dios - que le conceda “el milagro de la risa”, cifrado en la figura del payaso: “haz un milagro más,/ dame la risa,/ ¡hazme payaso, Dios, hazme payaso!” (2011: 128). Asimismo, uno de los poemas más conocidos de su obra, en el eje autorreferencial de su poesía, “Nací para poeta o para muerto” (*Ni tiro, ni veneno, ni navaja*), alterna en sus tres estrofas disyunciones que representan opciones potenciales de su identidad y de su destino: poeta/muerto, puta/payaso, nada/soldado. En todos los casos, la elección caerá en el término que representa mayor dificultad, pero que conlleva, respectivamente, una apuesta por la dignidad en pos de la supervivencia, la alegría y la paz:

Nací para puta o payaso,
escogí lo difícil
-hacer reír a los clientes desahuciados-,
y sigo con mis trucos,
sacando una paloma del refajo.
(2011: 160).

Luego, los poemas de *OI* “Circo” (226), “El mimo” (258), “Equilibrista” (259) o “El clown” (289) recogen también a estos singulares actores, a través de un punto de vista enunciativo que coincide en desvelar la amarga realidad que esconden las obligadas fachadas risibles del rol y del disfraz, como vemos en los versos finales del segundo de los textos, en referencia al “Payaso-Arlequín”: “estaba hecho polvo/ y no se podía reír,/ y no se podía quitar la careta,/ de hombre feliz” (2011: 258).

Estas figuras, pues, junto con otras presencias curiosas y arrabaleras como ramerías, mendigos, travestis, pregoneros – e, incluso, la original mención de fantasmas (2011: 214), astronautas (2011: 216), muñecos (2011: 201, 288) u ovnis (2004: 255) que, sin pertenecer al suburbio, introducen igualmente notas estrafalarias – acompañan una enunciación poética que, tras una apariencia *naïf*, solapa un humor desmitificador y

carnavalesco de contornos nítidamente populares. Un pueblo que se escinde en la doble valencia de fuente y destinatario: las referencias e influencias elegidas en la poesía fuertiana se apropian casi exclusivamente del acopio tradicional, del uso del romancero, de las coplas, del refranero y de giros y expresiones coloquiales y, muchas veces, vulgares o hasta chabacanas. A la vez que, como hemos destacado, la poesía se plantea, sin concesiones, dirigida a un público mayoritario, como dice en el elocuente y sentencioso pareado de *HG*: “Un poeta no es poeta/ hasta que el pueblo nos lee” (246).

El de “poeta” entonces se muestra como un rostro y oficio más en ese mundo periférico, con el cual el lector puede reconocerse y del que puede sentirse partícipe. Por eso, se acudirá constantemente a la “cantera” biográfica, la fuente más prolífica en el pretendido trazado humano del “personaje de poeta” que recorre la poesía, toma la palabra, y rehúye de imágenes mitificadas y heroicas de escritor.³⁸ Esta particular reivindicación del universo popular congregará una constelación de recursos diversos, tanto temáticos como formales: el marcado uso del humor como dispositivo semiótico, el rescate de personajes y temas populares y “bajos” y, en el plano enunciativo – como veremos – reiteradas y llamativas contorsiones y “piruetas” en la dicción poética.

El humor ha sido uno de los temas más estudiados entre los críticos dedicados a la obra de la poeta. Entre ellos, podemos mencionar algunos de los más importantes,

³⁸ El estudio de la “figuración humana” del sujeto en la poesía social, la ruptura y puesta en crisis de los modelos carismáticos y trascendentalistas del poeta y la poesía, las nuevas máscaras “referenciales”, el correlato autoral, la ficción autobiográfica del escritor, etc. que proponemos aquí a la luz de la poesía de Fuertes, han sido algunas de las hipótesis y planteos principales en torno al estudio de la poesía social (en especial, a partir de la obra de Blas de Otero, Gabriel Celaya y José Hierro) realizados por Laura Scarano, en artículos, capítulos y libros colectivos e individuales como *La voz diseminada* (1994), *Marcar la piel del agua* (1996), *Los lugares de la voz* (2000), entre otros, todos ellos consignados en la bibliografía. Especialmente, pueden consultarse los capítulos I y III del primer libro, “Aproximaciones a una poética figurativa. (En torno a una teoría de la referencia)” y “La voz ‘social’. Figuraciones de una enunciación en crisis (Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro)”; el capítulo 4 del segundo libro, “Escepticismo poético y retórica desmitificadora en la poesía de José Hierro”; y, desde una perspectiva teórica, el problema del sujeto poético, su ficcionalización, sus protocolos de lectura, sus pretensiones referenciales y realistas, etc. han sido abordados *in extenso* en su libro del 2000. Asimismo, Marcela Romano y Marta Ferrari han dedicado múltiples trabajos (entre ellos sus tesis doctorales) a la problemática del sujeto en la poesía social: la primera autora, a propósito de la obra de González y Gil de Biedma (en su libro del 2003); la segunda, a partir del estudio de la metapoesía en González y Hierro (del año 2001).

como el de Margaret Persin, quien lo ha abordado en uno de los trabajos más tempranos sobre la autora, en el capítulo titulado “El humor como semiosis en la poesía de Gloria Fuertes”, incluido en su clásico libro de 1986. Allí, Persin analiza la presencia del humor en la poesía fuertiana (especialmente en poemarios de las *OI*) advirtiendo su funcionamiento en dos niveles: uno lingüístico, a través de juegos de palabras, incongruencias y cambios en el nivel del lenguaje; sin embargo, amén de este primer nivel superficial, también rastrea un segundo nivel que excede lo meramente textual para proponer al lector un distanciamiento intelectual, incitándolo a ver no sólo la poesía sino también la realidad desde una nueva luz (1986: 150-151).³⁹

En el sujeto nominado se conjugan entonces los dos perfiles a los que nos referíamos anteriormente: el autobiográfico y el metapoético. El primero aludirá de modo recurrente a su condición femenina, sus orígenes humildes y sus marginaciones de signos múltiples: una infancia suburbial, jalonada por el hambre, la pobreza y la carencia - esta última, como veremos, referida a cuestiones variadas, no sólo materiales sino también existenciales, como reflejan múltiples poemas denominados “Autobio” de sus libros últimos -. Esta situación germinal será el andamiaje sobre el cual emerge la segunda vertiente. La construcción de una máscara de poeta dentro de la propia poesía se encuentra en plena consonancia con el imaginario vital que se evoca y se construye. La vocación poética es el oficio casi inevitable para quien ha sufrido penurias y quiere dar testimonio de ellas. Por eso, la línea en la que se enmarca su producción primera – y sobre la cual se mantendrá en los libros más tardíos – es la social; en ella, encuentra el terreno propicio para componer a su original sujeto-poeta, que se distancia de las

³⁹ También en 1986, Ma. Pilar Monje Margelí ha dedicado su tesis doctoral al estudio del humor poético en Fuertes. En ella, se realiza un minucioso e importante trabajo de búsqueda y análisis de las distintas estrategias tendientes al humor en su obra poética. Como indica en la “Introducción”, su propósito ha sido “estudiar el humor en la poesía (no infantil) de Gloria Fuertes: conocer los procedimientos lingüísticos que crean el humor, y conocer su significación, esto es, los temas a que afecta y qué aporta el humor al sentido del poema. También, de manera global, conocer la significación del humor en la poesía de la autora, y el lugar de su humor en la poesía de postguerra española.” (1).

imágenes sacralizadas tan frecuentes en el género. De modo opuesto, el poético se concibe aquí como un oficio cercano al pueblo, particularmente en sus rincones más relegados y silenciados. “Gloria Fuertes”, pues, junto con otros personajes con voz propia – por ejemplo “Ramona”, “José García”, etc., a quienes veremos más adelante – anuda testimonio y creación en la intersección autoficcional de un personaje poético “inverso”; es decir, alejado de los estereotipos usuales de poeta, reivindicando en cambio esa obsesión comunicativa a la cual ya nos hemos referido y que se traduce en una constitución popular, “juglaresca” de su figura: como dice la propia poeta “yo soy juglar de mis propios poemas” (citada en Alameda: 1978: 5).

Este posicionamiento no sólo se percibe en el plano textual, sino que se abona desde sus prosas y se forja también en su “rol social” (Mignolo), a partir de sus prolíficas actuaciones a las que hemos aludido tendientes a la incidencia social: abundantes apariciones en radio y programas televisivos, frecuentes recitales de poesía, conformación del grupo “Versos con faldas” en la temprana posguerra junto con Adelaida Lasantas, María Dolores de Pueblos y Acacia Uceta, creación de la primera Biblioteca infantil ambulante, entre otros. La autora ratifica este carácter juglaresco y su voluntad de acercar su poesía a través del oído – el más universal de los sentidos – a un público que deviene, así, oyente más que lector, imprimiendo entonces a su quehacer un tenor oral que excede los estrechos límites de la letra impresa:

Voy por los pueblos, aldeas y provincias de España. A los que no compran libros (porque allí no llega el libro, o el dinero, o la alfabetización), yo, humildemente les llevo mi libro vivo, en mi voz, cascada rota, en mi cuerpo, cansado y ágil. Así que mi poesía también es oral, así la entiendo y me entienden (2011: 31).

Esta tensión es una de las paradojas principales de las poéticas “sociales”, escindidas entre la voluntad comunicativa de la poesía y la consiguiente búsqueda de un

público mayoritario y el carácter elitista de la letra impresa - cuestión que se acentúa más aún en el caso del género poético - y que conlleva la frecuente recitación, oralización o musicalización de sus obras, con el afán de una mayor difusión.⁴⁰

Esta tendencia, a su vez, se espeja en su escritura a través de abundantes elementos formales tendientes a la oralidad, a la musicalidad. En este sentido, sus poemarios, a partir de los paratextos, explicitan una predilección por algunas formas métricas y retóricas de extensa pervivencia en las letras españolas tradicionales, cuyos acentos renuevan el enlace primigenio entre poesía y música: octavilla, copla, coplilla, canción, madrigal, villancico, soleares y nanas. Estas elecciones dejan de lado pues la vertiente de poesía “culta” y acompañan, en cambio, la exploración de una voz popular, signada por pulsiones rítmicas y orales. Amén de dichos “marcos”, se recurre insistentemente a estrategias discursivas y figuras de dicción como retruécanos, paranomasias, paralelismos, anáforas, aliteraciones, dilogías, políptotos, uso de rima asonante y consonante, recuperación y renovación de proverbios y paremias... Procedimientos que recorren su poética y que, a través de estas pulsiones orales, actualizan en su poesía materiales de largo abolengo en la lírica peninsular.

Juglar, cabra, payaso; prostitutas, vendedores ambulantes, personajes feriantes y circenses; pobres, mendigos, reos, enfermos; un Dios evangélico y popular; el imaginario taurino, las danzas y fiestas populares; la muerte y los muertos, los santos; un “bestiario” (Benítez 1980: 24) – un tanto surrealista – poblado de pulpos, gatos, tigres, pájaros, etc. y un profuso inventario de especies vegetales (jardines, árboles, amapolas, etc.) se entretajan en su poesía entramando un “maravilloso retablo popular”

⁴⁰ Esta contradicción se explicita con gran claridad y lucidez en el poema “Los hombres no supieron”, de *MVP*: “Los hombres no supieron/ que hubo hombres que escribieron para ellos./ - Y esto es feo./ Ni siquiera el Alcalde de Berceo/ ha leído de Berceo./ No engañaros./ Ningún pobre de América del Norte,/ ningún minero/ ha leído a Walt Whitman./ Ningún compañero/ ningún campesino/ ningún obrero,/ ha leído a Blas de Otero./ ¡Neruda! Los esclavos de Chile/ no se saben tus versos./ Y los inditos peruanos hambrientos,/ no saben quién fue César Vallejo” (1995: 95).

– tal el luminoso título propuesto por Benítez – en el que se evocan ecos remotos de la tradición española.

En especial, la literatura y el imaginario medieval, con las danzas de la muerte, la juglaría, las “floreillas” de San Francisco de Asís (el santo preferido en su visión popular de la religión, despojada de misticismos y asociada a la naturaleza y al hombre); también, en esta esfera, Berceo, de quien aprende a “unir las exaltaciones de la más pura devoción a la Virgen con el humor popular aplicado a santos milagrosos o a divinidades abstractas” (Benítez 1980: 32), en textos de las *OI* como “La Virgen de la leche”, “Virgen de plástico” o “A Nuestra Señora de la Mayor Soledad”. Luego, el universo de la picaresca, el Quevedo satírico y la poesía mística (San Juan de la Cruz y Santa Teresa), entre los textos áureos, junto con los golfillos y menesterosos de pintores como Velázquez o Murillo. Posteriormente, en el romanticismo prevalecen fuentes como Goya con sus *Caprichos* o Espronceda (sobre todo con sus *Canciones*) y del modernismo parecen destacarse las pinceladas esperpénticas de Valle-Inclán, la “intrahistoria” y la religiosidad unamuniana, el Machado de *Campos de Castilla* y Gutiérrez Solana, en su reivindicación de la “España negra” que realizará en su faceta de escritor y también en sus grabados y pinturas. En el panorama más próximo, el efímero movimiento postista de los años ‘40 (Chicharro, de Ory, etc.) se enlaza de modo explícito con nuestra autora, en ciertas vetas surrealistas y la propensión lúdica que recorre su escritura: “fui surrealista, sin haber leído a ningún surrealista; después, aposté, ‘postista’ – la única mujer que pertenecía al efímero grupo de Carlos Edmundo de Ory, Chicharro y Sernesi” (2011: 27), aunque el carácter elitista de este “ísmo” tardío contraría el carácter ineludiblemente social de la pintura fuertiana.

Si bien esta propensión humorística, lúdica, atravesada por pinceladas surrealistas en sintonía con el postismo es una constante a lo largo de toda su obra, el

libro más explícitamente asociado a este grupo es el publicado recientemente (2009) por Torremozas, *Los brazos desiertos*, escrito en 1944. Como señala Luzmaría Jiménez Faro en las “Palabras previas”, el año de 1944 es crucial porque cuando de Ory y Chicharro fundan el postismo, al que se añadirá Sernesi y que, luego, en un “ambiente divertido y bohemio iba haciendo adeptos y así, por citar algunos, se integraron en él Paco Nieva, Gabino Alejandro Carriego, Gregorio Prieto, Camilo José Cela y Gloria Fuertes” (8).⁴¹

Asimismo, el Lorca de los gitanos o el expresionismo de *Poeta en Nueva York* y, especialmente, Dámaso Alonso con su *Hijos de la ira* que abre en 1944 un nuevo camino poético. Luego, los ya mentados coetáneos “sociales”, de la primera generación (Blas de Otero y Celaya, especialmente), y también de la segunda, a partir del uso irreverente del humor, la intertextualidad, la parodia, etc. Y, en narrativa, la tendencia “tremendista” que cifra Camilo José Cela con su primera novela de 1942, *La familia de Pascual Duarte*, en su mostración descarnada de temas y personajes en los que descuella la sordidez, el “feísmo” y el detalle naturalista.

La conexión de la poesía de de Fuertes con materiales y autores precedentes, en especial – como puede observarse - de cuño español, representa una línea interesante que, sin embargo, es eludida por la autora en declaraciones ensayísticas, subrayando en cambio un marcado autodidactismo en sentencias contundentes que hemos citado antes, como “a mí no hay quien me influya, así que, como en 1934, sigo siendo huérfana e independiente” (2011: 29). No obstante, diversos nombres y tradiciones cimientan su

⁴¹ Los poemas que recoge este libro, como señala Jiménez Faro, muestran a “otra Gloria Fuertes”, distinta a la que presentan sus libros, desde *Isla ignorada* hasta *Glorierías*. En él, se incluyen textos que atestiguan la amistad – o “algo más que amistad”, como dice Jiménez – entre Gloria y de Ory: son poemas de amor dedicados al autor, mayormente cuartetos y sonetos – formas no usuales en su poesía-, divididos en dos secciones: “La luna y el amor” y “Canciones”.

proyecto escriturario, alumbrando de modo notorio su escena y sus predilecciones poéticas.⁴²

En particular, las voces y ecos que anticipan sus preferencias son las que acompañan su reivindicación de ese mundo “bajo” y marginal - por momentos, estrafalario y, siempre, popular – que se congrega en su pintura poética realista y figurativa – naturalista, a veces-, nutrida de imaginarios de largo abolengo y diversos linajes. Sin embargo, ésta adquiere una marcada singularidad al presentarse en el género poético – en la huella cincelada por Espronceda -, ya que, como puede deslindarse de la genealogía precedente, por ejemplo, la incorporación de dichos temas y actores es más frecuente en la narrativa e incluso en la pintura, pero llamativa y novedosa en la lírica, sobre todo en el contexto contemporáneo.

Benítez – en referencia a las fuentes más remotas que alientan la obra fuertiana - despliega a lo largo de su citado artículo una interesante alegoría, al equipararla con un retablo medieval, como “el de una iglesia de pueblo” (1980: 22), en el que pueden discernirse tres planos: uno inferior, en el que se agrupan figuras simbólicas de las fuerzas naturales o del infierno; uno intermedio, en el que aparecen los santos y los hombres; y uno superior, en el que se ordenan los ángeles y Dios (1980: 23). Estos tres niveles se representan, yuxtapuestos o entremezclados, en la poesía de la madrileña, relacionados por una figura ubicua y ambivalente, “Gloria Fuertes”, que tanto exalta la

⁴² A diferencia de Ángel González que, como veremos posteriormente, traza en su poesía un itinerario elocuente y evidente nutrido de nombres de autores en una trayectoria genealógica, en nuestra autora en cambio las alusiones literarias asoman de modo más disperso y ocasional; a través de ellas, sin embargo, es posible discernir y vislumbrar, a partir de sus breves menciones, algunas de las filiaciones preferidas de su proyecto poético. Entre ellos se nombran, en las *OI*, a Celaya, Cela, Carmen Conde, Carlos Edmundo (de Ory), Crespo, etc. en “Inesperada visita”, Unamuno en “Mi poeta”, San Juan de la Cruz en “Querido Juanito”, Rubén Darío en “Homenaje a Rubén Darío”; en *HG*, se cuentan a Vicente Alexandre en “Recordar es morir”, Antonio Machado, Miguel Hernández y García Lorca en “Cuando muere un poeta”, Santa Teresa en “Mística terrenal”, Larra en “Larra se suicidó”, Cela nuevamente en “La chica de la barra”, Fray Luis en “Celibato (Lección tercera)”; por su parte, en *MVP* se observan los nombres de Blas de Otero, Berceo, Walt Whitman, Neruda y César Vallejo en “Los hombres no supieron”, Dámaso Alonso en una de las “Autobio” (98) y Solana en “A Solana”.

realidad prosaica como rebaja la dignidad de ángeles, divinidades o demonios (Benítez 1980: 32). En este universo recreado, tan cercano a la pintura y a los grabados (de aquí la pertinencia de citar a Goya o Gutiérrez Solana entre sus modelos, a quienes pueden añadirse, como indica el mencionado autor, a Durero o a El Bosco), el sujeto nominado interactúa con el elenco seleccionado, adquiriendo el carácter de personaje, a veces y, simultáneamente, a través de “malabares” y contorsiones gramaticales – tan propias del gusto barroco que asoma de modos múltiples en su poética – otras veces se posiciona asimismo como una voz que media entre ese mundo periférico y los sectores dominantes.

Así, cobra un estatuto “mediúmico” (Payeras 2003: 115) en su faceta de poeta, porque intercede entre los sectores de poder y los actores solapados y presta su voz a otros: “pobres de mil oficios no estáis solos/ aquí un poeta os canta” (2011: 114), “Me dirijo a Vuestras Ilustrísimas/ para deciros que en mi barrio hay peste/ que se han venido todos los mendigos/ a refugiarse bajo el puente roto” (2011: 134), “Y leemos que hay muertos y pasamos la hoja [...] Esto pasa señores y yo debo decirlo” (2011: 137), “Estoy con los que nadie está./ Con los que tienen vómitos de lágrimas/ y nadie les va a visitar” (2011: 183), “Yo pido pan y vino/ para el que hace el pan y el vino” (2011: 308), “Me gusta más la violada realidad/ que la santísima pureza juanramoniana” (2011: 332), “Vengo de abajo,/ quizás por eso nunca dejaré a los del barrio” (2004: 79) y, por último, la elocuente “Poética” de *HG*: “Mi sitio es estar en medio del pueblo/ y ser un medio del pueblo/ para servir sólo al pueblo” (2004: 107).

Entre la autobiografía y la ficción: el sujeto autoficcional

El sujeto “Gloria Fuertes” promueve la identificación con la poeta y, simultáneamente, ratifica su factura verbal a través de aristas diversas, dando como resultado una identidad multifacética. Este sujeto será el gozne en el que se anuden los datos autobiográficos y los de cuño autorreferencial, ambos como correlato textual de la figura de autor, con la cual establecen nítidos lazos desde una lectura pragmática, a partir de la coincidencia nominal. Ahora bien, en este sentido, resulta iluminador un poema tardío, de *MVP*, titulado “Parodiándome”, en el que se introducen los versos que sirven de epígrafe a estas páginas y que son, a una vez, deseo y afirmación:

¡Qué más quisiera yo que ser actriz
y no el autor de todos mis mil versos!
Soy anverso y reverso de mi verso.
(110)

Este texto es sumamente elocuente pues resume diversas tendencias que anidarán a lo largo de toda su producción. Por un lado, es interesante porque en el repliegue escriturario, hace explícita la conciencia metapoética en la separación de dos instancias enunciativas: actriz y autor (o personaje y poeta) que, como ha sido referido, son frecuentemente superpuestas en los acercamientos a su obra. En contraste, estos breves versos manifiestan la postulación escindida de tales figuraciones. Aún en su proximidad y con muy visibles “aires de familia” entre ambos, este gesto metapoético pone de relieve el carácter ficticio de una “actriz”, que se distancia del polo de la producción autoral. No obstante, sobresale por su parte en la cita la sugerente paranomasia final – tan propia de su escritura – a través de la cual ambas nociones no parecen excluirse u oponerse sino, en cambio, intersectarse. “Anverso y reverso” son caras inseparables del verso; actriz y autora, en este caso, son imágenes complementarias del discurso poético y parecen abrir una tercera posición, que es la que concierne a nuestros objetivos actuales: la de un sujeto que no es sólo tropo y verbo,

pero que tampoco se define por su periplo biográfico: *el sujeto autoficcional*. En esta convivencia y cruce, en la dialéctica de dos rostros interdependientes que se completan y conjugan, autobiografía y autorreferencia se encuentran en el borde fecundo de la autoficción. Testimonio/invencción, verdad/ficción, vida/poesía son también “anverso y reverso” de una escritura que se sostiene en la pugna, irresuelta y dinámica, de tensiones diversas que tendrán al lector, finalmente, como un nuevo protagonista y cómplice.

Capítulo 2: El nombre de autor como correlato autoral: contorsiones gramaticales

*Tu nombre me persigue
inquilino en mi sombra;
desapareceré,
y él estará a mi lado.*

Gloria Fuertes, *OI*

*En la calle me preguntan:
¿Es usted Gloria Fuertes?
-De vez en cuando.*

Gloria Fuertes⁴³

Existe en la actualidad un mayoritario acuerdo teórico respecto de la inclusión de la poesía dentro de los cauces de la ficción y sus protocolos genéricos, a través de los cuales el poema se construye como una situación ficticia independiente – no como un “acto de habla real” – cuya emisión corresponde entonces no a un emisor real, sino a un yo ficcional que, como indica Combe, “superaría al empírico intemporalizándolo y universalizándolo” (152). Sin embargo, estos preceptos se complejizan y se tensan cuando quien acapara la enunciación se configura en clara analogía con el poeta “real”. En estos casos, la lectura más frecuente ha aplicado – como ya hemos referido en páginas precedentes - la controvertida categoría de “autobiografía lírica” o “poesía autobiográfica” para este tipo de poemas, revelando así las indudables correlaciones y semejanzas entre uno y otro. No obstante, ya han sido planteados los reparos que conlleva la utilización de dicha noción en el discurso poético;⁴⁴ en cambio, la categoría de “autoficción” – en los cauces que ya hemos definido – conjuga en una postura más flexible las innegables correspondencias entre el poema y la vida, sin pretensión de

⁴³ Incluido en el poemario póstumo *Es difícil ser feliz una tarde* (2005: 45).

⁴⁴ Remitimos a la discusión de estas cuestiones que hemos realizado en la Primera parte.

resoluciones o límites drásticos entre ambos; sino suscribiendo un juego pendular de reciprocidades y alejamientos en simultáneo, que desembocan, finalmente, en ese *yo nominado* al que denominados *sujeto autoficcional*, en el que se espeja, discursivamente, el poeta.

En el género lírico, el frecuente cobijo de la primera persona torna indiscernible de modo mayoritario la distancia entre hablante y sujeto: ambos se solapan en la correspondencia pronominal. No obstante, en el caso que nos concierne, la presentación del sujeto “Gloria Fuertes” se manifiesta, a lo largo de todos sus libros, a través de usos sintácticos que fluctúan en titubeos y piruetas tendientes a las distorsiones y cruces entre las personas gramaticales. Éstas evidencian un juego de espejos y puntos de vista múltiples a través de los cuales “Gloria Fuertes” se emplaza, por momentos, en la primera persona, pero luego se exhibe también como una presencia citada o invocada en la escritura, asomando como un hablante *otro*, objetivado como un “ella” o un “tú”, que discurre como personaje de la escena poética.

Entre el *yo* y el *ella*: “Gloria Fuertes” poeta y personaje

En el poema que abre las *OI*, “Nota biográfica”, aparecido originalmente en *Antología y Poemas del suburbio*, la presencia inaugural del nombre propio, ubicado en un escenario urbano puntualizado, nos sitúa frente a un rostro histórico que, a través de una marcada carga biográfica, enunciada en tercera persona – acorde con el título del poema - se proyecta desde la poesía hacia lo extraliterario:

Gloria Fuertes nació en Madrid
a los dos días de edad,
pues fue muy laborioso el parto de mi madre
que si se descuida muere por vivirme.

(41)

Sin embargo, los versos siguientes truecan y desautomatizan la presentación inicial, “en un juego conceptista al estilo clásico” (Benson 7). Por un lado, con la ruptura de una temporalidad lógica y previsible y, por otro, con el desdoblamiento enunciativo en el que coexisten un “ella” y un “yo” que implica, simultáneamente, el desplazamiento, a través de los deícticos, desde la impersonalidad biográfica hacia una enunciación “autobiográfica” en primera persona. Este juego pronominal insinúa pues ya desde este poema inicial la constitución de un sujeto que se distancia y coexiste, a la vez, con un personaje poético, bifurcado en su figuración como “sujeto del enunciado” y como “sujeto de la enunciación”. No obstante, es importante destacar la ambigüedad verbal en su presentación, que impide radicalizarlo en un hablante tajantemente escindido y autónomo respecto del sujeto. Esta bivalencia del “ser y no ser” en simultáneo, que superpone e imbrica ambas instancias, será la clave que se propone desde este poema inaugural, y que signará la lectura de toda su obra.

Los versos siguientes dan cuenta de distintos rasgos identitarios que responden en gran medida a los previsible en la tradición genérica clásica de la autobiografía. A los datos témporo-espaciales del nacimiento, proseguirán entonces, cronológicamente, la educación infantil - que responde tanto a la escolarización como a los saberes femeninos estereotipados -, junto con la imagen de una niñez signada por las pérdidas familiares, la pobreza, las experiencias sentimentales y la guerra, despojada en la visión infantil de la carga crítica para ser presentada desde la óptica ingenua de lo cotidiano:

A los tres años ya sabía leer
y a los seis ya sabía mis labores.
Yo era buena y delgada,
alta y algo enferma.
A los nueve me pilló un carro
y a los catorce me pilló la guerra;
a los quince se murió mi madre.

(41. Lo destacado es nuestro)

Luego, el ingreso a la adultez se caracteriza por el posicionamiento ideológico frente al conflicto bélico (“quise ir a la guerra, para pararla”), y por la entrada al universo laboral y, particularmente, al oficio de la poesía: “Escribo por las noches [...] / he publicado versos en todos los calendarios, / escribo en un periódico de niños” (41-42). El relato retrospectivo de la propia vida señala algunos de los hitos principales en la constitución de una subjetividad que, como lectores, reconocemos en afinidad con la biografía de la autora. No obstante, es interesante destacar su posición marginal respecto de los modelos de autobiografía clásicos los cuales, como ha ironizado Doubrovsky, constituyen “un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente” (citado en Alberca 2007: 146). En este caso, quien inicia la escritura en clave autobiográfica es un personaje menor, secundario: la imagen desacralizada y humanizada de una poeta que es, paralelamente, una persona común, con un nombre que la designa en su carácter civil y con una vida y experiencias triviales y corrientes. Así, el sujeto autoficcional que levanta el telón se aleja de las imágenes sacralizadas del poeta y la labor creadora, para enfatizar el rostro humano del escritor que es, al decir de Celaya, un “hombre de la calle” con un oficio como cualquier otro, el de la escritura poética.

En consonancia con esta línea, el poema “Mi vecino”, que culmina el poemario *Aconsejo beber hilo* (1954), incluye el antropónimo en la voz distanciadora de un nuevo hablante poético que introduce a “Gloria” como un personaje mentado en tercera persona. En él se describe una escena urbana mínima, una estampa casi fotográfica que recorta uno de los tipos sociales que acompañan de modo reiterado la poesía fuertiana:

El albañil llegó de su jornada

con su jornal enclenque y con sus puntos.
Bajaron a la tienda a por harina,
hicieron unas gachas con tocino,
pusieronlo a enfriar en la ventana,
la cazuela se cayó al patio.
(116)

En este cuadro costumbrista, extraído de la veta doméstica de los sectores sociales más humildes, el sujeto que, a partir del título, se posicionaba como testigo u observador, cobra protagonismo en los versos finales en la mención del propio actante del poema, que la objetiva como un *otro*: “El obrero tosió:/ -Como Gloria se entere,/ esta noche cenamos Poesía”(116). La introducción de esta voz que se apropia de la enunciación poética es interesante porque incorpora el nombre propio de la autora, enfatizando una vinculación con el ejercicio poético que, esta vez, se equipara con las viandas de la mesa obrera. La “Poesía” con mayúscula de la que es portadora “Gloria” es, por un lado, un elemento que también “nutre” pero, a la vez, se desacraliza al compartirse con los hogares más relegados de la sociedad.

El nombre propio de la autora se hace presente posteriormente en uno de los primeros poemas de *Todo asusta* (1958), en un texto que prosigue el énfasis autoficcional, esta vez, en una línea familiar y genealógica: “Carta de mi padre a mi abuelo”. El título suscribe el afán comunicativo del ejercicio poético que, en reiteradas ocasiones, utiliza el género epistolar como una de las formas literarias más explícitas en la interrelación del emisor y el receptor. La propia poeta señalaba en el “Prólogo” a las *OI* la profusa inclusión de “poemas-cartas”, que ponen de relieve la importancia del destinatario: “Desde adolescente, casi niña, descubrí que mis poemas tenían un destinatario: la Humanidad, por eso a algunos los titulé ‘poemas-cartas’” (2011: 30). Aquí, la enunciación, en primera persona, está a cargo de este nuevo locutor, “el padre”, y “Gloria” será enunciada desde una tercera persona que la objetiva como poeta: “Los chicos han crecido y quieren ser actores./ María se ha casado y Gloria escribe versos”

(120). En esta sucinta caracterización se manifiesta el rostro histórico y familiar del personaje nominado que, a la vez, parece contraponerse, en la contigüidad enunciativa, al modelo femenino esperable representado por María, el de la mujer casada. De maneras múltiples, la poesía de la madrileña representa un contramodelo en los “usos y costumbres” adecuados o reservados para el mundo femenino en la posguerra. Como apunta Payeras, el trabajo de la mujer era siempre una excepción y no precisamente honrosa, a la vez que la soltería era percibida socialmente como una “incapacidad” para encontrar marido:

La exaltación de la maternidad y la retórica idealizada de la domesticidad femenina centraba el discurso oficial en torno a la mujer. El modelo de austeridad, recato, laboriosidad y prudencia descrito por Fray Luis en *La perfecta casada* era el modelo por excelencia (2009: 30).

Contrariamente, la subjetividad desplegada y conformada a lo largo de su obra se singulariza por mostrar otra cara posible de la mujer: poeta, en primer término, y soltera; personaje amigo del suburbio, de los bares, del tabaco, de una vida amorosa profusa, de las palabras chabacanas y del mundo obrero al que la acerca su nacimiento humilde.

Esta “imagen pública” del sujeto contrasta sin embargo con una visión íntima de la subjetividad en el poema “Me crece la barba”, incluido en *Ni tiro, ni veneno, ni navaja* (1966). En él, el nombre propio asoma también en una voz ajena, que condensa la mirada plural “del otro”: frente al dolor privado y la tristeza de la soledad, simbolizado como marca recurrente en una imagen religiosa, “Gloria” condensa en su valor onomástico, paradójicamente, una visión diferente, distorsionada a través del espejo de la esfera pública: “-¡Qué alegre es Gloria!- dicen al paso./Sólo mi espejo sabe que tengo/ pena de Cristo/ barba de Cristo crucificado” (152).

En *Cómo atar los bigotes del tigre* (1969), en “Yo, en un monte de olivos” confluyen el ejercicio poético y la conciencia y reflexión social. El título nos remite a un lugar elocuente en la simbología cristiana, desde el cual el sujeto desplegará una constelación serpenteante de oxímoros e imágenes pseudoapocalípticas que son, en realidad, protestas que surgen frente a los sinsentidos de las injusticias sociales. En este poema se destaca un tono profético acorde con el tenor religioso, y la enunciación parece adoptar una perspectiva superior y solitaria; sin embargo, en este caso, el sujeto no será un demiurgo que contempla el universo desde una sacralizada “torre de marfil” sino que, inversamente, se presenta, tal vez en correlato con la figura de Cristo que evoca el paratexto, como una mártir incomprendida en una sociedad extraña. En este marco, el nombre propio de la autora aparece mediante una dicción plural que encarna, desde la mirada ajena, una labor poética vapuleada, subestimada:

Veo celdas con rejas, hospitales sin camas
sabios con atómicas, analfabetos con ayudas de cámara,
viudas con marido, casos sin casa,
[...]
¡No puedo más!...me levanto y dicen:

-Ahí va Gloria la vaga.
-Ahí va la loca de los versos, dicen,
la que nunca hace nada.

(254)

Luego, en el mismo poemario, “Quien se salva es quien es quien” representa un ingenioso poema que prosigue y renueva la retórica paremiológica que, reiteradamente y de modos diversos, recorre la poesía de Fuertes: “Quien construye/ se destruye/ (ya lo dijo Gloria Fuertes)” (276). Aquí, como ha estudiado García-Page, los versos iniciales introducen un artificio en el que se incorpora un supuesto refrán novedoso, inédito, que sigue los esquemas sintácticos del caudal del refranero español (48-49). Sin embargo, la aclaración en el tercer verso de la autoría de este refrán apócrifo desvela, por un lado,

este artilugio escriturario, separándolo del anonimato del acervo popular. Una curiosa estrategia que constituye un desvío de la tendencia gnómica colectiva, o de la impersonalización moralizante propia de este tipo de textos. El empleo de la primera persona – procedimiento que se propone asimismo en otros ejemplos, como “canto y mi mal espanto” (HG 264) - configura un giro en la reelaboración fuertiana; pero la aclaración es importante también, especialmente, porque este nuevo autor enunciado en tercera persona es “Gloria Fuertes”. Se produce pues un desdoblamiento y una objetivación a partir del antropónimo, que funciona para aludir a esta “nueva poeta” cuyos versos, en un juego recursivo, se incluyen en el propio poema. Se destaca en este sentido la escisión entre el hablante poético como la voz predominante del texto y la mentada poeta nominada a la cual, en una novedosa práctica intertextual (¿o intratextual?), se cita. Estos versos parecen compendiar el programa lúdico de la poeta, en referencia a la constitución de una identidad que fluctúa en recurrentes desplazamientos y juegos en torno a la construcción/destrucción de una voz poética unívoca.

El último poemario que se compila en estas *OI*, titulado *Sola en la sala*, de 1973, presenta por su lado diversos poemas en los que se incluye el nombre propio de la autora, bajo modalidades múltiples que delinear distintas formulaciones subjetivas. En primer lugar, el texto que inicia el libro comienza con un título elocuente: “Carta explicatoria de Gloria”. El género epistolar diseña un destinatario concreto, circunscripto en el encabezado del poema: “Queridos lectores”. El poema se bifurca entre su pertenencia genérica epistolar y el *ars poética*, ya que esta “carta a los lectores” explicita las características de su escritura y de su propia imagen de poeta a través de las seis estrofas que constituyen, en la veta autorreferencial de la poesía, una verdadera autopoética. En ella, por un lado, se alude a un ejercicio poético signado por su

pertenencia al mundo femenino, actualizando en este sentido una analogía que, como ha estudiado Payeras (2009: 254), es abundantemente visitada en la escritura de mujeres en la posguerra: la equiparación poesía-parto, en este caso, reforzando una configuración “otra”, heterodoxa de la figura materna, a través del juego semántico del segundo verso:⁴⁵

Más siento yo que vosotros
que mis versos hayan salido a su puta madre;

más siento yo que vosotros
lo que me han dolido al salir,
quiero decir, la causa por la que,
me nacieron tan alicaídos y lechosos.
(293)

Luego, los versos siguientes dan cuenta de algunas claves de una labor poética desmitificada, presentando al poeta – evocando los ecos del “Retrato” machadiano - como un *trabajador* y a la poesía como un *oficio* al servicio de causas múltiples: denuncia, confesión, llamado de atención, entretenimiento y resistencia. Éstas parecen reivindicar a través de la cadencia y el énfasis que aporta la figura de la conversión, la utilidad del ejercicio poético, más allá de trabas u obstáculos:

Me pagan y escribo,
me pegan y escribo,
[...]
Me viene la indiferencia y escribo.
Lo mismo me da todo y escribo.
No me escriben y escribo.
Parece que voy a morir y escribo.
(293-294)

⁴⁵ En el mencionado “Prólogo” a sus *OI*, la autora postula de modo explícito esta analogía, en la sección denominada “Proceso creativo”. Allí, alude a esta metáfora que equipara la creación poética con el “parto” y al poeta con la “madre”: “Primero siento, después pienso, en ese sentir-pensar se engendra el poema y, veloz, se inicia el recorrido mágico: corazón-mente-dedos, y entre los dedos –muslos creadores- se produce el parto, el asombroso nacimiento del nuevo poema. Lo que no me ha sucedido nunca es que el poema se retrase horas, días... si el poema se atraviesa, algo va mal en la madre – en el poeta.” (32-33).

Por su lado, “Minucursi” se conecta, junto con los poemas autorreferenciales que lo rodean (como el “Homenaje a Rubén Darío”, “Sigo en gerundio” o “Ya no destrozó la poesía”) con la “Carta explicatoria de Gloria” que encabezaba el poemario. Este texto diseña nuevamente una sucinta “arte poética” en la cual, de modo recurrente, se apuesta a singularizar la identidad con la utilización del nombre propio, delineando un “retrato” literario que objetiva a la escritora en tanto mujer y en tanto poeta:

Gloria Fuertes
antipoeta
teóloga-agrícola
[...]
puericultora
archivera
hechicera de cartas
perita en dulce
-sus labores –
doctora en bordado a mano
y a máquina
campeona de “pentalón” corto.
(329)

El texto articula una versión de la subjetividad que se proyecta hacia la figura de escritora que, como lectores, reconocemos en afinidad con su biografía: su proyecto “antipoético” – que, de modo evidente, la vincula con la obra de Nicanor Parra –; la alusión a esa religiosidad terrenal que vincula a su dios con el pobre, el campesino, etc. cifrada en la idea de “teóloga-agrícola”; la referencia a su labor como escritora para niños, resumida en la imagen de “puericultora”, etc. Sin embargo, el último verso introduce en el texto un nuevo matiz; a través de él, vemos que la tercera persona parece encubrir también una voz ajena, que se camufla en el discurso poético de manera paródica, en los cauces en los que ha estudiado esta práctica Bajtín: introduciendo en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena (1998:

270).⁴⁶ La parodia, entonces, concentrada en el término “pentalón” que, entrecorrida, permite circunscribir y enfatizar el guiño crítico, se torna en realidad una sátira respecto de la figura de poeta “Gloria Fuertes”, proveniente de cierto sector del universo académico, que la ha asediado en ocasiones por sus “madrileñismos” o supuestas faltas ortográficas, por su mentada tendencia “antipoética” o, en sentido amplio, por un posicionamiento marginal en el mundo poético de la posguerra. El antropónimo encabeza esta vez el poema, pues, para ironizar con este discurso que, desde una óptica *otra* y en pugna, la cuestiona por su presuntamente lateral o subestimada profesión de escritora.

Por su parte, la objetivación se hace presente también a través del desplazamiento hacia la tercera persona gramatical en *HG*, que muestra el rostro autoficcional como un sujeto enunciado, como un “ella”. El título del poemario compendia sin duda algunas de las cuestiones que intentamos desbrozar, cifrando muchos de los núcleos de sentido que constituyen su escritura. En primer término, la alusión a la “historia”, que entrecruza la poesía con la referencia y el testimonio, por un lado, y también con la idea de *relato* y

⁴⁶ En su trabajo “Crítica y poesía en Gloria Fuertes...” (2000), Acereda estudia los distintos usos de la parodia -en la senda propuesta por Bajtín- utilizados por Fuertes, como una forma de crítica y poesía contestataria que, a causa de la censura, no podían realizarse abiertamente en el contexto franquista. Como destaca el autor, “desde bien temprano, Bajtín destacó en la literatura un componente contestatario que permite subvertir el discurso monológico y autoritario por otros tipos de lenguaje que resultan ser parodia del discurso oficial y de los valores que tal discurso encarna” (149). Así, el crítico analiza en Fuertes la presencia de los dos conceptos postulados por Bajtín, el de “risa carnavalesca” y el de “parodia sacra”. En cuanto al primer grupo, se observan en su obra múltiples poemas destinados a parodiar y, por vía, del humor, subvertir el lenguaje y la retórica de la oficialidad y ciertas prácticas despóticas y burguesas: “Hago versos, señores!”, “Es obligatorio”, “Aviso a los gobernantes del mundo” (*OI*). En otros casos, se parodian otros lenguajes (científico, epistolar, etc.) y, en especial, el religioso, a partir de la “parodia sacra” que entrecruza dos lenguajes: el parodiado y el que parodia. Esta segunda línea se presenta en textos como “Oración”, “La Pica” u “Oración para ir tirando” (*OI*), en los que se parodia la oración del Padrenuestro, o en “Letanía en los montes de la vida” y “Virgen de la leche (Oración)” (*OI*), a través de los cuales se parodian las “Bienaventuranzas” y el “Ave María”, respectivamente. A través de esta parodia desmitificadora, que plantea un humor subversivo y contestatario, la poesía de la madrileña introduce diversos filones críticos que – como advierte Acereda – “van desde la hipocresía de los usos católico-burgueses hasta la imposición por parte del estado de unas normas de vida alienadoras” (152). Estos son leídos por el crítico en paralelo con otros géneros literarios y formas culturales de la España de ese momento: entre ellos, el cine (con *El pisito*, de Ferreri o *El verdugo*, de García Berlanga), el humor gráfico (caricatura y chiste como fenómenos de disidencia, por ejemplo con Antonio Mignote) o la llamada “Nova Canço” catalana iniciada en los ’60. Asimismo, la conexión de Fuertes con los trabajos de Bajtín fue estudiada por Sherno en su artículo “Carnival: Death and Renewal in the Poetry of Gloria Fuertes”, de 1989.

narración (en este caso, de una vida). Ambas vertientes se entrelazan no sólo en este libro sino a lo largo de toda la obra, en su búsqueda realista y figurativa que, de modo predecible, encuentra muchas veces en la narratividad del género una gran aliada. Pero es no obstante con la aclaración del segundo componente del sintagma donde se pone sobre el tapete esa identidad puntualizada que, con nombre propio, vertebra el decir poético. *Historia de Gloria* es pues la historia de ese sujeto autoficcional que se construye, como correlato de la voz autoral, en el discurso.

Aquí, por ejemplo, se encuentra el brevísimo “Dentro de mil años”: “Dentro de mil años,/ aún esperará los besos en su cráneo./ La momia de Gloria” (356), o “A pesar,/ salió,/ con vida,/ Gloria Fuertes”(147), últimos versos de “Noticias-Sucesos S.O.S”. Asimismo, el último poema del libro, “Al terminar de leer este libro”, dialoga de modo circular con el “Prologuillo” que inaugura sus páginas y que veremos con más detenimiento posteriormente. En él, tras las huellas de Whitman, el último verso sentenciaba: “Esto no es un libro, es una mujer” (57), privilegiando así el efecto de intimidad y confesionalidad que, como hemos señalado, vinculaba su escritura con el discurrir privado del diario íntimo. En consonancia con este texto inicial, el poemario se cierra con el nombre propio de la autora, evocado nuevamente bajo la imagen metapoética que equipara poeta/libro:

Al terminar de leer este libro
-o lo que sea-,
esta poesía
-o lo que sea-,
en ti se habrá posado un milagro
-o lo que sea-,
te has distraído unos minutos
y has “entrado” en la Gloria*
sin necesidad de morirte.

*(en la Gloria Fuertes)
(376)

Los versos finales, pues, apelan a la figura de la antanaclasis para escindir la incorporación onomástica en la doble valencia denotativa/connotativa: por un lado,

aludiendo a la idea de gloria como sinónimo de “paraíso”; pero por otro, en la aclaración del paréntesis se manifiesta conjuntamente la faceta autoficcional que, esta vez, objetiva al sujeto a través de la metáfora que lo iguala con la palabra poética.

Por último, el poemario más tardío, *MVP*, es sugerente asimismo en su esfera paratextual, ya que el sintagma elegido como título suple y resemantiza la frase hecha “hombre de pelo en pecho”. A través de este trastrocamiento, se subrayan dos de los órdenes primordiales de su constitución autoral: su condición femenina y su vocación poética. Pero por otro lado, se alude asimismo a la idea de “compromiso poético”, mentado en la conjunción metafórica verso/pecho, como palabras que se alojan en el corazón y a las que se pone el cuerpo.

Aquí, el sujeto autoficcional irrumpe en primer término en uno de los breves poemas denominados “Poética” – frecuentes a lo largo de su obra – en una aparición que hace ostensible su flexión más marcadamente autorreferencial, en remisión a ese interés innegociable que asocia poesía con comunicación y testimonio, retomando en el plano textual la actitud “comprometida” que mencionamos antes:

Si hay poetas que escriben bien
y no dicen nada
es que no escriben bien.
Lo afirma Gloria Fuertes.

(34)

A la vez, la sentencia del último verso descubre de modo explícito la identidad del emisor. Por su emplazamiento en el final del poema, junto con la elección del verbo, este sujeto parece tanto *afirmar* como *firmar* la elocuente poética que le antecede, bifurcado por tanto en una voz en la que coexisten, superpuestos, el *yo* y el *ella*, traslapados en la rúbrica del nombre de autor que recrea en su aserción un registro testifical, que “sella” con su firma.

Por su parte, la esfera religiosa – revisitada temática de su producción – enmarca también la irrupción de la máscara autoficcional en el poema “Viernes santo” del mismo libro. Aquí, en un analogía ya utilizada anteriormente, el sujeto se equipara oblicuamente con la figura de Cristo, en alusión a un calvario que, esta vez, es de índole amorosa: “¡¡Apenas puedo continuar/ es mi viernes santo/ tiene que haber un cirineo/ para Gloria Fuertes!!” (117). La relación texto/paratexto será crucial asimismo en el poema “Productora Gloria Fuertes”, cuyo hablante en primera persona establecerá su singularización a partir del guiño que propone el título – no en el plano textual -, proyectando de este modo su correspondencia autoficcional. Por último, el nombre propio hace su aparición en este poemario en “Ser para ti”, en donde la utilización onomástica se divide tanto en su valor designativo como por sus posibilidades semánticas, distinción marcada por el uso de mayúscula: “Sea para ti una gloria en la Tierra/ haber conocido a Gloria” (141). Esta práctica, como veremos en el capítulo siguiente, se exhibe como una línea profusamente empleada en la poética fuertiana, en la explotación polisémica del nombre que, aquí, se retoma metafóricamente en su acepción religiosa.

Entre el *yo* y el *tú*: dialogismo y desdoblamiento enunciativos en torno de “Gloria Fuertes”

Como anticipamos, las frecuentes “contorsiones” gramaticales que distancian al sujeto autoficcional de la esfera previsible del yo acuden también a la segunda persona del singular para presentar a “Gloria Fuertes” desde un carácter dialógico, como una figura a la que se apostrofa en la poesía o que, en ocasiones, se desdobra en un diálogo consigo misma. Esta operatoria se observa, en primer término, en “Carta a mí misma” del libro *Poeta de guardia* (1968), en donde la dicción se bifurca en un sujeto nominado

que funciona, a un tiempo, como emisor y destinatario del poema. El hipocorístico resume una versión objetivada y distanciada del sujeto, que funciona entonces como un *tú* familiar y próximo, coincidente con la versión privada e introspectiva del yo: “Querida Glorita:/ Hace mucho tiempo que no me gusta como estás [...] Sé que tienes miedo,/ un miedo solo,/ un tierno miedo” (189).

“Oración para cuando ya no se puede más” incluido en la sección “Todas las noches me suicidio un poco” de *Poeta de guardia*, prosigue en la estela meditativa que atañe al dolor y sufrimiento íntimo del sujeto. Aquí, tal como lo sugiere el título, el destinatario será Dios, una presencia constante en la obra fuertiana, atravesada por una marcada religiosidad que, empero, no es mística sino más bien terrenal. Un culto humanizado, profundamente próximo a la vida y a los hombres, que baja a las deidades de sus altares para llevarlas a la calle y a la esfera diaria, al pobre, al suburbio, al necesitado, desde una postura antropocéntrica y solidaria: “¡Échame una manita, Poderoso!/ Hipnotiza mi pena, seca el llanto;/ dime: ‘Levántate, Gloria, levanta’; dime levántate, y yo me levanto” (214). Es importante destacar este “humanismo cristiano” (Miró 5) en la poesía de Fuertes, en la que se habla de “tú” a Dios, incluido en su obra como un tema poético, invocado y aludido sin solemnidades ortodoxas, cuestión que la propia poeta resume en una de las punzantes “Glorierías”, incluida en el libro homónimo del 2001: “Dios no es un concepto” (25).

“Desentrenamiento”, por su parte, recupera nuevamente el nombre de pila en su utilización familiar y privada, a través del diminutivo “Glorita” que construye también a un “tú”. Esta inserción establece claramente una atmósfera autobiográfica, planteada en especial por el parentesco – madre e hija - entre el sujeto y la nueva voz que se explicita en el verso final. No obstante, el sujeto autoficcional se objetiva en el apóstrofe de este

nuevo hablante, lo cual plantea un distanciamiento que, incluso, puede pensarse acentuado por la disolución identitaria de la figura materna:

A altas horas del día
se me suele aparecer
¡mi madre!
(señora la cual no se hizo querer por servidora en vida)
[...]
Hoy me ha dicho:
-Llegarás a acostumbrarte a la alegría, Glorita.
(356)

Ahora bien, posteriormente, en su libro de 1980, el desdoblamiento subjetivo se hace visible, en primer término, a través de una enunciación marcadamente dialógica: “-¿Dónde te duele, Gloria?/ - Ahí me duele, en la mismísima vida” (102), o en el poema “Y un buen día”, que dice: “...Me dijo el gachó: -Gloria, glorita, te tienes a ti misma/ que vales más que yo” (119). Asimismo, este procedimiento irónico de bifurcación subjetiva se observa en “Experiencias inútiles”, en el que el sujeto se increpa a sí mismo – o al doble de sí -: “me persigo, me preocupo, me aconsejo:/ -Gloria, Gloria./ Y yo misma me paro en seco” (58). También, leemos la “Nota a mí misma”: “Gloria, no eres un molusco/ te puedes desplazar a otro lugar” (208), o el poema “¡Qué afán!”, que culmina sus reflexiones con una revelación en la que se recupera, en clave autorreferencial, el título del libro:

Esta es *vuestra historia*,
y os recuerda Gloria,
que al morir perdemos todo,
menos la memoria
(362. Lo destacado es nuestro).

Posteriormente, en *MVP*, “Diálogo conmigo” – como lo anuncia su título – presenta una estructura en la que el sujeto funciona como emisor y receptor, en la composición especular del poema: “-¡Oh, alma de Gloria, alma mía!/ -¿Por qué te hierde?”(51). Asimismo, el sujeto representará a un “tú” en el poema “Dios no es una

paloma”, en donde el antropónimo se presenta indirectamente en la voz ajena, que se presenta, de modo irónico, como contraparte ideológica de la perspectiva enunciativa:

Y me interrumpió
el frío intelectual de moda.
-Gloria, Dios es un supuesto.
-Mira, no sé si es un supuesto,
lo que sí sé es que está en su puesto.
(68)

En esta misma línea, el sujeto “Gloria Fuertes” será mentado asimismo por un nuevo hablante, cuya voz es citada en el poema “Cuando quien amas se va con otro personaje”, de la sección “El amor tiene vocación de santo (pero no pasa de mártir)”. Allí, se construye una breve estampa hipotética a través de la cual, en la paradójica imagen final, irrumpe el nombre propio como correlato autoral: “tú estás muerta sin muerte Gloria Fuertes” (139). Por su parte, corresponderá también a una segunda persona en una de las frecuentes “Autobio” que se diseminan en el libro, caracterizado esta vez como un “chotis”, en remisión a la danza típica que funciona como símbolo, metonímicamente, de su marcado madrileñismo: “-como me dijo un poeta vasco insultante/ ‘Tú eres un chotis Gloria’-” (116).⁴⁷

Otra de las “Autobio” del mismo poemario incorpora asimismo a la escena la versión autoficcional de la subjetividad, bajo un interesante procedimiento escriturario en donde la dicción poética se divide en dos, haciendo explícito el carácter dual del yo que, en un juego recursivo, funciona también como un personaje *otro*, al que se amonesta en la estrofa final:

Nadie se enamoraba de mí
como yo me enamoraba

⁴⁷ Recordemos que, según lo define el Diccionario de la RAE, “chotis” se refiere a un baile agarrado y lento que suele ejecutarse dando tres pasos a la izquierda, tres a la derecha y vueltas, tanto como a la música de ese baile.

hasta enfermar
hasta padecer
hasta enloquecer.

-Alégrate Gloria,
que te pasa lo que a Dios,
que siempre nos quiere más
que lo que le queremos.
(71).

En el texto “Nana de mi padre”, se delinea una versión familiar e infantil del sujeto, cuya nominación se emplaza en el uso del hipocorístico. “Glorita”, así, será el rostro del sujeto que se evoca en el cuadro doméstico que diseña la escritura. En consonancia con el tipo textual que lo enmarca – inscripto en la recurrente estela del uso de formas populares - el poema construye una estampa que pone de relieve el rostro privado de la subjetividad, acentuando la atmósfera biográfica que encuentra en la mención paratextual del “padre” su principal asidero: “Mi padre me acunaba con su nana:/ - Duérmete Glorita duérmete,/ que los sufrimientos se te ven”(128).

Finalmente, es interesante destacar la explotación lúdica que se realiza del antropónimo con la creación del neologismo “Glorierías”, título del primer libro inédito publicado de manera póstuma, en el año 2001. Dicha expresión ya había aparecido antes como título poemático en *HG*, aludiendo a una sentencia breve e ingeniosa, de valor aforístico, que remeda las “greguerías” de Ramón Gómez de la Serna: “Con dinero no se puede ser todo,/ por ejemplo: no se puede ser pobre” (350). En este mismo sentido, los poemas contenidos en el libro del 2001 se construirán bajo esta forma poemática breve, a través de la cual se recogen temáticas diversas (que van desde el amor y el desamor hasta críticas y planteos de índole político y religioso), enunciadas – retomando la metáfora utilizada por la poeta en su “Prólogo” - con “la rapidez de un dardo, un navajazo, una caricia”. Sin embargo, amén de la transformación fónica y semántica que plantea el título y que provee un guiño fundamental para su lectura autoficcional, puede reconocerse a la vez

la irrupción manifiesta del sujeto nominado en cuatro “glorierías” diseminadas en el poemario.

Por un lado, actualizando uno de sus usos más curiosos – que ya apareciera anteriormente y en el cual nos centraremos en las páginas siguientes – el nombre propio remite tanto a su carga designativa como a sus posibilidades semánticas en la voz de un nuevo hablante que, en clave autorreferencial, abona la imagen de poeta “popular”, “anti-academicista” de la autora: “¿Académica? No, gracias./ Y me dijo un buen señor:/ - Con sillón o sin sillón/ tú eres Gloria Nacional/ según el pueblo español”(80). Luego, en la composición de este sujeto autoficcional se recurrirá de nuevo a la desmembración dialógica, al presentarlo como un “tú”. Esta estrategia, empero, se bifurca en dos variantes: la del sujeto hablando consigo mismo (planteándose, entonces, la ambigua coexistencia y simultaneidad con el *yo*) y la del sujeto invocado por una voz ajena. El primer caso se presenta en un poema que funciona a modo de “*ars poética*”, en cuya interrogación final, de modo circular, se brinda una respuesta a los versos que la anteceden, condensando el proyecto substancialmente “social” de su escritura: “Escribo poesía/ para contestarme a una pregunta propia./ ¿Qué haces para los demás Gloria?” (114). El segundo ejemplo lo vemos, por un lado, a través de un anónimo interlocutor que la objetiva en el apóstrofe: “Gloria, ¿Tienes alguna condecoración española?” (149); y, por último, en la mención de ese “Dios” al que se increpa a lo largo de toda su producción, y cuya voz culmina el poemario en el sugerente y potencial “Breve diálogo celestial”: “-Dios./ Tú dirás, Gloria.” (155).

Por último, en una operatoria más excepcional, hará su aparición el apellido de la autora bajo la órbita del sujeto autoficcional. En primer lugar, lo vemos en uno de los textos finales de *Sola en la sala (OI)*, “Luciérnaga Fuertes”. Aquí, se reconoce una enunciación crítica, signada por un sujeto que reflexiona en torno a problemáticas

sociales, frente a los lujos mundanos que alcanzan, incluso, a la labor poética. “Luciérnaga Fuertes”, pues, un “apodo” que simboliza los placeres ociosos, es trocado por la idea de “gusano literario” que, en una metáfora antipoética, alude a un quehacer literario cercano a la tierra y los muertos, a quien bucea en lo más profundo de la sociedad, en una apuesta polémica y política que, en la poesía fuertiana, parece conectarse con la conciencia y la denuncia social:

Y me avergüenzo de ser un lujoso libro de poemas
encuadernado en piel de hembra
ante tanta hambre.
Siempre seré un gusano literario,
por muy Luciérnaga que me llamen.
(354)

Luego, el apellido reaparece en un poema de *MVP* que pone sobre el tapete la importancia que se otorga al universo nominal a lo largo de toda la obra. Esta vez, el elocuente poema “Rebautizada” alude en los versos finales al nombre familiar, en una renovación onomástica que retoma el episodio bíblico: “Me bauticé/ y me puse Lázara Fuertes” (113).

Yo es otro (y soy yo): distorsiones y reconocimientos de un sujeto especular

A la luz del trayecto realizado, hemos podido reconocer en la escritura gloriana el trazado de un sujeto autoficcional, cuyos límites se delinean en la confluencia de dos criterios distintivos: la utilización del nombre propio de la autora, por un lado, y su diseño como poeta. Ambos ejes convergen en los poemas que hemos desbrozado en este capítulo, en donde se explicita la incorporación del nombre propio bajo la máscara del correlato autoral. En esta esfera, no obstante, se hace ostensible la profusión de procedimientos discursivos múltiples que permiten objetar la lectura autobiográfica de dicha figura y el

cariz confesional que tal posicionamiento conlleva. En cambio, en el diseño de este sujeto se proponen de modo notorio estrategias de distanciamiento. Éstas surgen a partir de la mencionada estructura dialógica, por ejemplo, o de los marcados desdoblamientos subjetivos, que conllevan una objetivación del *yo* que funcionará, en un juego de espejos, a la vez, como destinatario o referente del poema. Disyunciones condensadas principalmente en un procedimiento central: la suspensión y el corrimiento de la primera persona singular, la dicción predominante a lo largo del poemario, y la categoría usual, por su parte, en el discurso lírico. El “yo”, entonces, se constituye también como un personaje *enunciado* en los poemas.

Sin embargo, es importante destacar que, como anunciamos en las líneas iniciales, este hablante que se objetiva en los poemas relevados, y que a partir de los desplazamientos gramaticales se distancia del *yo* poético, no alcanza en la poesía de Fuertes un estatuto identitario radicalmente distinto al del sujeto; en cambio, esta voz que por momentos se presenta consolidada como un personaje “otro” – aún concientes de la coincidencia onomástica – no descubre empero una categoría subjetiva autónoma del correlato autoral que ciframos en la idea de “sujeto autoficcional”. Y la clave de esta subsunción se encuentra, por un lado, en aquellos textos que hemos visto y que exhiben la con-fusión y la disolución de límites inequívocos entre ambas. La “Nota biográfica” inicial, en primer término, que alternaba en un uso llamativo y desautomatizador la primera y la tercera persona; la “Carta a mí misma” que, desde el título, proveía un guiño para leer en el “Gloria” del poema el espejo del *yo*; la disociación dialógica en poemas que presentaban al sujeto como un *tú* y un *yo* conjuntamente; o múltiples proposiciones esparcidas en textos y paratextos que revelan una actitud “integradora” de ambas: “versos que me pasan” (*MVP*), “Yo misma, os lo juro”(*MVP*), entre otros. Estos guiños, que provee la lectura global de sus poemarios, impiden la postulación distintiva de un hablante

marcadamente distinto y autónomo respecto del sujeto autoficcional, y contribuyen en cambio a la vacilación e indeterminación como llave de acceso, reforzando las estrategias anfibológicas que despliega su poesía en múltiples niveles.

Esta primera tensión, empero, como eslabón inicial de una cadena recursiva, se refracta en un juego especular hacia una problemática mayor, que es la que corresponde de modo particular a nuestra lectura. Las pugnas y especulaciones identitarias que se pergeñan *dentro* del propio poema, como vimos a través de esta “ficción en segundo grado”, se proyectan hacia las tensiones entre sujeto y poeta, eje de nuestras reflexiones. De modo recurrente, los imposibles límites entre los dos primeros encuentran su correlato en la ambigüedad y los nebulosos contornos del sujeto autoficcional, en el que confluyen y se solapan, a un tiempo, palabra y vida, ficción y experiencia. Ambas representan instancias interdependientes de la enunciación, es decir que la máscara “Gloria Fuertes”, que hemos rastreado hasta aquí, no constituye un “yo autobiográfico” – como ya hemos referido – pero tampoco alcanza una identidad plenamente independiente respecto de la figura de poeta, una “invención” o “creación” tajantemente escindida del autor, más próxima a la “persona” de cuño dramático o, incluso, narrativo, cuya voz se enmarcaría, necesariamente, en la técnica del monólogo dramático, cuestión que retomaremos más adelante.

En este sentido, es insoslayable tener en cuenta las reflexiones de la propia autora. Su postura al respecto será, al cabo, un faro interesante para establecer las claves de lectura sobre estas cuestiones, a través de las cuales expone su proyecto escriturario. Como hemos visto, la enunciación fuertiana apunta más bien al *reconocimiento* que al extrañamiento o a la disociación irónica, cuyo exponente más visible en el campo próximo al de la autora – tanto temporal como estéticamente - sería el de Jaime Gil de Biedma. El autor catalán postuló en múltiples ocasiones una palmaria voluntad de fictivización en la construcción

de una identidad “otra”, de la creación de un “doble” llamado “Jaime Gil de Biedma”, que desemboca en su afamada frase abundantemente citada “yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema” (1982: 208). Marcela Romano ha desbrozado lúcidamente esta “naturaleza replicante, dual, de la ‘invención’ [...] el camino por el cual el sujeto poético en la obra de Jaime Gil de Biedma transita siempre – así lo prescribe el autor – como *persona*, máscara” (2003: 200). En esta línea, por ejemplo, en su clásico trabajo en torno de la obra de este autor, *La ficción autobiográfica*, Antonia Cabanilles acudirá a la idea de “construcción de un simulacro” para dismantelar las lecturas “confesionales” o de “la experiencia” que vinculen su poesía con “la verdad exterior” (1989: 153); y, asimismo, Joana Sabadell – por citar algunos de los numerosos críticos que suscriben tal mirada -, en su estudio del monólogo dramático en la poesía biedmana discernirá entre tres “personas del verbo” distintivas: el autor real (Jaime Gil de Biedma)/ el autor implícito (“Jaime Gil de Biedma”)/ el personaje (“Jaime Gil de Biedma”) (1997: 32).

Nuestra autora, en cambio, en diálogo con su poesía, establece desde la veta autopoética una marcada equiparación de la escritura con la experiencia; los versos, en evidente estela machadiana, permiten *contar* y *cantar* de modos múltiples la propia vida: “Este cantar (o contar) mi vida en verso lo destaco valientemente, de una manera clara, a veces descarada, en mis múltiples autobiografías poéticas” (Fuertes 2011: 23). Así, el destacado acento “yoista”, “glorista” que sobrevuela la escritura y la autora subraya en su faceta ensayística – aún con sus matizaciones y cuestionamientos -, torna impertinente una concepción disidente, autónoma, tropológica de la subjetividad desplegada en el discurrir poético, tanto como una visión ingenuamente biográfica de dicho constructo. La mostración explícita que realiza Gloria Fuertes de las distintas instancias de la enunciación poética – que por momentos se diversifica en hablante/sujeto/poeta, para enseguida replegarse y superponerse de nuevo en la confluencia del nombre propio -

parece responder más bien al recurrente ludismo que acompaña su quehacer escriturario en estratos variados y que, aquí, le permite introducir permanentes juegos y contorsiones en la dicción. La clave, en contraste, parece cifrarse en la fusión y síntesis paradójica de ambos: “poeta” y “poema”, siguiendo la metáfora biedmana, se sobreimprimen en la confluencia dialéctica de una misma figuración, la del *sujeto autoficcional*.

Capítulo 3: Juegos polisémicos con el nombre propio: *Gloria y Fuertes*

*Cuando te nombran,
me roban un poquito de tu nombre;
parece mentira,
que media docena de letras digan tanto.*

Gloria Fuertes, *OI*

*Cargada de espaldas
de amores
de años
y de gloria,
ahí queda la Fuertes.*

Gloria Fuertes, *HG*

El nombre propio de la autora recorre incansablemente títulos y poemas a lo largo de su producción, como vimos, oscilando entre el nombre de pila, el apellido, los neologismos derivados de él – como “gloriería” - o el hipocorístico “Glorita”. Sin embargo es importante asimismo rastrear un uso especial del nombre propio, que excede su valor onomástico, su carga antroponímica que lo asocia a un designador fijo, pero a la vez carente de significado, para renovarse en cambio en una utilización que se apropia también del valor semántico de dos lexías que funcionan, a la vez, como nombre propio, sustantivo y adjetivo: *gloria y fuertes*.

En este sentido, el texto “A modo de autoepitafio” que ilustra las presentes reflexiones en el segundo epígrafe, extraído de *HG*, es una muestra sugerente del uso polisémico del antropónimo. En ese sucinto poema conviven algunas de las tácticas principales que explotan sus potencialidades semánticas: tanto por el uso bivalente del nombre de pila, que remite, por un lado, a su carga designativa y, a la vez, a una de sus acepciones más difundidas en tanto sustantivo común (“fama”), como por la intromisión explícita del apellido. A la vez, no obstante, los versos citados son interesantes por el

provocativo título que los reúne que - al igual que el poema “Autoepitafio” del mismo libro, que veremos luego – nos reenvían a algunas de las líneas teóricas que hemos resumido antes, en particular, a la difundida propuesta demaniana. Recordemos que el crítico belga consideraba que la voz de la autobiografía – en polémica con Lejuene - era siempre la de una “entidad ausente”, construida por tanto sobre la base de *tropos*, no de actos de habla, particularmente a través de la prosopopeya. De acuerdo con este posicionamiento, la función de la autobiografía sería equiparable a la de los epitafios: “hacer hablar a los muertos” (117). Los poemas fuerbianos adquieren un interés particular al evocar paratextualmente el molde del epitafio; aquí, sin embargo, la elección de este curioso tipo textual no se alinea con las tendencias que proclaman la muerte del autor, la imposibilidad de la referencia, la ausencia de sentido o la “des-figuración de máscaras y rostros” (de Man 118), sino que, en cambio, convocan una visión replicante y “fantasmática” de la identidad, escindida en la borrosa distorsión del rostro y del simulacro, en la escurridiza intersección de la vida y la escritura: siempre huella, sospecha, potencialidad, pero nunca anulación o desaparición.

La profusa explotación semántica de las posibilidades nominales permite advertir, en este caso, la proliferación insistente de textos autoficcionales que, sin duda, contribuyen a espesar la atmósfera referencial y las suspicacias biográficas consolidadas en torno del sujeto “Gloria Fuertes”. Y, a la vez, constituye uno de los elementos más sobresalientes en la tendencia anfibológica que ya ha sido mencionada, como mecanismo formal de la propensión lúdica de su obra.

Tales “juegos” se formalizan retóricamente a través de figuras que abonan el terreno de la polisemia y el equívoco: la *silepsis* (también denominada *dilogía*) y la *antanaclasis* (llamada también *diáfora*) que permiten problematizar la incorporación “biografista” del nombre propio, enfatizando en cambio su valor connotativo más que

denotativo. La primera consiste en la utilización de una palabra que se emplea en sentido recto y a la vez figurado, o en la que coexisten simultáneamente dos significados (polisémicas). La segunda, de modo próximo pero no idéntico, consiste en la repetición de dos o más palabras homónimas en un contexto reducido, como dos vocablos con un significado diferente en cada ocasión (homónimas) (Glowicka 66). Ambas figuras pertenecen al terreno de la “*ambiguitas*”, el equívoco y la anfibología. En este trabajo, como ha sido mencionado, utilizaremos indistintamente los conceptos *silepsis* y *dilogía*, diferenciándolos de la *diáfora* o *antanaclasis*. Sin embargo, los límites entre estos procedimientos y sus definiciones han dado lugar a divergencias, cruces y frecuentes confusiones a lo largo de la tradición retórica que ha querido delimitar sus alcances. Así, es interesante advertir que, de modo paradójico y llamativo, estas figuras tendientes al equívoco y a la confusión abonan, ellas mismas, el terreno de la anfibología al que apuntan en su empleo, por los múltiples cruces que sus alcances han suscitado en la historia de la retórica.⁴⁸

⁴⁸ González Serna-Sánchez, en *Herramientas literarias...*, por ejemplo, define la *silepsis* como la figura que consiste en la utilización de una palabra en su sentido literal y a la vez figurado (e ilustra este empleo con un ejemplo de Quevedo: “dicen que era de muy buena *cepa*, y, según él bebía, es cosa para creer”, donde “*cepa*” alude tanto al origen noble como, en remisión a la bebida, a un carácter beodo del personaje evocado) (18); en cambio, según el mencionado autor, *dilogía* (incluida en el marco más amplio de “juegos de palabras”), se distingue de la anterior porque ésta consiste en relacionar en un mismo contexto dos palabras homónimas, es decir, de significante idéntico y distinto significado (ejemplo: “al que otros llaman *vino*/ porque nos *vino* del cielo”) (20). No obstante, esta última figura es la que en las autorizadas voces de exponentes como Lausberg o Mortara Garavelli se denomina “*diáfora*” o “*antanaclasis*”. Lausberg en su *Elementos de retórica literaria* definirá la “*diáfora*” como “figure de réthorique où l’on répète un mot déjà employé en lui donnant une nouvelle nuance de signification” y luego, en italiano, “figura che si fa quando ripetendo una parola le si dà significato diverso del primo” (1983: 142, nota 25), es decir, que se utiliza en varias ocasiones una misma palabra pero con significados diferentes cada vez. Mortara Garavelli da una nueva vuelta de tuerca y distingue más minuciosamente los alcances de la “*diáfora*” y de la “*antanaclasis*”, aunque concede que esta última “usurpa el lugar de la *diáfora* en las clasificaciones recientes” (244), postura que seguimos en estas páginas. No obstante, se postula en su *Manual de retórica* que, si bien ambas se incluyen en el dominio más amplio de la *traductio*, la *diáfora* tiene lugar cuando se repite una misma palabra en un contexto monológico; en cambio, el mismo fenómeno pero en forma dialógica constituye la *antanaclasis*, que tiene lugar cuando, en un intercambio de enunciados, un interlocutor “invierte” una expresión usada por el otro para darle un sentido distinto (cfr. 244-246). Pilar Monje, en su tesis dedicada al humor en la poesía de Fuertes, rastrea asimismo el uso de estas figuras definiendo a la *dilogía* como “una misma palabra denota dos elementos heterogéneos” y la *antanaclasis* como “dos palabras con el mismo significante denotan elementos heterogéneos”. En su trabajo, no obstante, -cuya lectura se recomienda ampliamente-, estas estrategias no se ciñen al terreno del nombre propio sino a múltiples utilizaciones que, junto con otras figuras y tropos tendientes a la incoherencia, la transgresión lógica, el “malentendido”, etc. contribuyen al humor en la poesía de la

En este sentido, el sustantivo *gloria*, especialmente, aparece en sus textos no sólo como sustantivo propio sino explotando sus acepciones como sustantivo común. De acuerdo con el *Diccionario* de la RAE, entre sus alcances principales, éste puede referir por un lado, al “estado de los bienaventurados en el cielo, definido por la contemplación de Dios”, o bien al “cántico o rezo de la misa en latín, que comienza con las palabras *Gloria in excelsis Deo*”, ambas en su sentido religioso. Asimismo, su significado atañe también al “honor, la fama o la reputación resultante de buenas acciones o grandes cualidades”; y, por su parte, puede hacer referencia al “gusto o placer vehemente”. Luego, el adjetivo “fuertes” remite asimismo no sólo a su carácter de “nombre común, en tanto que *apellido familiar*” (Bourdieu 79), sino que también se juega con su carga semántica, remitiendo a “fortalezas” de índole diversa.

Religión y nominación en torno de “Gloria”/“paraíso”

En las *OI* se inicia este itinerario en unos pocos poemas que se solazan en los sentidos plurales que convoca el nombre propio, inaugurando la constelación recurrente que se disemina a lo largo de toda la producción, pero que exhibe, sin embargo, su mayor profusión en el extenso *HG*. La oscilación entre el nombre y su acepción religiosa, por ejemplo, se vislumbra en los poemas “¿Será que hay que morir de otra muerte?” (*Sola en la sala*) y “Zambra celestial” (*Poeta de guardia*). En el primero,

poeta. Martínez Bogo, por su parte, ha estudiado estas figuras y su empleo en Quevedo – sobre todo en sus textos satíricos, uno de los antecedentes más importantes en los juegos conceptistas de equívocos y ambigüedades de nuestra autora-, en un interesante trabajo en el que realiza un recorrido por la tradición retórica de estas figuras de repetición, en el que se alude a los postulados de tratadistas clásicos como Aristóteles, San Isidoro, Gracián o Mateo Peregriñi, y arriba, en su trabajo, a la definición que entiende la *antanaclasis* como “la repetición de un significante con significados distintos en cada caso” (38). Insistimos, por último, que aún teniendo en cuenta las distintas posturas y perspectivas de los tratadistas enfocados en su definición, en este trabajo se entenderá la *silepsis* (o *dilogía*) como la presencia de un vocablo en el que confluyen dos (o más) significados; en tanto que la *antanaclasis* (o *diáfora*) alude a la utilización de dos (o más) palabras homónimas (mismo significante) con significados distintos en un mismo verso o en un contexto reducido.

convergen algunas de las preocupaciones centrales que la autora despliega a través de su poética: la religión, el dolor, la muerte y, previsiblemente, su propia identidad. En este texto es interesante destacar en especial una de las temáticas mencionadas para ilustrar su manejo poético: la muerte y los muertos, un tópico que, como ha advertido Ynduráin, es evocado sin grandes ademanes ni patetismo, sino que es tocado con un peculiar sentido del humor y respeto, de grotesco y macabro (29).⁴⁹

Aquí, la descripción de los muertos se tiñe de feísmo, por un lado, pero a la vez se construye como una salida frente al tedio o dolor vital, que parece exceder el ámbito personal de la subjetividad – aún con la utilización del nombre propio – para proyectarse como una inquietud social o existencial: “Ahora no nos pasa nada/ más que/ que no nos hemos muerto [...] Algunos podían estar en la Gloria,/ pero estoy sola.” (347). En este marco, la significación adoptada es la que proviene del culto religioso, en remisión “al estado de bienaventuranza, definido por la contemplación de Dios”. “Gloria”, aquí, conjuga a través de la silepsis tanto su significado “celestial” como, en su carácter nominal, la remisión al sujeto. Por su parte, “Zambra celestial” juega con la elección del nombre propio en su vínculo con la oración y cántico religioso, incluida de modo irónico y paradójico – en la estela impertinente del título - en este original poema que remeda los aires populares de la mentada danza flamenca, prohibida, justamente, por la iglesia, a causa de sus ritmos sensuales y “pecadores”. Este texto presenta a su

⁴⁹ Son varios los poemas que abordan el tema de la muerte y de los muertos en la obra, sobre todo en las *OI*, compartiendo como rasgo general ese tratamiento característico del que habla Ynduráin, que parece conectar este mundo macabro y algo grotesco con la tradición medieval, en poemas como “A la muerte” (143), “Los muertos” (99-100), el homónimo “Los muertos”(150) de *Ni tiro, ni veneno, ni navaja*, “Nada de suicidarse” (250), “La última visita” (81), “Cuestiones fúnebres” (81), “Me crucé con un entierro” (90), “Sociedad de amigos y protectores” (145) o “Escalando”, cuyos primeros versos citamos como ejemplo de la invocación irreverente de dicho tópico: “La Muerte estaba allí sentada al borde,/ -la Muerte que yo vi no era delgada,/ ni huesuda ni fría,/ ni en sudario envolvía su espesa cabellera-/ La Muerte estaba sola como siempre,/ haciéndose un chaleco de ganchillo,/ sentada en una piedra de la roca,/ estaba distraída, no debió verme,/ en seguida gritó: ‘¡No te tocaba!’/ y se puso a tejer como una loca.”(126-127). La Muerte, entonces, con mayúscula, personificada de manera alegórica, es mentada en la misma senda desacralizadora con que se aborda la religiosidad y sus “actores” (dios, la virgen, los santos, etc.), evocados mayoritariamente desde la imaginaria popular y desde una visión terrenal y desmitificadora.

vez una imagen desacralizada del culto católico, en una recreación satírica en la que los actantes celestiales – santos, religiosos, beatos, vírgenes – se mezclan y confunden en los emulados ritmos musicales. El texto, a través de su rima consonante y sus metros breves, remeda los ecos “profanos” y sensuales de este baile, revirtiendo de manera lúdica refranes y decires del acervo popular, e imitando en este “jolgorio celestial”, desde la enunciación, los registros y dialectos locales:

Dios se ponía contento;
le cantaban con guitarra
y se subía a la parra,
le cantaban ‘Gloria, Gloria’
y dijo: - Menos historia-,
venga una buena guajira
y menos tocar la lira.
[...]
Todo esto sucedió,
A los piez der Zeñó Dió.
(227)

En el poemario de 1980, por su lado, la esfera que incorpora sus acepciones religiosas se hace visible en múltiples textos, por ejemplo en “Como siempre”; aquí, la memoria del pasado se actualiza en la escritura poética a través del acto escolar en el rito litúrgico que evoca el cántico religioso: “(Ahora recuerdo la oración de mi colegio:) ‘Gloria, Gloria, por los siglos de los siglos...’” (138). En esta misma línea, el brevísimo poema “Cuando me sonrieron los chavales de las chabolas”, apela a la dilogía en un uso metafórico que alude tanto al canto como a la propia poeta: “...sentí como si todas las campanas del mundo tocaran a Gloria” (84). Por su parte, el “Telegrama celestial donde hay niños”, configura, desde sus dos versos y emulando el género anunciado, una crítica punzante a situaciones bélicas; en él, la gloria, de modo irónico, recupera metonímicamente, desde su valor religioso, la idea de muerte: “No disparar donde haya niños. Stop./ En la gloria no necesitamos más ángeles”(202). Por último, “En la noche”, renueva la carga religiosa, circularmente, en clave urbana y metafórica, en un juego

explícito de desplazamientos y cruces entre el nombre propio y su valor semántico. Aquí, la figura elegida es la antanacsis, que nuclea los dos términos homónimos con significados diversos, explicitados en este caso por la presencia y ausencia de mayúscula, que la construyen como correlato de la autora y como nombre común, respectivamente: “(rascacielo de Madrid, piso séptimo)/ la *Gloria* está en la *gloria*/ en el séptimo cielo” (323. Lo destacado es nuestro).

Luego, la semántica litúrgica se desplaza también hacia su uso coloquial, que se resemantiza bajo la fórmula de la frase hecha.⁵⁰ Esta nueva utilización se hace presente, por ejemplo, en el título del poema “Yo en la Gloria”. También, la reconocemos en el “Menú de guerra”, uno de los textos más “sociales” de *HG*, en donde la vida privada, en este caso la mesa familiar, funciona como metáfora de los pesares de la guerra: “Cereales de Franco y Negrín (que Dios les perdone, si puede)/ pero me sabían a mí/ a Gloria pura” (113). En “Académica”, el sustantivo “gloria” juega con su valor místico construyendo una estampa que evoca, a partir del paratexto, los saberes eruditos. En este caso, en consonancia con el tenor general del poemario, el tema al que se apunta –irónicamente - en relación a los doctos conocimientos del sujeto, será el desamor, aludido metafóricamente

⁵⁰ El uso y reapropiación de frases hechas, proverbios, sentencias, refranes o, asimismo, estructuras que remedan las formas paremiológicas, permiten dar cuenta de la revisitación de una de las fuentes más prolíficas de la sabiduría popular. Archivo profuso que, desde sus remotos orígenes, ha sido retomado por autores de todas las épocas. Desde esta perspectiva, no es de extrañar que en el universo contemporáneo de la poesía social, en que se apunta a la ampliación del público lector, intentando sortear los estrechos cauces del arte elitista del modernismo y la primera vanguardia, y asimismo el gesto tardorenacentista de la poesía de los vencedores (grupos Garcilaso y Escorial), se recupere el copioso mundo popular del refranero y las frases hechas, con el que el lector puede sentirse próximo. Blas de Otero, Celaya o, luego, Ángel González, entre otros, incluyen en sus poemas de modo frecuente estos giros “familiares”: “Mañana será otro día”, “Cara a cara”, “Qué le vamos a hacer”, respectivamente, pueden ser algunos ejemplos elocuentes en cada uno de los poetas. Gloria Fuertes, en consonancia con sus coetáneos, acudirá obsesivamente a estas expresiones a lo largo de toda su obra, muchas veces incluidas como títulos de poemas: “A lo hecho pecho”, “Año nuevo, piedra nueva”, “No doy al César lo que del César”, “Manos a la obra”, son algunos de los paratextos de *Historia de Gloria*. Luego, en las *Obras incompletas* observamos por ejemplo “Poema sin ton ni son” o “Dios ahoga pero no aprieta”; y, por último, “Va de capa caída”, “Se acabó lo que se daba” o “Hablando bien y tarde. Hablando mal y pronto” son algunas de las sentencias de *Mujer de verso en pecho*. Respecto de la utilización de refranes y frases lexicalizadas en Fuertes pueden consultarse los estudios de Lidio Fernández Rodríguez y Mario García-Page consignados en la bibliografía. Asimismo, una aproximación a este tema ha sido presentada en mi trabajo “Gloria Fuertes y la tradición popular hispánica: una aproximación”, en el VIII Congreso “Letras del Siglo de Oro: Hacia Lope de Vega” (2012).

en la imagen de la lágrima: “Si Dios valora más/ una lágrima que una oración/ yo tengo en la gloria un sillón” (307).

Posteriormente, el nombre de pila reaparecerá también fusionado a su sentido religioso, en los textos “Tu nombre” y “Ser para ti”, de *MVP*.⁵¹ El primero presenta una visión amorosa del acto nominativo, en la que parecen remedarse ciertos aires “románticos”, en especial, por la mención de la luna: “La luna se ha aprendido tu nombre/ de tanto oírmelo decir sobre la arena” (139). Sin embargo, en el texto se alude asimismo al nombre propio de la autora, superpuesto con su carga semántica que lo asocia, de modo explícito, con la oración religiosa:

La luna se ha aprendido nuestros nombres
y por la noche se me olvida rezar
y ella lo reza:
Gloria Gloria –como de Iglesia– .

(139).

Por su parte, “Ser para ti” – como ya hemos visto en el capítulo previo - se vale de la figura de la antanaclasis para presentar la yuxtaposición homónima del sustantivo y el nombre propio como correlato autoral –gloria/Gloria–, en la proximidad del pareado inicial que interpela al lector: “Sea para ti una *gloria* en la Tierra/ haber conocido a *Gloria*” (141. Lo destacado es nuestro).

⁵¹El primero, “Tu nombre”, se alinea de modo conjunto con una serie de poemas esparcidos a lo largo de su obra que – con o sin la utilización del antropónimo - enfatizan la obsesiva pulsión onomástica de su poética, como por ejemplo “Ya ves qué tontería”, “Invierno” o “Cuando te nombran”. Este último, incluido en *Poeta de guardia* – y cuyos versos iniciales encabezan estas páginas, en el primer epígrafe – despliega una nominación hiperbólica del sujeto amado, que confluirá en el gozoso – y paradójico – “castigo” de su repetición *ad aeternum*: “Y me iré al otro mundo con tu nombre en la boca,/ a todas las preguntas responderé tu nombre/ - los jueces y santos no van a entender nada -/ Dios me condenaría a decirlo sin parar para siempre”(188). En esta misma línea, “Ya ves qué tontería” (*Todo asusta*) e “Invierno” (*Poeta de guardia*) se compondrán también de la reiteración compulsiva y anafórica del nombre como cifra metonímica del amado: “me gusta escribir tu nombre,/ llenar papeles con tu nombre,/ llenar el aire con tu nombre; decir a los niños tu nombre” (133), dice el primero de los textos, y el segundo culminará con unos bellísimos versos, evocados paratextualmente en el capítulo precedente: “tu nombre me persigue/ inquilino en mi sombra;/ desapareceré,/ y él estará a mi lado” (190).

Trascendencia poética en torno de “Gloria”/“fama”

Luego, “Un buen día”, un poema breve que acuerda con la concisión poemática que tiñe todo el último poemario compilado en las *OI, Sola en la sala*, camufla también entre sus versos el nombre propio de la autora. Sin embargo, esta vez, se juega con la bivalencia del nombre de pila que funciona, aquí, también en referencia a la fama o reputación de una persona: “Me hice una sopa de ajo/ con mendrugo y perejil/ me puse vaso de vino/ y blusita de organdí/ miréme fija al espejo/ y la gloria huyó de allí” (297-298). La utilización del sustantivo “gloria”, que se refuerza por la ausencia de mayúscula, surgiría por el cuadro cotidiano que diseña una imagen trivial, hasta vulgar de la subjetividad: sin “gloria” alguna. No obstante, esta idea es utilizada también de modo literal, al permitir una dilogía que remite, en este caso, a un desdoblamiento enunciativo a través del cual el personaje, en tercera persona, desaparece a través del espejo, como una nueva versión actualizada y desdibujada del revisitado “tema del doble”.

En la misma senda, el ya mencionado “Autoepitafio” de *HG* se relaciona asimismo con el universo popular a través del “dicho”, en el que de nuevo conviven lúdicamente, en el sintagma conocido, designación y significado, en alusión a la fama: “Me alegra poder decir/ para la futura historia,/ que no pasé por la tierra/ sin *pena* ni *Gloria*” (364). Esta acepción se enuncia como una cuestión revisitada a lo largo del poemario: “La gloria no la busco, ya la tengo en mi nombre” (68) – dice uno de los primeros textos -. También, reaparece en el poema que sirve de epígrafe a estas páginas y al que ya hemos aludido, “A modo de autoepitafio”, en el cual convergían la alusión semántica del nombre junto a su valor onomástico, estrategia enfatizada por la explicitación del apellido.

En esta línea, “Por qué no me he casado” (*HG*), una de las múltiples “Autobio” del libro, que exploraremos con más detenimiento posteriormente, juega con la bivalencia del nombre, en este caso, a partir de su remisión que es tanto subjetiva como referente a la fama:

En el 36 tuve un novio que me quiso mucho,
pero se dedicaba a la política
y *entre el poder y la Gloria*
eligió lo primero.

(303. Lo destacado es nuestro).

Por último, el nombre propio es evocado en este mismo sentido en otra de las “Autobio” del poemario de 1980, en la cual se pone de relieve de manera perifrástica, a partir de una elisión que, sin embargo, se hace explícita por el contexto poemático: “Soñé que me aplaudían/ que llegué a ser mi nombre” (117).

Otros regodeos polisémicos

Asimismo, en usos menos habituales, en el mismo libro, “Gloria” derivará en el neologismo “Gloriería” en el poema homónimo que, como hemos dicho ya, se utilizará como título de uno de sus libros póstumos, *Glorierías*, y, por su parte, aludirá también a la conocida canción de Umberto Tozzi, en el poema “Después de todo”:

Después de todo,
y a su debido tiempo.
Que me toquen
la Pavana
-para una infanta difunta-
o el “Gloria”
de Umberto Tozzi.

(254)

Finalmente, es interesante el juego – menos frecuente – que se realiza a partir del apellido en textos de las *OI* y de *MVP*. En el poema “¿Por qué no detienen al dolor?”, incluido en *Cómo atar los bigotes del tigre*, “Fuertes” adquiere el estatuto de una alegoría, al ser símbolo del “Dolor”, actante principal del poema y personificado como un criminal cuya principal víctima parece encarnarla el propio sujeto, en la ineludible coincidencia nominal: “este gran criminal Don Dolor Fuertes/ que anda suelto y viajando por el mundo” (282).

Por último, en *MVP*, el adjetivo “fuertes”, que remite en su correspondencia de género y número al sustantivo que lo antecede, al que modifica de modo directo, amplía empero sus alcances y se desplaza asimismo hacia su valor de “nombre familiar” en el poema “Yo soy así”. En él, es factible advertir su correlación con el nombre de la autora, en especial, por la contigüidad enunciativa en la que se yuxtapone a otro apellido: “más alta que baja,/ mis músculos/ más fuertes que García” (32). Asimismo, el poema “Poética” introduce un guiño elocuente, a través del cual el lector – interlocutor explícito del texto, en la conjugación del verbo “saber” - reconoce en la utilización del adjetivo su correspondencia autoral, confirmada – en la línea autoficcional de la poesía – por su estatuto de poeta: “Soy fuerte lo sabéis,/ pero a veces me resquebrajo/ y me salen los versos furiosos/ y acojonados” (79).

En sus coletazos finales, el póstumo *Glorierías* actualizará asimismo estas dualidades onomásticas en dos oportunidades – que hemos revisado ya en nuestro análisis del sujeto autoficcional, pero que recordamos aquí a la luz de su valor connotativo -. Por un lado, en la apropiación de la frase hecha “Gloria Nacional” que la definía por su carácter de escritora popular (80) y, por otro, en referencia al “gozo o placer vehemente”, como destino intrínseco del sujeto nominado: “Mi nombre me condiciona,/ es dar Gloria,/ es darme” (148).

Estos poemas en los que se explotan las posibilidades del nombre propio en su utilización metafórica múltiple, difuminan las expectativas biográficas que conllevaría la irrupción textual de esta ineludible categoría lingüística; en cambio, este juego de desplazamientos y distorsiones pone de manifiesto su carácter esencialmente verbal, tiñendo las correspondencias referenciales en el horizonte de lectura con una sombra de dudas e interrogaciones, al proyectar una imagen tergiversada y polifacética del nombre como cifra de la identidad. Así, de modo explícito, refutan la hipótesis biográfica de la subjetividad poética, al tensar los límites del reconocimiento y poner en escena una idea de la nominación del yo que tiene más que ver con la ficción y la ambigüedad que con la “verdad” y el mundo extratextual.

La retórica será entonces, aquí, la fuente primordial en la configuración de una voz que, a un tiempo, reivindica y sorteja su proyección designativa. A través de los procedimientos desplegados en torno de los múltiples rostros onomásticos, estos textos no construyen pues, estrictamente, un sujeto autoficcional, pero sí es indudable que contribuyen a un espacio autoficcional que no pasa desapercibido por el lector, y que abona el terreno para la incorporación concreta del yo nominado como correlato autorial. En este sentido, la poética fuertiana extiende pues un abanico de procedimientos tendientes a la vacilación en su incorporación del nombre propio, como guiños concurrentes que exigen un lector que se solace en este juego de equívocos y corrimientos. Así, la utilización del nombre propio nos instala nuevamente en el cruce de la palabra y la referencia, a través – en este caso - de la dilogía y la antanaclasis, figuras que formalizan retóricamente la inclinación lúdica y humorística que vertebra su poesía en diversos planos, ya desde el horizonte temático, y que aquí vemos cristalizada en el plano enunciativo.

Los múltiples juegos con el nombre propio, desde esta perspectiva, se adicionan a los desplazamientos gramaticales que hemos espigado en el capítulo anterior, en torno al

extrañamiento y el distanciamiento que alientan la configuración identitaria en la poesía de la madrileña. Aún con la ineludible filiación onomástica, ambas vertientes confluyen en una propuesta en la que se habilita la conexión con la figura autorial, por un lado, en las sugerentes correspondencias que se imbrican a la poesía, pero que mantiene empero su estatuto autónomo y exhibe ostensiblemente su andamiaje verbal.

Estas dos constelaciones permiten pues polemizar desde el corazón mismo del ejercicio poético fuertiano con los cauces referenciales que habilitarían, sin más, una concepción “autobiográfica” del sujeto. Contrastivamente, su poesía esparce de maneras múltiples algunas señales fecundas que se traducen – con la intervención de un lector activo – como reparos a dicha identificación, abriendo el juego hacia un terreno polifacético de dualidades y suspicacias.

Capítulo 4: El universo polifónico: voces, hablantes e identidades poéticas

“¿No es siempre todo escritor (incluso el más puro poeta lírico) un dramaturgo en la medida en que distribuye todos los discursos entre voces ajenas, incluida la imagen del autor (así como las otras personas del autor)?”

Mijail Bajtín

“Gozamos ahora en nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios de ella, que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la historia misma.”

Quijote, I, 28

*“¿Qué no soy mística porque canto el suburbio?
Y canto el suburbio porque en él veo a Cristo.”*

Gloria Fuertes, *OI*

Hemos visto en las páginas precedentes de qué modo la poesía de Fuertes realiza diversas maniobras en torno a la configuración identitaria; éstas conllevan un doble movimiento a través del cual el sujeto nominado que se construye en sus poemas demanda y, a la vez, problematiza la lectura referencial y las correspondencias biográficas, alentadas por la coincidencia onomástica. A dichos procedimientos, que hemos reunido hasta el momento en dos orbes complementarios de especulación y análisis, podemos añadir una tercera matriz discursiva que recorre, sumada a las anteriores, la enunciación poética, en una nueva flexión de ese universo nominal que enhebra su producción.

Junto al sujeto “Gloria Fuertes”, actante protagónico de la escena lírica, intervienen asimismo otros personajes que acompañan su itinerario, incluso con nombre propio: estos se apropian del pronombre *yo* y también piden la palabra. Estas nuevas presencias que se intercalan a la dicción poética principal se incluyen, como puede intuirse, bajo la fórmula del monólogo dramático. A través de este procedimiento se

habilita un desplazamiento enunciativo hacia nuevos “hablantes”, que hacen manifiesto un distanciamiento: la primera persona ya no puede identificarse con la voz de la poeta, sino que es absorbida por otras voces que intercalan historias *otras* y puntos de vista diversificados en la escena lírica.

El monólogo dramático: subjetividades heterodoxas y perspectivas extraordinarias

La utilización de esta original técnica nos remite en primer término a la poesía anglosajona. Como ha sido estudiado – entre otros, por el fundamental trabajo de Robert Langbaum – el monólogo dramático nos remonta en sus orígenes a la poesía inglesa posromántica, especialmente de la mano de Tennyson y Browning. De allí, sería introducido en la poesía española contemporánea por Luis Cernuda - quien se pone en contacto con la obra de dichos poetas en su exilio inglés - y recogido posteriormente por varios autores, entre los que se destacan Gil de Biedma, Brines y Valente en el “Medio siglo” y, luego, los “Novísimos” en los ‘70.

Dicho procedimiento, de límites difusos, y definido frecuentemente de modo impreciso, puede ser acotado empero, como señala Thanoon (2009), en respuesta a determinados criterios específicos o “señas de identidad” genéricas. Entre ellos, se tornan imprescindibles, en primer lugar, la inclusión de un *hablante* (un “yo” nítidamente distinto del autor), un personaje central que habla en primera persona y se “autorrevela” en el poema, una “persona” dramática, no una simple voz poemática; otro elemento insoslayable es el *interlocutor*, que puede desempeñar el papel más pasivo de simple oyente o bien, puede realizar intervenciones, pero nunca de forma directa (puesto que sino, obviamente, dejaría de ser un “monólogo” para ser un “diálogo”), sino transcriptas o reflejadas indirectamente por el hablante; en tercer lugar, la relación entre

ambas instancias se caracteriza por la tensión dialéctica entre la identificación afectiva y el enjuiciamiento crítico. En las lúcidas teorizaciones de Langbaum, se advierte que desde el romanticismo la poesía debe entenderse como una “poesía de la experiencia”, que se construye sobre el “desequilibrio deliberado entre experiencia e idea, una poesía que se enuncia no como una idea, sino como una experiencia de la que pueden abstraerse una o más ideas como racionalizaciones problemáticas” (95). Del mencionado desequilibrio surge entonces una “nueva simetría respectivamente moral y estética” (Heffernan 96). La *experiencia* enunciada en el poema se construye entonces no como una *verdad*, de índole generalizable, sino desde una perspectiva extraordinaria que genera en cambio la “simpatía” en el lector, es decir, la suspensión del “juicio”. El poema de la experiencia entonces se enuncia como un *acontecimiento posible* que se acepta como tal, en lugar de “formularse como idea, cuya legitimidad podemos discutir” (Langbaum 106).

Como advierte Sabadell, citando a Sumerhill, este artificio literario surge como reacción en la poesía contemporánea en contra de los lirismos exacerbados de los románticos y como un intento de matizar el lenguaje de la subjetividad a través de un correlato objetivo del sujeto lírico (15). En desmedro de cualquier “exaltada tesitura lírica” – como dirá Gil de Biedma (1980) –, este subgénero lírico permite la distancia entre el autor y el texto con la creación de esta nueva voz, “distinta de la suya en mayor o menor grado, y que a lo largo del poema se irá definiendo como la de un personaje-actor que se va haciendo al mismo tiempo que presenta los hechos” (Sabadell 16). En la búsqueda de elementos constituyentes del género, algunos autores proponen definiciones de gran rigidez (Ina Beth Sessions) hasta clasificaciones más laxas o simplificadoras (Sinfield), que atienden simplemente a la presencia de un hablante

distinto al autor en el poema.⁵² Más allá de las teorizaciones formales, como señala Langbaum, la importancia central de este artificio radica en el hablante del poema, a través del cual se produce un efecto de objetividad con la creación de un personaje que se revela en el poema mismo. Es decir que, de acuerdo con este autor, no importa tanto bucear en las características formales sino en la naturaleza de ese hablante “que se expresa para aprender algo de sí mismo” (Sabadell 19).

Ahora bien, en el nivel argumental, resulta significativo para acercarnos al caso que nos ocupa que la naturaleza de los hablantes del monólogo dramático corresponde mayoritariamente a “personas censurables cuyas perspectivas (éticas, estéticas, intelectuales, etc.) están en desacuerdo con el sistema de valores de sus sociedades” (Thanoon 2009). En este sentido, se manifiesta el carácter extraordinario de la perspectiva adoptada por estas nuevas voces, cuestión que nos reenvía de nuevo al crítico norteamericano, al señalar que el monólogo dramático produce un “efecto peculiar”, un efecto que surge a partir de la tensión entre simpatía y juicio moral, ya que en este tipo de poemas – sobre todo en los más logrados – hablan personas cuya conducta es de algún modo reprehensible: “el monólogo dramático, en la medida en que exige la simpatía del lector como condición de lectura del poema, es un vehículo excelente para causas indefendibles” (165), y luego reafirma que

la combinación de simpatía y juicio hace que el monólogo dramático sea el medio adecuado para la expresión de todo tipo de perspectivas extraordinarias – morales, emocionales o históricas – dado que la simpatía nos deja libres para disfrutar del más amplio espectro de experiencias posibles (180).

En este panorama, la poesía fuertiana despliega una galería de nuevas “personas” – como hemos referido ya, utilizando este término en su remisión dramática

⁵² Respecto de la historia, la definición y las funciones del monólogo dramático se recomienda el minucioso repaso que realiza Sabadell en el capítulo 1 de su libro, consignado en la bibliografía.

– que representan visiones y versiones “otras” respecto de la “norma” (moral, estética, etc.). Las de los mendigos, buhoneros, prostitutas y otros serán las dicciones elegidas para recortar los “fragmentos de realidad” que quiere estampar, insistentemente, su poesía. Es interesante, no obstante, recurrir nuevamente a Langbaum quien en una de sus reflexiones más agudas advierte que en el monólogo dramático

actúa una conciencia, intelectual o histórica, que supera todo ámbito reivindicado por el hablante. Esta conciencia es la traza de la proyección del poeta en el poema; y es también el polo que atrae nuestra proyección, pues descubrimos en él la imagen de nuestra propia conciencia (178).

Es decir que el punto de vista adoptado por el hablante, si bien marcadamente distinto al del autor en su identidad, esconde y suscribe en realidad la “conciencia” del poeta. Así, en Gloria Fuertes, no es casual que las voces preferidas sean las correspondientes a las de ese elenco marginal de actores secundarios y “censurables”, con los cuales el sujeto “Gloria Fuertes” se identifica, por un lado, en el plano poemático, y, de modo más amplio, conforma el sector del público hacia el cual se inclina la poeta en su quehacer escriturario.

Es interesante, en este sentido, aludir a uno de los pioneros en la literatura española de este rescate de voces marginales y contrarias a lo establecido que acaparan la enunciación bajo la forma del monólogo dramático: Espronceda. Como es sabido, este autor elige personajes periféricos para que detenten la singularidad enunciativa en sus célebres “Canciones”: el pirata, el mendigo, el cosaco, el reo de muerte, el verdugo... serán los hablantes preferidos por este autor romántico en su reivindicación de *egos* que simbolicen la actitud rebelde y desdeñosa respecto de las preceptivas y órdenes vigentes, tan propia del gusto romántico. Así, los locutores a los que se otorga la palabra en la poesía esproncediana encarnan perspectivas censurables moralmente, pero legitimadas literariamente en su búsqueda idealista, “titánica” y transgresora de

romper con límites, prejuicios y leyes de ídoles diversas (sociales, religiosas, estéticas, etc.). Esta singular incorporación decimonónica parece hacerse eco de un imaginario epocal, con los *Caprichos* de Goya, por ejemplo – con quien Carmen Conde asocia explícitamente a nuestra autora, ciñéndose empero al Goya de los “*Caprichos* menos virulentos pero más populares” (citado en Cappuccio 1993: 91) -, o el insoslayable antecedente de Jean-Pierre de Beranger, a partir de sus canciones políticas francesas.⁵³ Dichas canciones, de amplia difusión y popularidad en la Francia del XIX y por las cuales su autor – al igual que Espronceda en España- fue censurado, perseguido y encarcelado por “el delito de ultraje a las buenas costumbres, a la moral pública y religiosa y a la persona del rey” (Garrido 387), constituían sátiras picarescas, bajo títulos como “Los capuchinos”, “El rey de Ivetot”, “Los contrabandistas” o “El viejo vagabundo”. Desde imaginarios claramente diversos, pues – el romanticismo en Beranger y Espronceda y la poesía social de posguerra en nuestra autora – la elección de temas y personajes “bajos” representan una apuesta alentada por la reafirmación de problemáticas y subjetividades heterodoxas, anómalas, disidentes respecto de lo “correcto” y previsible, poética, política o moralmente. Asimismo, amén de las obvias y acentuadas diferencias entre ambos, tanto en Fuertes como en Espronceda la utilización de la técnica del monólogo dramático permite una supuesta o pretendida “objetividad” en la presentación de estas voces polémicas, introducidas en un estilo directo que elude – o parece eludir - la toma de posición o los enjuiciamientos del poeta respecto de la perspectiva “extraordinaria” del hablante “citado”. Sin embargo, veíamos antes que, bajo la fachada aparente de neutralidad y distanciamiento de la voz en primera persona,

⁵³ La inclusión y el rescate literario de personajes marginales y relegados en el espectro social representa una tendencia de larga data, que permite conectar la poesía de Fuertes con una serie diacrónica de textos y autores que, en distintas épocas y estéticas, eligen reflejar en sus obras los sectores sociales más “bajos”. Así, hemos trazado anteriormente una línea posible de nombres de procedencia diversa: Quevedo, Velázquez, Goya, Valle-Inclán, Gutiérrez Solana, Cela, etc. Aquí, sin embargo, nos detenemos en Espronceda por su utilización del monólogo dramático para la incorporación de estos personajes que, a través de esta técnica, devienen “hablantes” con voz propia, funcionando así como un claro antecedente de la propuesta poética de Fuertes.

se esconde en realidad una conciencia intelectual o histórica, “traza” del poeta en el poema. Así, el pirata, el verdugo, el reo de muerte, etc. cifrarán en la obra del escritor de Almendralejo la dimensión humana de la rebelión prometeica y titánica de los arquetipos desafiantes de todo precepto (Caín, Lucifer, Prometeo, etc.), subyacentes en su espíritu romántico. Y, en Gloria Fuertes, por su parte, los poetas callejeros, vendedores ambulantes, pordioseros, entre otros compondrán el segmento más relegado y oprimido del orden social; una marginalidad de larga data, que excede coordenadas geográficas o temporales específicas, pero que se actualiza aquí en el contexto de la posguerra española, escenario histórico de los planteos contestatarios y testimoniales de la poesía social que incumben a nuestra autora, como sinécdoque de un mapa de exclusiones de raíces múltiples (geográficas, políticas, de clase, de género, etc.).

Hablantes diversificados: un paisaje poético de palabras ajenas

En las primeras páginas de su obra encontramos ya la inclusión de esta estrategia en el poema titulado “El vendedor de papeles o el poeta sin suerte”, de *Antología y poemas del suburbio*. En él, el título y la raya de diálogo explicitan la intromisión de un punto de vista enunciativo distintivo, correspondiente a una nueva figuración de poeta que, como ha advertido Debicki, invierte el horizonte de expectativas del lector al presentar la poesía – en la jerga comercial que le aporta este nuevo hablante – como un “producto” que puede ser vendido como saldo, rompiendo con las premisas y convenciones que separan la vida cotidiana del ejercicio poético, entendido este último como una ocupación solemne y seria (1982: 143):

Vendo versos,
liquido poesía,

-se reciben encargos
para bodas, bautizos,
peticiones de mano-,
¡aleluyas a diez!
No se vaya,
regalo poesía,
llévese este cuarteto
que aún no me estrené!
(2011: 52)

Luego, en la segunda sección del mismo libro, “Poemas del suburbio”, se dispersan textos muy narrativizados y coloquiales que construyen fragmentos, a manera de instantáneas, en las que se extractan con un detalle casi naturalista personajes, tipos y situaciones de las esferas más bajas del universo social: el niño enfermo en “Niño con ganglios”, el retrato de posguerra de las mujeres de los metalúrgicos en “Las flacas mujeres”, o el “pobre de los jueves”, un mendigo estereotipado en el poema “El mendigo de los ojos”. En este último texto también se incluye, por su parte, el nombre propio de la autora, en un uso que recupera, vulgar y metafóricamente, su revisitado significado religioso:

-Soy el pobre de los jueves.
Yo, si estaba haciendo algo interesante,
le mandaba a la gloria para que Dios se lo diera,
y si no, yo misma, le acercaba el pan de mi cena.
(63. Lo destacado es nuestro).

Ahora bien, amén de estos poemas - que revelan marcadamente su afán de denuncia en la muestra de la realidad más descarnada -, la voz poética dobla la apuesta y cede nuevamente el protagonismo enunciativo a voces ajenas, que completan el cuadro testimonial en primera persona, a partir del monólogo dramático. A partir de su empleo, la enunciación se desplaza por ejemplo para otorgar la palabra a “José García” en el poema “Pobre de nacimiento”. Este texto es fundamental porque incluye la voz nominada de un mendigo, recortando y poniendo de relieve una práctica y un hablante oculto, silenciado, que increpa en el imperativo a un interlocutor marcado:

Señorito,
dé una limosna al mendigo,
que el hombre que le pide no le quita nada
señorito.
[...]
Soy pobre de solemnidad según este recibo
José García, para servirle, sin domicilio.
Los guardias me apuntaron, para darme una casa con grifo.
(65).

Luego, el “tipo” seleccionado será una prostituta en la práctica introspectiva de la confesión religiosa en “La arrepentida”. Este curioso monólogo – del cual citamos sus primeros versos - (re)crea la situación enunciativa propia del mencionado sacramento litúrgico, a partir de sus matices orales y de la explicitación de un marcado y, simultáneamente, pasivo interlocutor – el “padre”-:

Padre:
Hace quince días que no duermo con nadie.
Me acuso,
de no haberme ganado la vida con las manos,
de haber tenido lujo innecesario
y tres maridos, padre,
...eran maridos de otras tres mujeres.
Podía haber tenido muchos hijos.
No quiero volver a hacerlo.
Me voy a retirar del oficio.
(64-65).

Por su parte, el obrero enfermo y anciano en su lecho de muerte se apropia de la voz en el texto “La ida del hombre”. En él, observamos el relato retrospectivo de la propia vida, en una enunciación dotada de cierto patetismo que, de modo recurrente, se estacionará en las penurias, sacrificios y resignaciones inherentes a la pobreza: “ya no te despertará mi tos de madrugada,/ ya no pasaré más frío en la obra,/ se cicatrizarán mis sabañones...”(64).

Por último, dentro de la misma sección, sobresale la original inclusión de uno de los más conocidos poemas de la autora: “Puesto del Rastro”. Este texto emula el pregón

de los mercaderes en el Mercado del Rastro, de Madrid. La elección de este espacio puntual - que exigiría un lector conocedor de dicho escenario - es explicitada por la autora en una nota al pie en el propio poema, en la que se indica: “Mercado de Madrid al aire libre donde venden de todo, pero usado. El poema es una especie de auténtico pregón”. Así, los treinta y cuatro versos que lo componen despliegan un inventario aleatorio a través del cual se yuxtaponen los objetos más diversos, remedando en esta especie de “enumeración caótica” tanto la curiosa práctica discursiva de los buhoneros - el aludido pregón - como el desorden intrínseco que presentan los puestos de los mercados callejeros:

-Hornillos eléctricos brocados bombillas
discos de Beethoven sifones de selt
tengo lamparitas de todos los precios,
ropa usada vendo en buen uso ropa
trajes de torero objetos de nácar,
miniaturas pieles libros y abanicos.

(66)

La intercalación del monólogo dramático irrumpe asimismo en diversos poemas incluidos en poemarios posteriores, que también se compilan en las *OI*. En estos, múltiples sujetos se apropian nuevamente de la escena poética y funcionan como emisores yuxtapuestos a la voz principal, el sujeto-poeta nominado, acentuando el carácter provisorio, múltiple y movable de la enunciación poética que, aún en primera persona, permite la convergencia polifónica de actantes diversificados. En la sección “La buena uva (Poemas de buena uva)”, de *Poeta de guardia*, por ejemplo, nuevas voces detentan el protagonismo discursivo: el sacamuelas, la prostituta, el guía, el menesteroso o un Dios humanizado y “desacralizado”.

En primer lugar, “El mendigo que entregaba un papel” exhibe nuevamente una práctica frecuentemente velada de la vida urbana, la cual apareciera ya en “Pobre de

nacimiento”. Aquí, la escritura emula el pedido de socorro del personaje descripto, enfatizando la materialidad de este trozo de papel que suplanta una voz acallada:

Por favor no puedo trabajar,
soy por lo menos sordomudo,
tres hermanos, padre y madre muerta
y sordomudo soy y casi ciego.
[...]
Miradme.

No puedo hablar,
soy sordomudo de verdad.

(Devuélvame el papel no tengo copia)
(230)

Por su parte, en el poema titulado “Yo”, de la misma sección, quien se apropia de la palabra es un hablante también con nombre propio, Ramona: personaje que utiliza la dicción singular y que, incluso, refuerza este posicionamiento con el pronombre del título. Las paranomasias de los versos construyen una subjetividad distinta, prostituta y poeta, que enfatiza el distanciamiento, en especial con la inclusión de su nombre, respecto del sujeto “Gloria Fuertes”:

Yo,
remera de barcas
ramera de hombres
romera de almas
rimera de versos,
Ramona,
pa’ servirles.
(223).

Luego, “El sacamuelas” acude a un género discursivo menor, que tiene que ver con el pregón publicitario de este personaje en su ejercicio laboral: “Mozas, mocitas, /esto no es una oferta es un regalo:/ Cajitas de píldoras mensuales para los días duros./ ¡A duro! / Y a quien lleve tres, le regalo dos”(240). Por su parte, también explorará una voz en singular “El guía de la abadía”, en un breve monólogo dramático protagonizado por un personaje que oscila entre la religión y el regateo, despojando, paródicamente, a

los elementos litúrgicos de su carácter sacro: “y aquí, la calavera de San Palemón ya anciano en el martirio/ - niño sujeta el cirio-./ (Las estampitas benditas/ y pasadas por sus cuencas/ valen a treinta)”(237).

Por último, “Dios llama al fontanero”, uno de los textos cruciales en la muestra del tenor religioso profundamente humanizado - y humanista - al que hemos aludido, incluye la voz de este Dios que trueca lo previsible: es Dios quien acude por socorro al fontanero. Como señala Acereda, Fuertes desmitifica a Dios y nos lo presenta como un amigo, un vecino, un Dios que requiere los servicios del hombre (2000: 6):

-Escuche usted buen hombre...
se me ha roto este grifo de llanto,
apresure el soplete
-no está bien que Dios lllore-
y entretanto,
mire por estas cañerías de mi lluvia,
se han roto por aquí
-dos pueblos se anegaron-,
vamos y dése prisa
no está bien que Dios tenga goteras debajo del tejado
(235)

En esta estela, se convierte asimismo en hablante poético en el poema titulado, de modo explícito, “Ahora habla Dios”, del libro *Como atar los bigotes del tigre* (1969):

Ya no...
Ya no crees tanto en mí hijo,
por culpa de mis fallos...
Ya no crees en mí hombre,
-por culpa de tus hermanos-
que me salieron mal
[...]
¿Y qué voy a hacer yo
-por muy Dios que yo sea-,
Hombre,
si no me amas?
(253-254)

En el mismo libro, “Habla el reo” de nuevo dispone y circunscribe desde el título el estatuto enunciativo del poema, a través de esta especie de renovada didascalía. Este llamativo poema despliega a lo largo de los versos el parlamento de “el reo”, otro de los rostros marginales elegidos en el ejercicio polifónico. Aquí, el hablante desplegará una suerte de confesión, plagada de preguntas retóricas que parece, conjuntamente, estar atravesada por la locura y el sinsentido de quien se enfrenta con el final de sus días. Esto se traduce en el plano formal en múltiples estrategias retóricas tendientes al equívoco y la confusión, que emulan el hablar disparatado propio de la situación enunciativa: retruécanos, paranomasias, asociaciones insólitas, anáforas e, incluso, versos que subvierten las estructuras lógicas en los niveles fónico, sintáctico y semántico:

...- Reo a muerte,
-por demasiado previsor-,
para hacerme un reloj;
robé esta cadena
-por demasiado previsor;
robé-;
[...]
-¿Por qué si no fui río yo me salí de madre?
y mísero de mí ¿por qué he nacido
con el fin de la espalda descocido?

(259)

En *HG*, por su parte, el poemario – ya desde su título – más acentuadamente “glorista”, esconde también entre sus páginas voces ajenas en la “Canción del negro”, “Otra chica de Alterne” y “Carta de la eme”. En el primero, el hablante presentado paratextualmente construye una estampa representativa de la opresión, en la huella testimonial que caracteriza la poesía de Fuertes desde sus primeros libros; esta vez, sin embargo, la crítica no remitirá – como en los casos anteriores – a los abusos y represiones de cuño fascista, sino que el recorte de este “tipo” social funciona como sinécdoque de una situación que excede el contexto español: la esclavitud. Así, el

locutor exhibe a través de la primera persona una identidad escindida entre la libertad y la esclavitud, asociadas cada una de ellas a criterios de índole temporal (pasado/presente), geográfico (África/Estados Unidos) y existencial (esfera íntima/ rol social), que coexisten con posicionamientos sociales nefastos de cuño racial, que ilustramos con la primera estrofa:

Yo nací negro y libre en África del Sur,
yo vivo negro y libre en la América del Norte.
Los blancos me quitaron la libertad
pero no pudieron contra mi piel,
yo sigo negro y libre en la América del Norte.
(118)

“Otra chica de alterne” se suma a la mostración protagónica de voces relegadas, en este caso, la de una prostituta que extracta un relato *in media res* de su vida, jugando entre sus proyectos y su realidad a partir de la antanaclasis, que escinde el significado del término “barra” como símbolo de su pasado trunco como bailarina, por un lado, y su presente de prostitución en los bares nocturnos:

Yo quería ser bailarina ¿sabe?
...estudié ballet,
pero era muy duro para mí
seis horas de barra.

Ahora también hago barra
pero es otra cosa con ginebra y tíos.
(291).

“Carta de la eme” – al igual que “Carta de mi padre a su abuelo” de las *OI* que hemos visto en el segundo capítulo – implanta una nueva voz a través del género epistolar. Este texto, de carácter lúdico, se solaza en el divertimento retórico de componer una carta en la que proliferan en su totalidad las palabras comenzadas con la letra “m”. Ya desde el emisor, “María Morena”, hasta el destinatario, “Manolo mío”,

todo el poema presentará este ejercicio en el que los vocablos serpentean a través de una especie de enumeración – caótica, por momentos - en la que el fonema elegido fluye, a veces un poco forzadamente, a lo largo de los treinta y seis versos: “Manolo mío:/ Mi madrileño marchoso,/ maduro melocotón maleable,/ macedonia mascaré mañana...”(80).

Posteriormente, en los trazos finales de su escritura, en *MVP* se incluye asimismo una sección final denominada “Tipos ilustres” en la cual se recogen distintas estampas de personajes curiosos: “Tomasa la payasa”, “La paca”, el sereno, pitonisas, travestis, sibilas, pordioseros, ramera... Entre ellos, en los tramos últimos de su obra, se presenta de modo reiterado un monólogo dramático – como coletazos finales de una operatoria más asidua en sus primeros libros -. En él, ya sin el tenor social precedente, se otorga voz a un nuevo poeta, “Arturo”, yuxtapuesto a la constelación de rostros ex-céntricos mencionada. Este nuevo hablante representa pues uno de esos “tipos” que anunciaba el subtítulo y dirige sus versos amorosos a un “tú”, en el poema “Versos de Arturo a Filomena”. En éste sobresale un nuevo semblante – irreverente, lúdico - de la voz poética y una visión vapuleada y superflua de los alcances de la poesía, cuyo objetivo principal es, en este caso, obtener los favores sexuales de su destinatario: “A Filomena no le gustan las letras/ ni lo que escribo,/ pero besa que apresa/ duerme conmigo [...]. No entiende lo que escribo/ ni mis poemas,/ pero duermo en el arco de sus caderas” (180).

Sin embargo, este último texto presenta un alejamiento respecto de los anteriores, pues, acaso paródicamente, se aleja de las figuraciones preferidas representativas de esta labor, asociadas a la imagen del juglar, a su afán comunicativo y a sus matices “populares”. Así, sobresale que los poemas que contienen estos nuevos “hablantes” – en el sentido literal del término – aludan de modo reiterado a la oralidad,

a la palabra hablada, emulando actos de habla que albergan fuerzas elocutivas y performativas, con incidencia “real”: la confesión religiosa, el pregón, el pedido de limosna, etc. Si bien estos locutores engloban perspectivas “extraordinarias” y en cierta medida “reprochables” respecto de órdenes diversos, es plausible advertir que, como afirmaba Langbaum, en ellos se esconde de modo simultáneo “la traza de la proyección del poeta en el poema”, que suscribe como “conciencia intelectual o histórica” dichos enunciados. Como la poesía, estos también pueden albergar fuerzas performativas que trasciendan el regodeo estético para proyectarse hacia la serie social. Mendigos, prostitutas, vendedores ambulantes, pues, en sus singularidades y como conjunto, se emparentan como *alter egos* posibles – o “espejos distorsionados”, al decir de Payeras (2003: 121) - de la identidad subjetiva conformada en sus contornos de sujeto-poeta, de claro perfil antiheroico, en comunión con las esferas más bajas del mapa urbano y social.

Así, como el Dios (como los santos, como la Muerte) que se construye en la poesía fuertiana y que hemos leído – “oído”- en primera persona, en textos que lo despojan de su carácter místico para presentarlo como una figura terrena y próxima, el poeta tampoco será un “demiurgo”, sacralizado y ensimismado en su torre de marfil, sino que se afirmará como uno más entre los hombres, en especial los de extracción más humilde. Es interesante en este sentido recordar el título que elige Gil de Biedma al antologar la obra de Fuertes en 1962 (Colección Colliure): ...*Que estás en la tierra*. Este verso, que encabeza el poema “Oración” (*Antología y Poemas del suburbio*), y que parodia el rito sacro del rezo del “Padrenuestro”, permite bifurcar sus alcances desmitificadores: no sólo concernirá a la obvia “desacralización” de la divinidad, sino que también esta preferencia paratextual puede funcionar como cifra de la figura de

escritora popular, “terrenal”, que construye y proyecta la poesía gloriana y que, en la siempre aguda lectura de Biedma, se elige para ilustrar su selección poética.

La poesía de Fuertes, entonces, permite la muestra en primera persona de un repertorio social variopinto, que se emplaza en el pronombre *yo* para quitar solemnidad al ejercicio poético. El sujeto no es sólo mediador o funciona como “vocero” de estas perspectivas solapadas sino que, en una apuesta más polémica, permite su ingreso protagónico a una escena lírica que se vuelve, así, polifónica y heterogénea. Es interesante en este sentido retomar la elocuente cita de Bajtín que hemos elegido como epígrafe inicial, en la cual se emparentaba la escritura literaria con un escenario en el que conviven distintas voces, entre ellas las de la propia imagen autoral, trocando pues al escritor en un *dramaturgo* que orchestra los diversos discursos que conviven en sus páginas. Así, la poesía de Gloria Fuertes permite dar cuenta de este conglomerado pluralista de actores que se yuxtaponen e imbrican en la escena poética, interpolando al relato del sujeto nominado – “glorista” – nuevas dicciones y visiones. Este entramado multifacético representa pues una tercera constelación de procedimientos discursivos que problematizan la identificación entre sujeto poético y poeta. En este sentido, el desplazamiento enunciativo que delega la singularidad pronominal a nuevas presencias, aun con nombre propio, a través de la técnica del monólogo dramático, permite difuminar los contornos autobiográficos en la aproximación a su obra. En cambio, se observa la puesta en escena de un repertorio multivocal que expande un nuevo paisaje de palabras, en un universo que prolifera a lo largo de los libros, plagado de una multiplicidad de pequeños relatos que permiten instaurar una constelación de narradores y actores fortuitos que intercalan sus historias adventicias en su poética. Estas microficciones incorporan “otras realidades” a la “fábula central”, la del personaje “Gloria Fuertes”, siguiendo – como postula Francisco Ayala a propósito de las historias

intercaladas al *Quijote* – “los principios del arte barroco, de manera tal, que, siendo esenciales en él, poseen, no obstante, su propio equilibrio y una especie de vida autónoma” (XV).

Capítulo 5: “Autobio”: retratos fragmentarios

*A veces no salgo bien en los poemas
pero se parecen mucho a mí
¿A que se nota que soy yo?*

Gloria Fuertes, *HG*

Ya señalaba Genette en 1989, en su clásico estudio *Palimpsestos*, la importancia de los paratextos al abocarse a la lectura de un texto: ésta se complementará al ponerlo en diálogo con todos los discursos que lo “rodean” y que establecen vínculos con él, ya sea, al decir del crítico francés, “de modo manifiesto o secreto” (10). En este sentido, en primera instancia, la paratextual parece una entrada atractiva al introducirnos en esta nueva vertiente de los poemarios fuertianos más tardíos: la serie de poemas denominados “Autobio” que configuran una línea transversal de breves “autorretratos” que se esparcen en su escritura y se complementan e intersectan en la configuración fragmentaria de la subjetividad.

En primer término, huelga señalar que en la elisión del sufijo “grafía” de estos títulos recurrentes se esconde una elección y una apuesta: la que pone de relieve, por contraste, al *sujeto* y a la *vida*. En esta articulación, por tanto, se rescatan dos de los tres órdenes que componen la palabra “autobiografía” que, como ha advertido Olney, corresponden a su vez a los dos momentos primeros en el acercamiento teórico a dicho género: el del *autos* y el del *bios*.⁵⁴ En especial, este último, como señala el mencionado autor, constituye el “término central literal y figurado del término”, y prosigue advirtiendo que la definición exacta de dicho concepto en su etimología griega es “el curso de la vida: el tiempo de vida” (1991: 34). La conjunción “autobio”, por tanto, por lo que dice y por lo que omite, se posiciona de modo claro en la selección del rostro

⁵⁴ Remitimos en este sentido al apartado teórico en torno a la autobiografía de la Primera parte.

humanizado de la poeta y desplaza la *graphé* (el tercer “momento” en las aproximaciones teóricas genéricas, prosiguiendo la propuesta de Olney), la escritura, y, con ella, la consideración tropológica y lingüística del sujeto o, en sentido más amplio, las visiones “negativas” del género autobiográfico que propugnan una referencia imposible. En esta línea, es elocuente como contrapartida la propuesta derrideana de “autografía”, que apunta en cambio al fracaso de la posibilidad de representar una vida en la escritura a través de la autorreflexividad, ya que, como indica Moreiras en su lectura del francés, toda escritura “inscribe la muerte y, por tanto, el momento vacío en que la totalización se hace imposible” (1991: 134).⁵⁵

Aquí, en cambio, se subraya su estatuto “realista” en la elección de los mencionados morfemas y, de nuevo, los guiños provenientes de los paratextos acompañan este posicionamiento. Los títulos de los libros en que se incluyen esta clase de poemas, en primer lugar, son iluminadores en esta tendencia: *Historia de Gloria* y *Mujer de verso en pecho* privilegiarán el énfasis en la figura de la poeta, especialmente a partir del nombre propio y de su remisión genérica al universo femenino. A la vez, la inclusión de fotografías de la autora en todos sus poemarios (en la tapa, en el primero y en el segundo, y también dentro del libro, en *MVP*, ilustrando el Prólogo y la segunda sección), refuerza el espacio autoficcional, a través de estos retratos que se fusionan como un nuevo dispositivo semiótico a los anteriores y funcionan como “realemas”.⁵⁶

⁵⁵ Ya hemos aludido a la utilización que realiza Alberto Moreiras en su lectura de Derrida respecto del término en la Primera parte. No obstante, debemos señalar que, en una lectura más cercana a nuestros intereses, Laura Scarano ha utilizado recientemente este concepto de “autografía” en su libro del 2012, alejándose no obstante de la acepción derrideana y siguiendo, en cambio, la propuesta del crítico Porter Abbot en la singular apropiación del término que realiza para pensar la operatoria autoficcional en la poesía de Blas de Otero. En esta nueva propuesta, señala la autora que “he considerado que si el género de la biografía se orientó normalmente hacia la historia de vida de un personaje, y la autobiografía hacia el afán de revelar la verdad de la propia personalidad, la *autografía* aquí considerada representaría una tercera opción, donde la escritura del yo se sostiene en primer plano como gesto social de (auto)identificación, apoyado en la identidad de la firma y el nombre” (2012: 23).

⁵⁶ En los textos editados póstumamente por editorial Torremozas se incluyen también fotografías de la autora en la solapa de todos ellos y, también, en la cubierta de *Es difícil ser feliz una tarde* (2005). Allí, se presentan retratos de distintas etapas de la vida de Fuertes: muy joven en *Los brazos desiertos*, libro de 1944 al cual ya nos hemos referido que muestra una joven poeta en su vínculo con de Ory y el postismo;

Como indica Barthes en *La cámara lúcida*, una de las características primordiales de la fotografía es la de la “autenticación”, ya que “toda fotografía es un certificado de presencia” (1982: 151), porque, como dirá más adelante, “lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca” (152): su esencia consiste en ratificar lo que ella misma representa (149). Según señala el crítico, ningún escrito puede proporcionar tal certidumbre, pues el lenguaje es esencialmente ficcional (para sortear esta naturaleza deberá apelarse, por ejemplo, al juramento), en tanto que la fotografía no inventa nada: es la autenticación misma (1982: 150-151).

Así, los retratos que asoman en los diversos libros – más insistentemente en el último – acentúan la veta realista y testimonial que se entreteje a través de las autopoéticas – que ya hemos revisado - o con los sintagmas elegidos como títulos.⁵⁷ A ellos, es posible añadir epígrafes, subtítulos, etc. que, de modo recurrente, subrayan la constitución de una poeta que es, sobre todo, un sujeto definido por su estatura humana. “Versos que me pasan”, por ejemplo, es la imagen que se elige para el primer apartado de *MVP*; *HG* aclara en su epígrafe “No me importa que todos os deis cuenta que esto que os cuento me ha sucedido”, explicación que se ve reforzada por el primer poema del libro, titulado “Prologuillo”, que parece funcionar como guía de lectura para todo el poemario y que culmina con un verso iluminador: “Esto no es un libro, es una mujer” (57). Esta aseveración, en la que resuena de modo nítido la presencia de Walt Whitman, como ya se ha dicho, se torna sugerente porque pone en escena un rostro que se emplaza

en su mediana edad en *Se beben la luz e Isla ignorada* y ya mayor en *Es difícil ser feliz una tarde* y el reciente *Poemas prácticos más que teóricos*. En ellos, asimismo, es menester destacar la inclusión de la firma autógrafa de la poeta como título de la Colección Gloria Fuertes, en la contratapa de todos los libros póstumos, lo cual refuerza la atmósfera verosímil perseguida por la poeta en el plano textual y paratextual, desde estas elecciones editoriales que acompañan su proyecto figurativo, proyectando lazos nítidos hacia la figura de autora.

⁵⁷ Es interesante recordar, en este sentido, que el mismo Barthes utiliza la fotografía y los retratos en su célebre “autobiografía” de 1975, *Roland Barthes por Roland Barthes*, como dispositivos que, empero, no apuntan a la proclamada “autenticación” ni al reconocimiento sino que, en cambio, operan tramposamente en el juego de distanciamientos, objeciones y confusiones propuesto en torno del género que se realiza en tal libro.

del lado del *bios* y que, por su parte, a través de la impersonalidad del artículo utilizado, parece funcionar como sinécdoque de una voz más amplia, la femenina.

Dichos postulados pues establecen claves de lectura que señalizan y acompañan el itinerario marcado por las “Autobio”. Estos breves poemas salpican las páginas de los últimos libros fuerbianos, como mencionamos, iniciando su camino en *Historia de Gloria* y llegando a conformar una serie compuesta por treinta y nueve textos que asoman a través de las páginas como “hitos” de una vida en verso que se disemina, fragmentaria, en la escritura. Junto con ellos, otros títulos poemáticos refuerzan el espacio autoficcional, como alusiones constantes hacia el repliegue subjetivo, tiñendo de este modo estos poemarios – sobre todo el de 1980 – con el aura más acentuadamente “intimista” de su producción. Ya hemos visto en páginas anteriores “A modo de autoepitafio” (151) y “Autoepitafio” (364); a ellos podemos sumar textos de *HG* con títulos tan expresivos como los múltiples “Auto” (92, 129, 233, 261), o los diversos “Autorretrato” (130, 163, 239, 338), “Autoprólogo” (57), “Autoclase” (130), “Autocuración de leve depresión” (212), “Autobiografía” (166, 257), “Retrato” (223), o “Autoeutanasia sentimental” (347).

En los libros compendiados en las *OI* tomaba la palabra de modo insistente el sujeto “Gloria Fuertes”, quien se autonominaba recurrentemente y se exhibía en la escena poética a través de múltiples juegos y “malabares” con el nombre propio y con las personas gramaticales. Este sujeto, al que – como vimos - acompañaban nuevos actantes heterodoxos con voz propia en un elenco plural, prosigue su derrotero en los últimos libros en los que se incluirá, asimismo, su “historia de vida”, de modo fraccionado y siguiendo la perspectiva cronológica y lineal de las autobiografías clásicas. En este sentido, es importante señalar no obstante que esta fragmentariedad no responde, en Fuertes, a una lectura que apunta a la dispersión o disolución del yo, o a

una presentación cambiante e inestable de la identidad y de la conciencia individual – más afín al ideario de la posmodernidad, que resume alguna de sus características principales en “el frecuente cuestionamiento que en ella se hace de la realidad y de su configuración como algo unitario, estable o absoluto” (Llorente: 37)-. En cambio los diversos “momentos” que se parcelan de la biografía autoral parecen confluír en una visión teleológica identitaria, y en cuya convergencia se tiende a la búsqueda de un sentido y de una totalidad.

Desde esta óptica, la imagen del “retrato” que, metafóricamente, elegimos para titular estas páginas, se conecta con la idea de *etopeya*. Como advierte Miraux, esta “figura del pensamiento” – definida como “la descripción que tiene por objeto las costumbres, el carácter, los vicios, las virtudes, los talentos, los defectos, en suma, las buenas o malas cualidades morales de un personaje real o ficticio” (49) – se conecta con la autobiografía, ya que el relato retrospectivo de una vida puede componerse como una extensa *etopeya*, es decir, como un relato moral desplegado a lo largo del relato autobiográfico. Mientras que el retrato físico (prosopografía) es puntual, el retrato moral es continuo, jalona el cauce del relato (49). La fotografías incluidas en los libros de la madrileña, entonces, fijan y eternizan una imagen puntual, “física y exterior”, de Gloria Fuertes en su faceta de escritora (sobre todo porque en algunas de ellas aparece rodeada de libros y papeles de trabajo); en tanto que su “mundo interior”, la inteligencia, la conciencia, los hábitos etc. son exhibidos a través de estos poemas-*etopeyas*, fragmentos complementarios que permiten discernir una progresión y una maduración del yo, ya que como culmina el mencionado Miraux, “lo que importa, cuando se emprende el relato de la propia vida, es comprender al hombre que se es ahora, juzgándolo con la vara de lo que hizo, de la manera en que evolucionó” (51).

Auto y bio: “retratos” fragmentarios de una vida en verso

Así, las “autobios” trazarán una cronología de tres núcleos centrales que definen la constitución autoficcional de la subjetividad: por un lado, la carencia, que alcanza tanto a la pobreza como a la soledad y el desamor; por otro, su pertenencia genérica al universo de lo femenino; por último, su vocación y formación de escritora con conciencia social. Estas tendencias permitirán entramar las distintas temáticas abordadas en esta serie de poemas, proyectando versiones y visiones singulares de fenómenos de índole general: la religión, la guerra civil, la posguerra, los estereotipos femeninos, el amor, el mundo familiar, la función del poeta, etc. Estos pequeños poemas se componen como sentencias breves, estampas incompletas de un relato que se va cargando de sentido y actualizando a través de sus sucesivas apariciones, como aristas múltiples de un mapa que, de alguna manera, parece anunciarse en una de las “Autobios” iniciales incluidas en *HG*.

Este texto curiosamente no es el que abre la serie, sino el segundo; sin embargo, en él – uno de los más extensos de su especie, por su parte – se condensan los tópicos que serán revisados y ampliados en los poemas posteriores. En primer término, es interesante porque permite establecer un diálogo con la famosa “Nota biográfica” que inauguraba sus *OI*: como en aquélla, aquí se despliega una cronología que, linealmente, establece algunos de los “hitos” privilegiados en la reconstrucción biográfica y que se inicia, de nuevo, con un juego conceptista en la temporalidad previsible para el nacimiento: “nacé a muy temprana edad” (2004: 64). A este dato, se añaden aprendizajes y conocimientos que abonan la imagen de un sujeto precoz e insumiso, transgresor de la norma y lo usual, tanto en referencia a los saberes “formales” –

escolares y religiosos - como en cuanto a los estereotipos esperables en su condición femenina o en el plano amoroso:

Dejé de ser analfabeta a los tres años,
virgen a los dieciocho,
mártir a los cincuenta.

Aprendí a montar en bicicleta,
cuando no me llegaban los pies a los pedales,
a besar, cuando no me llegaban los pechos a la boca.
Muy pronto conseguí la madurez.

En el colegio,
la primera en Urbanidad, Historia Sagrada y Declamación.
Ni Algebra ni la sor Maripili me iban.
Me echaron.
*Nací sin una peseta. Ahora,
después de cincuenta años de trabajar,
tengo dos.*

(1980: 64. Lo destacado es nuestro).

La extensa cita de las tres estrofas es importante porque cada una concentra, como hemos mencionado, los temas recurrentes que indagará cada uno de los poemas restantes: la educación, la pobreza, la religión y el (des)amor. En ellas, se ponen sobre el tapete pequeñas “hazañas” que atañen primariamente a sucesos corrientes, ejemplificadores de una femineidad heterodoxa; ésta, por un lado, descuella por alejarse de la “norma” social – expulsión del colegio, exploración de la sexualidad, penurias económicas, etc. - y, por otro, porque esta situación original pervive en el presente enunciativo, en la edad adulta en que se lleva a cabo la reconstrucción memorialista, explicitada en los destacados versos finales.

En esta misma línea, podemos subrayar la primera de las quince “Autobio” de *HG*, que abrirá la escena con una imagen de la infancia, en la cual se manifiesta también la alternancia entre pasado/presente en la escisión entre la perspectiva infantil y la racionalización adulta, que coinciden no obstante en una lucidez crítica frente a la religión, rememorada y ratificada en la actualidad: “Nunca vi claro lo del clero,/ ni

siquiera de niña en el colegio/cuando te lo crees todo”(61). Este primer poema recoge pues una técnica que será constante: el desdoblamiento entre pasado y presente, que determina por un lado, de modo previsible, la mediación de la *memoria* como instancia preponderante en la reconstrucción de los hechos y, por otro, una superposición interesante entre la experiencia privada y la visión ideologizada de los sucesos evocados. Interesante porque, de algún modo, se trueca aquí esa tensión dialéctica entre “experiencia e idea”, en la fórmula proclamada por Langbaum, que encontrará en la poesía de Jaime Gil de Biedma uno de sus principales exponentes en el campo español. En la vertiente de la “poesía de la experiencia” cultivada por el catalán, la bifurcación entre la historia privada o familiar (“experiencia”) y el posicionamiento crítico y político frente a los hechos rememorados (“idea”) conlleva el enfrentamiento con la propia pertenencia social a la clase burguesa. Esta pugna desembocará en la idea de “mala conciencia” social, como se afirma, por ejemplo, en poemas biedmanos como “Ampliación de estudios” o “En el nombre de hoy”: “A vosotros pecadores/ como yo, que me avergüenzo/ de los palos que no me han dado,/ señoritos de nacimiento/por mala conciencia escritores/ de poesía social” (1982: 84). En cambio, la poeta que nos atañe hará explícita esta distancia con otros compañeros de generación, definidos por su origen burgués, en una de las “Autobio” de *MVP*:

Comprendo que los poetas que han nacido
en un seno y ambiente burgués
tengan un cierto sentido de culpabilidad.
No es mi caso.
Yo nací en un seno de hambre y de pobreza
de chabola (aunque era una buhardilla)
(59)

En Gloria Fuertes la ascendencia humilde y la infancia suburbial permiten traducir desde la experiencia privada hechos y reflexiones de índole histórica que se proyectan hacia dramas existenciales y universales. La muerte, la soledad, la pobreza, el

hambre serán enunciados como factores decisivos en el recorte vital propuesto; estos aparecerán y reaparecerán de manera tenaz en la evocación de la niñez y las relaciones familiares, y persistirán como lazos inextinguibles entre pasado y presente, reafirmando una imagen de poeta que habla para el pueblo, para los débiles y marginados, porque conoce sus miserias y pesares, alejándose así de las pinceladas “románticas” e idealizadas de la infancia y sus mitos, más frecuentes en el tratamiento de la niñez a las que se acude en las estampas “mítico-edénicas” (Jiménez 1998) que evoca la poesía, sea por caso, del citado Gil de Biedma.

Diversas “Autobio” de *HG*, por ejemplo, construyen imágenes de sus primeros años de vida centradas en la pobreza que, la mayoría de las veces, enlaza con la figuración actual del sujeto. Ya hemos citado como ejemplo los versos finales de la segunda “Autobio”, “Nací sin una peseta. Ahora/ después de cincuenta años de trabajar,/ tengo dos” (64); y podemos añadir asimismo “Cuando yo nací/el padre de servidora/ ganaba al mes,/ lo que mi limpiadora/ gana ahora la hora”(87), “Nunca pedí dinero,/ comida, sangre o ropa./ Empecé a trabajar de niña de niñera [...] Luego de mayor/ lo único que pedí prestado/ fue amor”(108), “Los primeros pendientes que tuve,/ fueron dos sabañones en ambos lobulillos/ debidos al frío del sótano”(164), “Mis ojos olían a hambre/ y soñaban con triciclos imposibles”(177), “Yo era feliz cuando era niña/ cuando llevaba los zapatos rotos/ y el corazón entero./ Después.../ ya todo roto”(276).

La lógica perseguida por las escenas seleccionadas parece ser la de una poeta que se autodefine por sus raíces y sus penurias; es decir, la creación de una figura de escritora próxima al pueblo, que no “traiciona” sus comienzos sino que desarrolla su poesía como testimonio de una época y de un colectivo social oprimido. Por eso los eventos de la experiencia que se revisan refuerzan esta coherencia entre pasado y

presente: el poeta será “un hombre común” y la poesía se concebirá alejada de gestos ampulosos, elitismos y academicismos.

Asimismo, como hemos anticipado, la carencia no concernirá solamente al orden monetario, sino que el desamparo y la soledad en el seno familiar delinearán también marcadamente la cronología autoficcional. En esta revisitada línea, se enhebran diversas de las “autobio” de *HG* en las que se indica: “mi niñez y juventud/ fue de ataúd,/ fue injusta y dura/ (y no me hizo dura)”(74), “aunque cuando ‘me hacían’/ mis padres ya no se querían/ (a mí tampoco)”(148), “yo tenía/ manía,/ a mi hermano Angelín,/ - casi le odiaba- porque le querían un poco,/ (a mí nada)”(321). En *MVP* se insistirá en este pasado de infelicidad, al recordar, por ejemplo, “de pequeña quería ser huérfana/ porque mis padres no me querían”(95), o en el siguiente poema, que alude a la tristeza infantil, pero cuyo determinismo, no obstante, aparece eludido en el presente por el renombrado camino de la religión en tono irónico:

Yo me recuperé
de la infelicidad de mi infancia.

...Y en vez de ser adolescente delincuente
o puta precoz,
me hice buena gente.
¡Porque Dios es un santo!
(2006: 67)

En esta serie de textos se aludirá igualmente – de modo previsible, pues representa uno de los núcleos privilegiados en la constitución identitaria - a su pertenencia al mundo de lo femenino, incluso introduciendo temas antipoéticos a través de los cuales, como marca recurrente, se trueca lo predecible:

Yo de adolescente era muy rara.
Cuando hacía la mayonesa con el período
se me cortaba,
no la mayonesa, la regla.

(2006: 64)

También, los estereotipos asociados a la femineidad se subvierten en su evocación de la niñez, teñida persistentemente por la idea de privación: “empecé a trabajar de niña de niñera./ Fui la criada de mi casa propia./ (Yo misma fui mi primer muñeca.)” (1980: 108), dice una de las “Autobio” de *HG*. Esta imagen se recuperará luego en otra del mismo libro, en donde, por su parte, se alude a una manifiesta autoalusión intratextual con un poema que hemos citado antes, enfatizando la mostración de una imagen heterodoxa de elementos vinculados al imaginario femenino:

Mi primera amiga
fue una muñeca que nunca tuve.
Mis primeros pendientes,
 fueron dos sabañones (ya os lo dije)
(2004: 176. Lo destacado es nuestro).

Ahora bien, las “autobio” en las que confluyen autoficción y autorreferencia, es decir, que entrecruzan la cronología experiencial con su figuración como escritora se observan especialmente en *MVP*. Allí, muchos de los veintiséis textos que funcionan como eslabones de la serie dan cuenta sobre todo de su labor poética, que se define por reflexiones y planteos de índole política, insoslayables en una escritura y una poeta en la que prevalece la pretensión testimonial. En el primero de estos poemas se elegirá el nacimiento como dato emparentado a la situación histórica, a través de la elisión de una fecha que, no obstante, se hace explícita por la coincidencia con los sucesos que rememora: “Nací [...] cuando en Rusia empezó el comunismo./ Cuando en Europa se acabó la guerra./ Nací poeta en esta vida perra” (57). Asimismo, este breve poema es interesante porque revela el año de nacimiento de la autora; dato que, curiosamente, ha dado lugar a reiteradas confusiones – abonadas por la propia poeta - entre los estudiosos

de la biografía de Fuertes, que oscilan, por citar algunos ejemplos, entre 1918 y 1917.⁵⁸ Luego, en segundo lugar, la siguiente “Autobio” da cuenta de una trayectoria poética signada por la experiencia vital, que determinará un posicionamiento poético que se bifurca, a partir de la polisemia de la expresión “ronca poeta”, entre la singularidad de su voz personal y, conjuntamente, el tenor “ronco” de las poéticas sociales:

Como empecé a fumar en el treinta y seis
para quitarme el hambre,
la voz se me fue a hacer puñetas
y me quedé en ronca poeta.
(58)

Posteriormente, la guerra civil y la posguerra española ingresarán también en el universo autoficcional, aunando nuevamente la esfera de lo privado y de lo público. Así, el relato singular de los hechos poetizados espeja la situación plural y colectiva, como una *experiencia* que traduce una *idea* y una atmósfera generacional. El conflicto bélico y su secuela de horror serán enunciados entonces a través de breves estampas dotadas de una marcada carga crítica: por ejemplo, al aludir a la naturaleza bárbara del enfrentamiento fratricida, enunciado bajo la fórmula renovada de “guerra incivil” (2006: 79); también, al presentar vivencias de índole privada y familiar que funcionan como signos y emblemas de una época, en la línea que calará hondo en la obra de Gil de Biedma, por ejemplo, y también en la de Ángel González, en especial en los poemas de “Ciudad cero”, incluidos en *Tratado de urbanismo*. La poesía de Fuertes se hará eco entonces de la tendencia que explorará profusamente la poesía del “medio siglo”, en poemas en los que la (re)construcción de una vida, en primera persona, “es elevada a un

⁵⁸ Si bien, obviamente, carece de verdadera relevancia para el análisis crítico, es interesante destacar esta curiosa oscilación en el año del nacimiento de la autora: algunos autores indican que es 1917 y otros 1918. Según se nos informó en la Fundación, el año verdadero es 1917; no obstante, como dijimos, la propia poeta abonó el terreno del equívoco en diversas entrevistas, notas, trabajos, etc., dando lugar a esta “pintoresca” confusión en importantes estudiosos de su obra.

nivel de significación” – como dirá el citado catalán – “en que la vida de uno es ya la vida de todos los hombres, o por lo menos, [...] de unos cuantos entre ellos” (1982: 26). En particular, la conexión con los poetas mencionados se delinea nítidamente en una de las “Autobio” de *MVP*, en la cual se extracta de manera irónica un “segundo nacimiento”, en el relato de una experiencia traumática que es presentada, sin embargo, desde la óptica pueril de la mirada infantil:

También nací a primeros del treinta y ocho
[...]
Yo entonces me peinaba hacia atrás
y pasó una bala que me hizo raya al medio,
del susto me caí de culo
y con aquél humor que aún tenía
pregunté a mi hermano: ¿Me he muerto?
(2006: 167)

En la mención de esta original anécdota parece resonar un imaginario epocal, en donde la situación límite de la guerra y su mundo de horror y violencia son naturalizados desde la perspectiva de la experiencia privada, que tiñe sucesos aciagos con el velo mítico vinculado a la infancia. Jaime Gil de Biedma, recordemos, apuntará en su famoso “Intento formular mi experiencia de la guerra” (*Moralidades*) a esa “guerra al alcance los niños”, por ejemplo, a partir de la “arena removida/ donde estaban, sabíamos, los cinco fusilados./ Luego la lluvia los desenterró,/ los llevó río abajo” (1982: 131); González, a su vez, se referirá en “Ciudad cero” a “sangre descubierta/ en la tierra o en las losas de la calle” o a “uno de los muchos/ prodigios cotidianos: el hallazgo/ de una bala aún caliente” (2004: 249). Si bien, como hemos dicho, la poesía gloriana pone el acento en un tratamiento crudo y desolador de la infancia – trocando las más frecuentes imágenes idealizadas y míticas por un ambiente opresivo, plagado de injusticias, miserias y soledad – pervive en ella sin embargo la

alusión a estas pequeñas “proezas”, como parte de una gesta cotidiana que traduce, en clave menor, la gravedad del trasfondo bélico.⁵⁹

Asimismo, la referencia a la historia familiar – fundamental en la constitución del espacio autoficcional - operará como muestra del escenario general de la historia política. En *HG*, en este sentido, se compondrá una de las pocas escenas en las que se menciona a sus hermanos, en un duro cuadro de supervivencia que, de modo recurrente, explota las posibilidades semánticas de su apellido: “éramos nueve hermanos,/ quedamos tres,/ - los más fuertes-”, para insistir sobre el final en las consecuencias infaustas de la guerra como “enfermedad”: “La mayoría de mis hermanitos/ murió de mortandad infantil/ o de guerra civil” (2004: 87). Por último, “Por qué no me he casado (Autobio)”, del mismo libro (uno de los textos que apela a la dilogía del nombre, como vimos en páginas precedentes), se proyecta hacia la situación histórica a partir de datos procedentes de la esfera íntima: “En el 36 tuve un novio que me quiso mucho,/ pero se dedicaba a la política,/ y entre el poder y la Gloria/ eligió lo primero”. El universo de lo privado y de lo público se conectan aquí constituyendo caras inseparables que determinan al sujeto, como sentencia en los versos finales: “por eso soy pacifista/ y soltera” (2004: 303).

⁵⁹ Como señala Pilar Monje en su citado estudio del humor en la poesía de Fuertes, más allá de la lectura metafórica que pueda hacerse de este poema, el “humor” aquí se logra a través de la trasgresión de la regla de relación con la realidad que, como hemos destacado, provoca ese efecto de “ingenuidad” en la descripción de la anécdota, asociado con la perspectiva y la trivialización infantil. Como indica la autora, “el referente del texto (una bala que peina a una niña con raya en medio) contrasta con la realidad evocada por el lector (el efecto dañino de una bala), que el verso desvirtúa. Este conflicto texto-realidad amplía el conflicto también creado en las significaciones connotadas, puesto que ‘bala’ connota ‘muerte’, mientras que un peinado, o ‘raya en medio’ connota, en cualquier caso, circunstancias vitales. Cuando se produce *inverosimilitud en los hechos narrados*, encontramos, pues, una doble motivación del humor: el conflicto entre las connotaciones y la inadecuación texto-realidad. Esta segunda motivación cambia en los casos en que Gloria Fuertes transgrede la regla de relación con la realidad sólo por su *visión parcial de la misma*. En realidad, en estos casos *no hay una ruptura con la realidad*, sino sólo su *trivialización*, y la motivación del humor está en la *irrelevancia del objeto observado con respecto a la realidad de la que forma parte*. Hay un ‘error’ en la selección de la información, por la intrascendencia, o incluso a veces ridiculez, de los detalles que se señalan, que contrastan con la mayor ‘enjundia’ del tema referenciado. Y el conflicto se da en el texto entre las connotaciones de la palabra que marca el tema y las de los detalles referenciados” (303).

Por su parte, su correspondencia autobiográfica en su labor de escritora para niños tendrá su lugar asimismo en la serie, como un guiño explícito para el lector conocedor de su producción infantil, un corpus central de su obra: “Por lo que hago/ no sé si perderé a los ángeles del Cielo/ pero he ganado a los niños en la Tierra” (2006: 68).

Grafía: Ficción y reflexión en las “(auto)Poéticas”

Las “autobio” en las que se acentúa su vocación poética acompañan ocasionalmente, empero, un conjunto paralelo que recorre estos últimos poemarios fuertianos, revelando ostensiblemente la insistente tendencia metaliteraria de su escritura. Estos textos “autopoéticos” en los que se explicitan reflexiones de cuño autorreferencial asoman a lo largo de toda su obra,⁶⁰ pero se concentran sobre todo – marcados paratextualmente - en las doce “Poéticas” de los dos libros finales. Así, en esta nueva cadena se explicita la elidida *graphé* a la que aludimos previamente, disociada de la presentación de la “vida” que recogen las “autobios”, y privilegiada en cambio en su factura metapoética como una flexión que complementa y se intersecta con éstas.

⁶⁰ Algunos de ellos ya han sido mencionados en páginas precedentes, pero podemos relevar asimismo, de las *OI*, poemas como “No perdamos el tiempo”(45), “Inesperada visita” (51), “Poema” (55), “Voy haciendo versos por la calle” (89), “Carta” (113), “Hago versos, señores” (137), “Telegramas de urgencia escribo” (141), “Poeta de guardia” (167), “La linda tapada” (283), “Este libro” (294), “Veo que estos poemas me van saliendo” (314), “A un artista” (326) o “Arte” 8362). En, *HG*, por su parte, observamos también una serie profusa, entre los que podemos destacar los ya mentados “Prologuillo” (57), “Autoprólogo” (57), junto con “Escribo” (58), “Mi verso para el universo” (64), “Arte poética” (65), “Con el dinero que consiguieron” (70), “Gracias, amor” (71), “Vengo de abajo” (79), “No son poemas” (79), “Cuando muere un poeta” (99), “Lo que se me ocurre” (110), “Violencia contagiosa” (159-160), “Chiste” (274), “El pesimista piensa” (275), “Poeta independiente” (280-281), “Al terminar de leer este libro” (376). En *MVP*, por último, se destacan “Prólogo” (31), “Desde mi abandonorio” (31), “Yo soy así” (31-32), “Huérfano de nacimiento” (46), “Foto” (52-53), “Me casé por poderes” (64-65), “Poema social” (75), “De la vida cotidiana” (81), “Advertencias” (81), “Poema a este poema” (84), “Poseo la poesía” (88), “Hay hombres que se beben la luz” (92), “Lo que hoy quisiera” (93), “Los hombres no supieron” (95), “Para escribir” (100), “Mi pintura literaria no es abstracta” (119), “Mi trampolín” (122), “La poesía” (126), “Mi profesión” (131).

En ellas, se ponen de relieve las tres aristas centrales del proyecto fueristiano: la voluntad realista de la escritura, la función testimonial del poeta y la búsqueda de un público mayoritario. Arturo Casas ha reflexionado recientemente (2000) en torno de los textos “autopoéticos”, que hemos caracterizado en la Primera parte.⁶¹ Así, recordemos que es posible englobar de acuerdo con el autor dentro de este “dominio borroso”, por un lado, aquellas declaraciones que atañen al ámbito de los manifiestos, las reflexiones teóricas, prólogos, epílogos, la producción teórico-crítica del autor, entrevistas, epistolarios, conferencias, etc. Sin embargo, como señala el crítico gallego, “no es preciso que todas las autopoéticas pasen por el arco transductivo o trastextual [...]. No necesariamente ha de concretarse en metatextualidad o hipertextualidad” (215), por eso, es lícito también tener en cuenta, por otro lado, las relaciones entre la obra y el autor en el plano texto/texto, ya sea poema, narración e incluso poemario (215).

En nuestra autora, como hemos destacado, la mayor profusión de esta clase de textos se imbrica en el plano poético, en tanto que sus reflexiones de índole ensayística son más bien escasas. Se advierte en este sentido una escritura que se desarrolla y, simultáneamente, se mira a sí misma en el mismo eje de historicidad: el ejercicio autopoético se realizará, de modo sincrónico, en el propio proceso de la escritura, no desde un distanciamiento reflexivo y enunciativo *a posteriori*. Y en esta línea, sobresale un texto icónico al cual ya nos hemos referido, “Parodiándome”. El título del poema nos emplaza ya en una interesante “puesta en abismo”, a partir de esta llamativa operatoria cuyo origen y destino es, a la vez, la propia obra. “Hipertexo” e “hipotexto” – si seguimos el rigor disciplinar de Genette (1989) – conviven pues en la actualización lúdica que la poesía realiza respecto de sí. Este texto parodia el emblemático “Cabra sola” (*OI*) que, como destacamos, cifra tempranamente la imagen de poeta que

⁶¹ Se remite a la definición incluida en la sección referida a las “figuras de escritor”, de la Primera parte.

desarrolla la poesía gloriana. Luego, en *MVP*, los versos iniciales de esta elocuente “arte poética” serán renovados, revelando un ejercicio poético que se actualiza en el acto mismo de su escritura. Decían – recordemos – aquellos primeros versos incluidos en *Poeta de guardia*: “Hay quien dice que estoy como una cabra;/ lo dicen, lo repito, ya lo creo;/ pero soy una cabra muy extraña” (2011: 212). Esta sentencia será recogida en los tramos finales de su producción, modificada tanto en relación con la poeta – presentada, aquí, en su “rol social”- , como en cuanto a esa enunciación plural e impersonal, descripta negativamente: “Hay quien dice que soy como una cómica./ Lo dicen, lo censuran ¡ya lo creo!/ pero soy una cómica extraña/ que poco actúo en el televideo” (2006: 110).

Este curioso poema extrema pues la predilección autopoética que se disemina dentro de los cauces genéricos del discurso lírico que se torna, así, un espacio de cruce entre la ficción y la reflexión. Una nueva vuelta de tuerca, finalmente, que nos emplaza otra vez en un terreno bifronte: el de la poética y el de la historia literaria; el de la poesía y, en paralelo, el de la crítica que transita dentro de sus páginas. “Personaje”, poeta y crítica se articulan, pues, en el espacio polivalente de la escena poética, reafirmando una subjetividad multifacética que se construye y se refleja en el espejo de la poesía.

Las “poéticas” entonces se fusionan con las “autobios”, como caras complementarias de los tres órdenes que convoca el concepto “autobiografía” y que aquí, se desmembran, se “glosan”, como líneas complementarias de especulación y reflexión. La primera esfera - que en gran medida excede este espacio y que representa un fructífero y atractivo camino para su estudio - es la que pone sobre el tapete, paratextualmente, una flexión “crítica” de la escritura que, en simultáneo, hace y se ve hacer. La segunda es la que conjuga al *sujeto* y a su *vida*, la que introduce los ribetes más descaradamente “autobiográficos” en la reconstrucción poética y teleológica de su

vida: parentescos, anécdotas familiares, imágenes de la niñez, experiencias amorosas, etc. en clara afinidad con los conocimientos que, pragmáticamente, tenemos de la biografía autoral.

Este último derrotero que nos brinda el nivel paratextual en la poesía de Gloria constituye aquél en que la escritura tiende de manera más ostensible al reconocimiento y equiparación con la poeta. El artificio del monólogo dramático plantea, como hemos visto, una de las más acentuadas técnicas de distanciamiento respecto del tenor confesional/autobiográfico de la escritura; los juegos semánticos y los desplazamientos gramaticales, por su parte, tiñen la escena de dudas y sospechas en relación al vínculo sujeto nominado/poeta (“Gloria Fuertes”/Gloria Fuertes), que en un vaivén anfibológico se solaza en la vacilación dinámica del sí y el no en simultáneo. No obstante, esta última esfera, en contraste, la de los “retratos literarios” o la de una “autobio(grafía) fragmentaria” que salpica los últimos poemarios, nos instala como lectores en el plano más “figurativo”, biográfico e intimista del arco autoficcional, revelando el diálogo más nítido con el plano extratextual. Si extrapoláramos en este sentido los postulados de Alberca en torno de la autoficción – cuyos alcances, como ya ha sido hartamente planteado, son resemantizados y releídos bajo una nueva luz en estas páginas – podríamos aseverar que Gloria Fuertes se inclinaría evidentemente hacia el lado más referencial del pacto autoficcional o, como dirá Colonna, hacia la “autoficción biográfica”.⁶² Suscribiendo la propuesta del primer investigador, diríamos que la autoficción – aún considerada no

⁶²Como indicamos en la Primera Parte, Colonna define este tipo de autoficción – a la que distingue de la autoficción “fantástica”, la “especular” y la “intrusiva o autorial” - como el tipo de textos en que “el escritor sigue siendo el héroe de su historia, el pivote en torno al cual se ordena la materia narrativa, aunque fabula su existencia a partir de datos reales, permanece próximo a la verosimilitud y acredita su texto de una verdad por lo menos subjetiva, cuando no les es aún más. Algunos contemporáneos (Dobrovsky, Angot) reivindican una verdad literal y aseguran que verifican datos, hechos y nombres. Otros abandonan la realidad fenomenal [...] pero permanecen plausibles, evitan lo fantástico; hacen que el lector comprenda que se trata de un “mentir-verdadero”, de una distorsión al servicio de la veracidad [...]. Un nudo narrativo elemental se exhibe como verídico y como eje del libro (93) (traducción de Francisco Aiello).

como género sino como operatoria – presenta distintas gradaciones. En nuestro caso, pues, el pacto que propone la autora tensa el “mentir-verdadero” del que hablaba el francés hacia el lado de la “verdad”: hacia la verosimilitud, la experiencia y la empiria. Así, en Fuertes, el mecanismo autoficcional permite sobreimprimir al “ser de papel” que diseña la poesía su propia figura de escritora o, como dirá Payeras a propósito de González (2000), la autoficción tenderá a colocar “el rostro sobre la máscara”, a subrayar la traza autoral y la huella del poeta en la configuración de la identidad poética.

Si para Miraux el único verdadero objeto de la autobiografía era la mostración del mundo interior a través de la *etopeya*, Paul de Man consideraba la *prosopopeya* como la figura propia del género – privación de toda voz, equiparable a los epitafios-, Olney elegía la *metáfora* – un yo que se configura y crea a través de ellas – y Combe proponía al sujeto lírico como un “desvío figurado” del sujeto autobiográfico a través de la *metonimia*, para Darío Villanueva – prosiguiendo en la línea que provee la retórica - será, en cambio, la *paradoja* la figura que permite la convivencia de elementos en apariencia antagónicos: la ficción y la realidad (1993: 17). Esta “estructura paradójica” de la autobiografía consiente pues “la unión de dos nociones aparentemente irreconciliables de las que surge [...] un significado nuevo y profundo” (1993: 18). El nuevo resultado al que alude Villanueva admite una respuesta interesante en la actualidad en la categoría de *autoficción*, que desglosamos aquí en las esferas complementarias del *sujeto autoficcional* y del *espacio autoficcional*.

Si como lectores del siglo XXI somos concientes del pacto de ficción que se propone desde el espacio poético, no es posible negar al mismo tiempo que el nombre propio y múltiples sucesos y guiños biográficos esparcidos en los poemas coinciden con los del autor que firma los libros. El principio de sinceridad propio de un proyecto autobiográfico no tendrá aquí lugar – los monólogos dramáticos, la posibilidad de “yos”

diversos, la objetivación del sujeto y los movimientos gramaticales y semánticos lo refutan-; pero tampoco lo tendrá, en el extremo opuesto, un sujeto que es sólo escritura, sin referencia posible – en este caso, las evidentes coincidencias onomásticas y vitales y el proyecto autoral explicitado desde el polo autopoético también lo invalidan -. Esta tercera posición, en cambio, que hemos desbrozado en las páginas precedentes a la luz de la poesía gloriana, permite operar en una fluctuación que no reclama verdades o falsedades, conjugando – sin afán de resolución - territorios en conflicto, armonizados en el espacio del poema.

:

TERCERA PARTE:

***“Verse en el verso”*: usos del nombre propio en Ángel González**

Hemos postulado en la Introducción a estas páginas que la separación o la discusión respecto de la pertenencia de los poetas a distintas “promociones”, “generaciones”, “oleadas”, etc. – tan frecuente en la crítica, especialmente en referencia al género poético – si bien puede presentar utilidad al realizar una sistematización o simplificación en el complejo panorama de posguerra, carece de relevancia en la aproximación a la obra de los autores en estudio. Dicha esquematización conlleva reducciones o posiciones restrictivas en alusión a dos poetas que escriben y publican a lo largo de varias décadas. Por tanto, preferimos hablar de modo más amplio de su inscripción en una formación discursiva de posguerra, la “social”, que rompe con el paradigma poético dominante de cuño romántico-modernista/simbolista-vanguardista, prestando atención simultáneamente al alejamiento, los matices, las réplicas o renovaciones que, a través del tiempo, presenta la obra de cada uno respecto de sus primeras concepciones poéticas. En este sentido, resulta atinado recordar la mirada de Domingo Miliani – a la que nos referimos en la Primera parte -, en su propuesta de un autor que no puede ser “considerado autor de una sola obra”, sino que, en cambio, debe ser “conceptuado con referencia a la dinámica de los cambios y contradicciones en los modos de conceptualización de la literatura [...], no insertable de una vez para siempre en una sola corriente o movimiento literario” (1985: 100).⁶³

Hechas estas salvedades, empero, no podemos desconocer la unánime consideración de la crítica – y aún del propio Ángel González – como perteneciente a la que ha sido denominada “generación del 50” o “del 60”, “segunda promoción de poesía social” o “generación del medio siglo”. A diferencia de lo que ocurría con la obra de Fuertes, reacia a las adscripciones a un grupo o una corriente determinada, es

⁶³ Remitimos a la discusión en torno del autor que hemos incluido en la Primera parte.

mayoritaria en cambio la inclusión de González en esta segunda vertiente de poesía de posguerra. De modo general, si bien mantiene las concepciones poéticas de sus maestros y antecesores, a la vez, como rasgo generacional, renueva estos intereses con procedimientos y estrategias concretas que, sin abandonar totalmente el mencionado paradigma, lo reformulan e, incluso, lo cuestionan o subvierten: parodia, collage, heteroglosia, sátira y, especialmente en nuestro autor, como veremos, la utilización de la ironía.⁶⁴

II

En Ángel González, podemos advertir ciertas constantes en referencia a la propuesta autoficcional que tienen que ver esencialmente, y de modo recurrente, con la inclusión poemática de nombres propios. La inscripción de éstos configura matrices discursivas que recorren su obra y que nos emplazan en tres lineamientos principales: el del nombre autoral, el de la geografía y, luego, el de la literatura y sus afinidades literarias. Estas tres esferas representan una puerta a su poesía, en la búsqueda de indagar en torno de una identidad ambigua, que fluctúa de modo incesante entre una pulsión figurativa de la escritura y un énfasis en el artificio literario. A ellos, debemos añadir también algunos visibles guiños paratextuales de títulos y subtítulos que

⁶⁴ Algunas de estas cuestiones han sido resumidas brevemente en la Introducción. Para ver con minuciosidad un campo complejo que aquí sólo mencionamos sucintamente pueden consultarse los abundantes estudios críticos, como los trabajos tempranos que ya se ocupaban de estos temas, por ejemplo los de Debicki, Persin, Riera, Fanny Rubio y José L. Falcó, José Olivio Jiménez, Alarcos Llorach o, también, las antologías del período, como las de Leopoldo de Luis, Francisco Ribes, José Ma. Castellet, entre las principales. Asimismo, múltiples artículos, capítulos y libros de M. Ferrari, M. Romano y L. Scarano, la mayoría de ellos consignados en la bibliografía, han abordado estas cuestiones en el panorama poético de la posguerra española, a la luz de sus poetas más representativos: Otero, Celaya, Hierro, González, Biedma, Brines, Valente, etc.

explicitan un contrato de lectura “autobiográfico” que, aquí, leemos en consonancia con la creación de un “espacio autoficcional”. Nombres propios, pues, y evidentes coordenadas de lectura proyectadas hacia la biografía autoral, se entraman en la composición de un “personaje ilusorio” al que se cede, con mayor o menor nitidez, datos de la propia vida del autor.

Como decíamos más arriba, en desmedro de definir o singularizar la obra de un autor por un solo libro o por sus primeros escritos, consideramos indispensable leer su trayectoria poética como un proceso dinámico. De esta manera, podremos observar los giros, corrimientos, renovaciones de su itinerario y de su proyecto escriturario a la luz de la entrada autoficcional que sesga nuestra mirada, desde el primer *Áspero mundo*, de 1956, al póstumo *Nada grave*, del 2008,⁶⁵ corpus poético que haremos dialogar y entrecruzaremos, asimismo, en reiteradas ocasiones, con sus reflexiones metatextuales o sus textos críticos y ensayísticos.

⁶⁵ Utilizaremos abreviaturas para referirnos al corpus del autor. A excepción de *Nada grave* – a partir de aquí *NG* - publicado póstumamente por Visor en el 2008, el resto de los libros se incluyen en la Obra completa del autor, titulada *Palabra sobre palabra*, de Seix Barral, cuya primera edición data de 1986 (Colección “Serie mayor”). Aquí, utilizamos la edición de 2004 (primera edición aumentada, Colección “Los tres mundos”), que compila la obra poética del autor entre 1956 y 2001: 1956, *Áspero mundo (AM)*; 1961, *Sin esperanza, con convencimiento (SECC)*; 1962, *Grado elemental (GE)*; 1965, *Palabra sobre palabra (PP)*, 1967, *Tratado de urbanismo (TU)*; 1971, *Breves acotaciones para una biografía (BAB)*; 1972, *Procedimientos narrativos (PN)*; 1977, *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan (MPNA)*; 1985, *Prosemas o menos (POM)*; 1992, *Deixis en fantasma (DF)*; 2001, *Otoños y otras luces (OyOL)*.

Capítulo 1:
Tiempo, identidad y poesía: el triple canto del “medio siglo”

No confundo, por supuesto, la poesía con la vida, la realidad con el arte; sé muy bien que son cosas distintas. No las confundo, pero sí las fundo [...] La poesía que prefiero es la que lo conserva todo: la figura del mundo y el mundo figurado.

Ángel González

Todo escritor se define en su obra por un diálogo abierto, interesado y singular con la tradición. Escribir, perseguir los temas y las formas, avanzar palabra sobre palabra hacia un horizonte de novedades personales, significa la lectura del pasado, la invención de una estirpe, de un camino, de un interrogatorio clásico que llegue a sugerir una respuesta original.

Luis García Montero

Iniciar estas páginas con las líneas de Luis García Montero en el segundo epígrafe, sustraídas del “Prólogo” al estudio *Antonio Machado*, de Ángel González, supone adentrarnos en el orbe poético del poeta asturiano iluminados por la guía de estos tres nombres tan sugestivamente enlazados, a través de los cuales la poesía, la tradición y el tiempo entretejen un universo en diálogo, entramado por recíprocas vinculaciones, préstamos, ecos, distorsiones que, a manera de palimpsesto – “palabra sobre palabra” –, emplazan los poemas en un itinerario poético signado por cruces espaciales y temporales. A la vez, la cita del granadino introduce algunas cuestiones

centrales a la hora de pensar la pertinaz relación que los sucesivos poemarios gonzalianos mantienen con la tradición: la inscripción del quehacer poético en un *camino*, el trazado de una *estirpe* desde la cual posicionar la escritura en la búsqueda de una nueva respuesta a tópicos, formas, interrogaciones clásicas y vigentes.

La cita elegida nos escinde en la doble valencia de González-discípulo y González-maestro que, como veremos, recorrerá nuestra lectura: por un lado, con la intrínseca remisión al gran faro de principios de siglo, Antonio Machado, y, luego, con la proyección hacia uno de sus principales herederos poéticos – amén de uno de sus críticos y lectores más agudos -, García Montero. Ambos nombres, pues, acompañarán nuestra travesía de manera insistente, determinando los lazos pasados y futuros del proyecto poético del ovetense, que asoma en el “medio siglo” para renovar el panorama estético peninsular y erigirse como una de las voces más importantes de la poesía social de posguerra, revisitada – en espejo actualizado – por un sector preponderante de las polémicas “poéticas últimas”.⁶⁶

El recorrido propuesto encuentra pues el legado del sevillano como el iniciador de una concepción de poesía original, alejada de los cánones simbolistas que hallan en el modernismo juanramoniano y en los incipientes postulados de la vanguardia “deshumanizada” su modelo. Contrariamente, Machado desobedece los encantos falaces y esteticistas de los grandes *egos* carismáticos para enclavar su poesía en la Historia y

⁶⁶Afirma García Montero (1999) que todo poeta, al hablar de otro poeta, define de algún modo su poesía. De este modo, al pensar a González hablando de Machado, define por extensión su propia labor poética y la de sus compañeros de generación. La “Otra sentimentalidad” y posterior “Poesía de la experiencia” hallan su matriz asimismo en el pensamiento machadiano, con la fundamental mediación del heredero del “medio siglo” (junto con otras voces, como la de Jaime Gil de Biedma). Así, la obra gonzaliana significa un gozne insoslayable con el que se identifican los poetas posteriores, situados – ya desde el rótulo – en una “sentimentalidad otra” que concibe la integración poesía/vida, Historia/historias como sus postulados centrales, “revitalizando” la escena escrituraria española, tras la culturalista década novísima. Para ampliar estas cuestiones pueden consultarse, entre otros, la compilación de un encuentro que tuvo lugar en Oviedo, en noviembre de 1997, titulado *Ángel González en la generación del 50. Diálogo con los poetas de la experiencia*, o el libro *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, de Laura Scarano (ed.), ambos consignados en la bibliografía. Específicamente, en el último, puede verse el capítulo de Liliana Swiderski titulado “Tras los pasos de Machado: Los ‘Poetas de la experiencia’ y la apuesta por el sentido”.

en el tiempo. Original y lúcida apuesta que fluye en dos vertientes relacionadas que, como las aguas manriqueñas, convergen en la “misma mar”: por un lado, la *Historia* de las preocupaciones éticas, de la reflexión social y política que encuentra en *Campos de Castilla* y en el poeta republicano su cara; por otro, la *historia* del hombre que construye su espacio y su tiempo desde la intimidad de la mirada personal, vehículo de la experiencia cotidiana del yo y el tú (o los “otros yo” complementarios). Así, *Historia* e *historias* confluyen en el “vitalismo” de una poesía anclada en un compromiso – poético, social – que abre una brecha ineludible para una nueva sensibilidad – u “otra sentimentalidad” – poética, perpetuada en el legado “social” de poéticas posteriores.⁶⁷

La primera tradición en la que se inscribe la poesía gonzaliana será entonces la de la *palabra en el tiempo*, honda herencia machadiana que surca con trazo profundo la obra del ovetense, reafirmando una nueva percepción de la lírica en la cual la poesía se cifra en la temporalidad: surge de la existencia misma del hombre y sus circunstancias históricas, como perteneciente a un colectivo epocal, y trata de las experiencias mismas de ese hombre en su transcurrir cotidiano, íntimo, desde percepciones personales, que serán también las de sus prójimos. “También yo entiendo la poesía como un intento de salvar, por medio de la palabra, algo de lo que el tiempo destruye”: el pensamiento machadiano es suscripto por el poeta plenamente en su elocuente “alegato” del 2002, en el que se prosigue afirmando que “también pienso que la poesía, en sus mejores

⁶⁷Estos temas son abordadas de modo exhaustivo en el mencionado capítulo de Swiderski y, asimismo, un análisis más general sobre la poética machadiana puede verse en su libro *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión. Los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad*. A la vez, se recomienda, entre otros, el artículo de Araceli Iruveda (2005), estudiosa de Machado y sus repercusiones posteriores en las poéticas del siglo XX, detallado en la bibliografía, el citado “Prólogo” de García Montero a *Antonio Machado*, de González, como, por supuesto, el propio libro, extenso y minucioso recorrido del asturiano sobre la obra de su maestro. Por último, puede consultarse el libro *Almas en borrador* (2003), de Marcela Romano, en especial, la “Introducción” y la “Primera parte: Poéticas del sujeto en Ángel González”.

ejemplos, da noticia de la historia, del tiempo concreto que modela el pensamiento y el sentimiento del hombre que escribe” (González 2002: 11).

Poesía y vida en un entramado de dependencias y reciprocidades: la palabra surge de la vida y la vida puebla la labor poética. Fecunda estirpe que pone de relieve *la comunicabilidad de un lenguaje común*, del hombre-poeta habitante de un tiempo y un espacio determinado que, empero, superador pero conocedor del los planteos simbolistas, será conciente de la problemática relación entre el lenguaje y el mundo. Así, la lengua poética será transparente, accesible pero será, a la vez, la “palabra precisa”,⁶⁸ la voz plurisignificante de la “palabra connotativa, que irradia un halo de imágenes sin ocultar la realidad que denota” (Iruveda 2005: 92).

En este sentido, la producción de González, ya desde el primer poemario de 1956, *Áspero Mundo*, renueva las coordenadas más ortodoxas del primer “realismo socialista”, al anudarlas con la insistente reflexión estética, artística y metapoética de la generación ulterior, “generación integradora, que intentó huir al mismo tiempo de la literatura social panfletaria y del simbolismo ensimismado” (García Montero 1999: 16). Si bien perteneciente a un momento histórico preciso, niño en los horrores de la guerra y habitante de la dictadura franquista, la poesía gonzaliana se construye en un doble juego: por un lado, como heredero de los poetas sociales anteriores, voz plural de una clase, entrelazando serie literaria y serie social. No obstante, por otro lado, se erige también como *poeta*, idóneo para reflexionar sobre el lenguaje y la palabra poética, para deslizarse en recreos intertextuales, para acudir a estrategias distanciadoras y “desautomatizar” la poesía, desde un lugar de irreverencia.

⁶⁸ Concepto utilizado recientemente por Álvaro Salvador en su estudio titulado, justamente, “La palabra precisa de Ángel González” (2003) pero que abreva, no obstante, de consideraciones críticas precedentes, como las de Gonzalo Sobejano en “Salvación de la prosa, belleza de la necesidad en la poesía de Ángel González” (incluido en el *Simposio-Homenaje a Ángel González* consignado en la bibliografía), quien remite a su vez a distintos trabajos que hacen hincapié en esta “precisión”, como los de Emilio Alarcos (1969), Florentino Martino (1979) o José Olivio Jiménez (1998).

Desde este giro, que conjuga vida y poesía, se permite la convergencia de ambas esferas en el tratamiento vitalista, íntimo, reflexivo no sólo de un posicionamiento histórico desde coordenadas espaciales y temporales, sino también de la poesía en la Historia. En esta segunda vertiente se sitúa el sujeto-poeta en el profuso eje autorreferencial de su obra, recorriendo los textos con constantes ejercicios metapoéticos, múltiples y oscilantes *ars poéticas* y, casi obsesivamente, con la presencia paratextual de moldes, géneros, tipologías textuales provenientes de la tradición lírica: relecturas, reescrituras, homenajes, distorsiones que logran desde los primeros libros, como señala Álvaro Salvador, “un delicado equilibrio entre tradición y vanguardia” (2003: 90).

La poesía se torna un paisaje de palabras en donde ingresan elementos provenientes del contexto extratextual, junto con voces, ecos, materiales y presencias de cuño literario, enlazadas a ese pacto “realista” que procura su poética. En este sentido, el poeta acude en reiteradas ocasiones a una sentencia elocuente de Northrop Frye: “todo poema procede de otro poema” (González 1998: 35). De este modo, la poesía será no sólo – aunque también – “una apasionada persecución de lo real”, como dice González citando a Czeslaw Milosz (2002: 17), sino también un entramado en el que conviven otras voces, otros textos y palabras ajenas. Así, junto con Machado perviven en sus páginas, más marcadamente en las primeras y de modo más velado en las posteriores, otros nombres que también vertebran su ejercicio poético. Juan Ramón Jiménez, en especial – a quien le dedicará un ensayo en 1973 -, Rubén Darío y otras voces modernistas y vanguardistas (el Antonio Machado de *Soledades*, el Gerardo Diego creacionista, Alberti, Lorca...) constituyen – como ha declarado el propio poeta (1980: 15) – algunos de las presencias fundantes de sus primeros escritos. Éstas sin embargo, constituyen una veta de poesía “torremarfilista” que, si bien lo conectan con

esa búsqueda incesante de la belleza y la palabra precisa, representan una quiebra respecto de la necesaria conexión entre vida y poesía que alienta su escritura. Después, en sus días madrileños, entrará en contacto con otras figuras determinantes: Gabriel Celaya, José Hierro, Eugenio de Nora y Blas de Otero, en el panorama peninsular - a los que se suman Pablo Neruda y César Vallejo - signarán esa búsqueda social de sus libros, sobre todo a partir de *SECC*.

No obstante, es menester destacar asimismo su amistad y cercanía con los poetas de la denominada “Escuela de Barcelona”: Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, etc. que vinculan a nuestro autor con nuevas lecturas y lo sumergen en nuevos cauces intelectuales y estéticos que atravesarán, junto con los anteriores, su trayectoria, principalmente en la flexión de la llamada “poesía de la experiencia”, que González suscribe explícitamente.⁶⁹ Estos nombres, pues, desde aquellas primeras “lecturas serias” que acompañaron su juventud y colorean muchos de sus primeros escritos, hasta la nueva dirección más afín a sus inquietudes, que llega de la mano de los sociales y, luego, se renueva en diálogo con los poetas de Barcelona, cimientan también el itinerario poético gonzaliano, en donde no sólo ingresa la historia, el testimonio, el dato social, sino también una constelación de palabras, voces y autores que acompañan su decir lírico.⁷⁰

⁶⁹ Recordemos en este sentido que Jaime Gil de Biedma, tras los pasos de Cernuda, es quien primero lee y traduce al español el fundamental libro de Robert Langbaum (1957), *The poetry of experience*. En entrevista con Álvaro Salvador, durante una estancia del poeta en Granada, en 1990, desempeñando la dirección de un grupo de estudiantes de la Universidad de Nuevo México, González hace referencia – como también lo ha hecho en otros foros y entrevistas - a la importancia de su contacto y amistad con el llamado “grupo barcelonés”, de quienes adquirió, por ejemplo, nuevos posicionamientos respecto del oficio del escritor y la tarea de escribir, alejándose asimismo del panorama del realismo social para tornarse un realismo crítico, atravesado por la ironía y el sarcasmo: “para mí fue una amistad enormemente enriquecedora. Casi toda la toma de conciencia de lo que es la poesía y de lo que es la escritura la adquirí no con los libros sino con ellos, en conversaciones con Carlos Barral, con Jaime Gil de Biedma sobre todo. Y gracias a ellos mi visión de la tarea de escribir, del trabajo del escritor de poemas llegó a ser más conciente” (Salvador 2009: 26).

⁷⁰ Esta línea será explorada con más minuciosidad en el capítulo 4 de esta Parte, en donde estudiaremos el trazado de una genealogía poética a partir de la inclusión de nombres de otros autores en su poesía.

Ahora bien, en una fecunda flexión de su poesía, en la que se pone de relieve la *inventio* creadora, las concepciones acerca de la función de la poesía, el lugar del poeta, etc. se diseña una figuración identitaria que, en consonancia con el ideario social que lo impulsa – en especial en sus primeros libros – se construye en clara analogía con la figura de autor. Así, la operatoria autoficcional sesga también con honda huella su producción, subrayando la altura humana del poeta que cincela su poesía y que espeja, cada vez más distorsionadamente, la imagen del escritor “real”.

Hemos insistido suficientemente a lo largo de las páginas anteriores respecto del concepto de “ambigüedad” que, en la línea esbozada por Alberca, provee la autoficción. En este sentido, este “pacto ambiguo” que procura la irresolución y las suspicacias tensadas entre la biografía y la ficción, más que verdades o posicionamientos implacables o absolutos, asume en la cosmovisión del asturiano un espesor central, al imbricarse a uno de los motores más relevantes de su universo poético: la ironía. No sólo el propio poeta sino, de manera prácticamente unánime, la “gran dosis de ironía” (Benson 1981: 570) presente en su poesía ha sido destacada por sus críticos, ya desde los tempranos y clásicos trabajos de Emilio Alarcos, José O. Jiménez, Dionisio Cañas, el citado Douglas Benson, etc. En este sentido, en el “Prólogo” a la antología *Poemas*, de 1980, González da cuenta de este elemento que - como han sugerido, por ejemplo, los mencionados autores o ha estudiado también de manera minuciosa, entre otros, Marcela Romano, en su libro de 2003, o Luis García Montero (2000) – no es sólo un procedimiento o una figura retórica sino más bien una visión particular del mundo y de la escritura.

Ésta se observa especialmente a partir de su libro de 1962, *GE*, pero recorre como una constante todo su trayecto lírico. Así, destaca el poeta este dispositivo – que comparte con otros coetáneos, como rasgo generacional - en primer término, en el nivel

más obvio e inmediato, como una de las tantas técnicas, artilugios o procedimientos (como el uso de alegorías, símbolos, etc.) tendientes a burlar o eludir la mirada vigilante del censor: la inversión del significado que exige la operación irónica, muchas veces excedía las limitadas capacidades mentales de estos sujetos (1980: 18-19). No obstante, en segundo lugar, la ironía supone como principio constructivo la multiplicidad, la relatividad, la convivencia de puntos de vista disímiles, una necesaria dosis de escepticismo que permite, por un lado, una marcada eficacia crítica renovando los trazos gruesos y altisonantes de los sociales más ortodoxos o panfletarios; y, conjuntamente, “impedir la pretenciosa formulación de las pretendidas verdades absolutas, introducir en la afirmación el principio de la negación” y, especialmente, “facilita un tono de distanciamiento que aligera la peligrosa carga sentimental de ciertas actitudes [...], conservando un mínimo de pudor” (1980: 19).

Desde esta óptica, González se erigirá como una de las voces centrales en la renovación del medio siglo respecto de los principios de poesía crítica-social en sus comienzos más radicales, monológicos y dogmáticos de los ‘40. Aquí, la ironía permite el ingreso de poemas testimoniales, volcados hacia la denuncia y la crítica, pero priorizando siempre el multiperspectivismo, que “crea una rica visión de la vida y una rica experiencia que incluye, pero que también supera, a lo político social” (Benson 1981: 571). Dionisio Cañas aludirá asimismo a esta convivencia de perspectivas múltiples en su reseña a la *Antología* de 1980, publicada en *El País*. Este texto, titulado “La polifonía poética de Ángel González”, acude a esta metáfora musical para destacar, en la misma línea, ese “contraste” que ya Alarcos (1969) advirtió en su clásico estudio sobre el poeta y que se lee, aquí, bajo la forma de la polifonía, tanto temática como formal.⁷¹ Ésta supone la necesidad “de contemplar una y otra vez el objeto a que se

⁷¹ Alarcos (1969) considera el contraste uno de los ejes estructurantes de la poesía de González, señalando algunos pares contrastivos que funcionan como dualidades, algunos de los cuales retomaremos en nuestra

enfrenta, pero desde variados puntos de vista, y de dar expresión a esas múltiples perspectivas desde una correspondiente pluralidad de tonos” (1980). De esta manera, se releen, retoman, parafrasean en su obra asuntos, obsesiones y cuestiones que la atraviesan, del mismo modo en que “un músico se empeña en orquestar una pieza sinfónica [...] pero de quien en todo momento reconocemos una voz única, un timbre revelador de una segura personalidad” (Cañas 1980).

Ahora bien, en relación con lo anterior, hemos citado antes que en una de sus posibilidades más atractivas, la ironía permite, en González, el distanciamiento respecto de la carga sentimental, el confesionalismo, o una expresividad lírica sin medidas. Así, en palabras de Gil de Biedma, la ironía opera como una “sordina” frente a los excesos expresivos o cualquier “exaltada tesitura lírica” (1980: 67) o, como indica Ballart, constituye el recurso propicio para “ponerse en guardia ante los desmanes de la subjetividad” (1994: 380). Y en esta búsqueda, en pos del recato y como respuesta al pudor, la creación de un personaje poético constituye una de las técnicas centrales en la obra gonzaliana en la pretendida objetividad y distancia. De esta manera, en relación con la identidad, la ironía se conecta con el ideario del romanticismo, a partir de la noción de “ironía romántica”, sobre la que teorizó Friedrich Schlegel y sobre la que han vuelto diversos autores más recientes. Esta idea de ironía no se limita a la que nos provee la retórica, al entenderla como tropo, sino que, a través del mencionado Schlegel, encuentra sus bases en la filosofía del antiguo diálogo socrático: “la ironía platónica, subversiva y a la vez pedagógica” (Abuín González 1998: 13).

Como subraya Aguiar e Silva, la ironía representa uno de los elementos nucleares del romanticismo, que no se puede desligar de la concepción del yo: “la ironía nace de la conciencia del carácter antinómico de la realidad y constituye una actitud de

lectura: paraíso infantil perdido/ vida adulta, ensoñación ideal/ realidad violenta, lo aparente/ lo que es, entre otros.

superación, por parte del yo, de las incesantes contradicciones de la realidad, del perpetuo conflicto entre lo absoluto y lo relativo” (335-336). Así, se vincula con uno de los arquetipos en los que se cuestiona el carácter unívoco, estable, monolítico de la subjetividad: la “conciencia autodividida”, de acuerdo con Susan Kirkpatrick. La autora utiliza esta imagen del “yo doble” – interrelacionado a otros héroes e imágenes poéticas, el “yo prometeico” y el “yo alienado” (24) - para aludir a ese *ego* en el que se concentra el cuestionamiento radical de la identidad que tiene lugar en dicho período. De este modo, para Abuín González, el sujeto irónico se conecta con la idea de la lírica moderna, en la cual el sujeto “puede aparecer en el discurso bajo formas distintas del yo [...] y que inducen al lector a verificar la posible persistencia de un sujeto único y estable a lo largo del discurso” (1998: 112).

Por su lado, es interesante destacar - con Marcela Romano, con A. Abuín González y, fundamentalmente con Pere Ballart, en su imprescindible estudio en torno de la cuestión – el concepto de “bufonería trascendental” propuesto por Schlegel a propósito de la ironía; una imagen interesante y oximorónica (Ballart) que permite dar cuenta de uno de los rasgos cruciales de la operatoria irónica en la cosmovisión romántica: un “yo trascendental” que “consiga burlarse de sí mismo en una autoparodia que no consienta la fatuidad de la suficiencia y que socave las propias convicciones y producciones” (Ballart 71). Como indica Abuín González, “la ironía schlegeliana se caracterizaba por la creación de distancia entre el creador y su obra”, y cita a René Wellek al señalar que “el escritor debe sentirse ambivalente respecto de su obra, alzándose por encima y aparte de ella, manejándola casi juguetonamente” (1998: 114). Aguiar e Silva, asimismo, alude a los postulados de Schlegel para indicar que el arte “exige del creador una actitud de *ironía*, es decir, de distanciamiento, de superioridad frente a la obra creada” (336).

La concepción de sujeto dividido o desdoblado que surge en el romanticismo, pues, que se mira a sí mismo y cuestiona sus propias convicciones e ideales, parece una idea interesante en referencia a nuestros intereses y nuestro autor. Benson alude en este sentido a un elemento que postula como esencial en la obra del ovetense, revelando “otra cara de la moneda” para dicho procedimiento, que otras aproximaciones críticas, como las de Alarcos o Jiménez (al menos en sus trabajos más tempranos, a los que se refiere este texto de 1981), habían dejado de lado: “el elemento de autocrítica irónica que posee la visión de González desde los primeros momentos de su obra” (571). La noción de “autocrítica irónica” que provee el autor, junto a la ya mencionada idea de “autoparodia” que postulaba Ballart, o esa “distancia” y desapasionamiento del que hablaba Schlegel, a través del cual “el artista se replantea por la vía oblicua de la ironía la esencia misma de su actividad creadora, lejos de actitudes de ingenuidad o autocomplacencia” (Abuín González 1998: 114), constituyen entradas interesantes para pensar la temática de la identidad – y, con ella, la autoficción – en la poética gonzaliana.

En sus primeros libros – como veremos más minuciosamente en el capítulo siguiente – se configura un personaje poético homónimo: el “sujeto autoficcional”, “Ángel González”, que objetiva la voz en un hablante trazado en clara analogía con la figura autoral, en consonancia con la búsqueda historicista y realista que nutre especialmente sus primeras páginas. No obstante, esta identidad poemática “ambigua”, construida en la intersección de la ficción y la autobiografía, apuntando al reconocimiento y la verosimilitud respecto de la figura histórica del autor real, es paulatinamente renovada, cuestionada, problematizada y, finalmente, desmitificada en estadios más avanzados de su escritura (en especial, como veremos, luego del libro de 1967, *TU*).

De manera que, en relación con la temática identitaria, la ironía adquiere una importancia fundamental, pues no sólo habilita ese “tono de distanciamiento” al que apuntaba el poeta y que aquí, se logra mediante la creación de un personaje *otro* sino que, asimismo, dicha estrategia permite los vínculos más complejos y profundos con la idea de “autocrítica” y “autoparodia” a la que nos referimos antes: sustenta, así, los cimientos deconstructivos, antiolemnes y desacralizadores con que será leído ese mismo personaje en poemarios más tardíos, a través de una renovada cosmovisión poética que pone el acento en la fragmentariedad, el relativismo, la pluralidad o la multiplicidad. Esta cuestión que – como estudiaremos oportunamente – caracteriza de manera ineludible los márgenes “antipoéticos” de la segunda etapa poética del autor, es, sin embargo, una visión particular que, incluso en el marco más “social” del comienzo, atraviesa de modo recurrente su decir poético.

El poeta y sus dobleces: rostros múltiples de la identidad poética

La configuración identitaria despliega a lo largo de las extensas páginas gonzalianas contornos plurales que dan cuenta de un ejercicio caleidoscópico, a través del cual confluyen y se imbrican en la obra diversos rostros subjetivos. Estos, empero, no se excluyen o se oponen sino que, en cambio, se desplazan y complementan privilegiando, en cada uno, distintas facetas del sujeto y su dicción poética. Ya desde textos tempranos se advierten juegos dicotómicos que hacen de la otredad y la dualidad su referente central. Así, vemos por ejemplo en *SECC* la tensión antinómica entre *yo/otro yo*, en textos como “Yo mismo” o “Historia apenas entrevista”. En el primero, el inquietante uso pronominal de los versos iniciales explicita el desdoblamiento que será el eje de todo el poema: “Yo mismo/ me encontré frente a mí en una encrucijada” (67),

hasta desembocar en el distanciamiento pleno entre el yo y su doble, cifrado en la idea de la “carne”, del propio cuerpo: “...y desde entonces/ mi cuerpo marcha solo, equivocándose,/ torciendo los designios que yo trazo” (67). Luego, en el segundo, se alude asimismo al doblez, a través de la sugestiva aclaración que, entre guiones, nos alerta de la posibilidad acechante de la bifurcación subjetiva: “Con tristeza,/ el caminante/ -alguien que no era yo, porque lo estaba/ viendo desde mi casa-” (105).

Advierte atinadamente María Payeras que el sujeto poético gonzaliano presenta a lo largo de su obra un carácter excéntrico (2009); sin embargo, esta excentricidad no se refiere aquí – como veíamos con Fuertes y su curioso elenco marginal – a un tenor extravagante, sino, en cambio, a presentar recurrentemente, a través de su poética, una subjetividad *descentrada*. Es decir, alejada de figuraciones mitificadas de la identidad, para componerse bajo máscaras antiheoricas: la derrota, el acabamiento, la desazón, en primer término; y, luego, asimismo, versiones vapuleadas o paródicas del yo constituyen diversas esquinas recurrentes en el prisma identitario. De esta manera, la voz del poeta se objetiva, por un lado, – como hemos anunciado y como estudiaremos luego – en un personaje poético nominado que, en distintos poemarios, asoma como un rostro que asocia y disocia, proyecta y refracta la figura autorial. Pero junto con esta primera y visible estrategia compositiva, otros “dobles” o facetas desdobladas del yo salpican las páginas, como *alter egos* múltiples que se oponen al tenor confesional o patético de la primera persona singular.

En el mismo *SECC*, por ejemplo, leemos – junto con esos “dobles” ensayados en los citados “Yo mismo” o “Historia apenas entrevista” -, en textos como “El derrotado” o “Mendigo”, espejos posibles del sujeto poético, presentados bajo la marca insistente del fracaso, la carencia o la imposibilidad. En el primero de ellos, la utilización de la segunda persona parece dar cuenta de una versión objetivada del yo, configurado como

un “tú” que, en ambigua interpelación, dialoga consigo mismo, funcionando como emblema o sinécdoque de la derrota y los vencidos:

Atrás quedaron los escombros:
humeantes pedazos de tu casa,
[...]
Tú emprendes viaje hacia adelante, hacia
el tiempo bien llamado porvenir.
Porque ninguna tierra
posees,
porque ninguna patria
es ni será jamás la tuya
(66)

Por su lado, “Mendigo” – incluido en la cuarta parte del poemario – presenta asimismo en este tipo social una curiosa imagen identitaria, cuya carencia es de orden existencial más que material: “-Una sonrisa para este vagabundo, caballero/ [...] bondadosa señora,/ algo de la belleza y de la luz/ que hay en vuestra mirada también triste” (107. Cursiva en original).

Luego, adquirirá en poemarios más tardíos un tenor caricaturesco, rayano al absurdo, bajo la fórmula humorística, en textos como “Artritis metafísica” (*POM*); e, incluso, delineará versiones paródicas del poeta bohemio, en poemas a los que volveremos en capítulos posteriores, como “Dato biográfico” u “Oda a la noche o letra para tango” (*MPNA*). Asimismo, en una línea especialmente sugerente para nuestros intereses, se parodian también en su poesía las profesiones vinculadas a la biografía autoral. El llamativo título de su tercer libro, *Grado elemental*, en primer lugar, nos reenvía como lectores concedores de la historia familiar y personal del poeta - recordemos que su padre, su hermana y él mismo eran maestros - a esta profesión. En segundo lugar, el periodismo – uno de los oficios también explorados por el poeta, tanto en España como en Estados Unidos – puede entreverse en sus poemas “Nota necrológica” (166) o “Noticia” (152), ambos del mismo libro. Finalmente, sus días

abogados a la docencia universitaria pueden ser intuidos en el “Empleo de la nostalgia”, de *PN*, en la actualizada y paródica reescritura del género bucólico, en ese renovado escenario “idílico” del “campus universitario,/ sin cabras/ con muchachas” (269). Como reflexiona Payeras al respecto, en unas líneas que podemos leer en consonancia con la intrínseca ambigüedad que revela la empresa autoficcional, “la insistencia con que se trata de forma irónica las profesiones que él mismo ha practicado bastaría por sí sola para mostrar el modo en que se asocian y disocian el “yo” civil y el personaje” (2009: 179).⁷²

Finalmente, en los trazos finales de su escritura, en desmedro de las versiones más desmitificadas y paródicas, asomará una nueva figuración que es, esencialmente, el rostro reflexivo, marcadamente elegíaco, del sujeto en sus cavilaciones “de senectud”, no sólo en diálogo con la instancia de “personaje poético”, sino también, en referencia a una subjetividad que enfatiza más su rol de *lector*, por sobre el de poeta.⁷³

Estos primeros ejemplos delimitan, pues, algunos de los múltiples carices, sombras y máscaras que desarrolla su obra, que permiten traducir en clave poética, aunque con distancias y matices, la sugerente imagen del “hervidero de múltiples yos” que nos brindaba Alberca en la Introducción.⁷⁴ No obstante, pese a este énfasis en la multiplicidad, los dobleces y el cuestionamiento de un carácter unívoco, absoluto, monológico en sus concepciones poéticas, subyace en el trazado identitario un rostro

⁷² Estos nuevos “rostros” del sujeto vinculados con la figura de escritor de González y las profesiones ejercidas a lo largo de su vida son advertidos asimismo por María Payeras en su libro del 2009, quien los estudia en analogía con su biografía en el apartado “El recuerdo: proyección autobiográfica del personaje”, del capítulo IV.

⁷³ Esta última cuestión en referencia a la nueva figuración del último libro y su rol de lector, que aquí sólo mencionamos, será trabajada más minuciosamente en el segundo capítulo de esta Parte.

⁷⁴ Distancias y matices, decíamos, porque si bien a través de esta pluralidad y de emplazamientos alternados y diversos del sujeto se refuta la idea del yo expresivo, emotivo, tanto como la construcción torremarfilista y egocéntrica del “yo superior”, prevalece sin embargo, como veremos, una vindicación de la experiencia privada, de la intimidad y del compromiso en una mirada singular; este emplazamiento, pues, sin duda, refracta –aún con sus visos desmitificados y antiheroicos – la dispersión, fragmentación o anulación subjetiva a la que parece apuntar la citada imagen de Alberca, asociada – como dijimos oportunamente – a un ideario posmodernista, que no llega a compendiar totalmente la experiencia y el proyecto poético de nuestro autor.

que, como sugería Cañas en su citada reseña, “orquesta” las aristas polifónicas de la enunciación. La de un sujeto asediado por el paso del tiempo, una versión intimista y existencial del sujeto que se entrelaza dialécticamente, como el envés complementario, con otra figuración: la versión histórica de la subjetividad.⁷⁵

En esta convergencia bifronte del yo – o, mejor, de la primera persona, puesto que la singularidad es principalmente sinécdoque de la pluralidad – se anudan algunas líneas primordiales del proyecto gonzaliano: la bivalencia de un rostro que es, a un tiempo, histórico e íntimo da cuenta consecuentemente de una intimidad construida históricamente, es decir, regida y atravesada por pautas y prácticas culturales, sociales, que exceden el campo de la sensibilidad para anclarse en cambio, tras el magisterio machadiano, en la “sentimentalidad”.⁷⁶

Entre lo personal y lo plural: la memoria de una generación

Hemos subrayado a propósito de la obra de Fuertes la convivencia dialéctica de un “yoismo expansivo”, es decir, de una mirada singular que refleja una historia

⁷⁵ Cfr. con el capítulo II de la Primera parte (dedicada a González), del libro de Romano (2003). Allí, la autora lee con lucidez las “distintas figuraciones de una subjetividad histórica, que construye dos personajes irradiantes de muchas otras voces y posiciones de sujeto” (81). Así, se observa la construcción de un sujeto individual, “acosado antológicamente por la percepción desencajada del paso del tiempo, que dispone la peripecia antiheroica de una identidad fragmentaria”, junto a otra figuración, la de una voz que se desplaza hacia lo social [...]. Alternativamente elegíacos o irónicos, estos relatos con apariencia de vida apelan desde la intimidad o la complicidad con el receptor a una lectura que invita, desde distintas estrategias textuales, a la ilusión de verificación con el contexto de producción, con el autor, con la historia por todos compartida” (81).

⁷⁶ González ha aludido en diversos lugares a esta concepción histórica de la intimidad. Ya en las palabras con que le responde a Batlló en 1968, para su *Antología*, por ejemplo, indica que “no me interesa expresar ese yo ideal en el que algunos todavía creen, encerrado en los insalvables límites de la piel de cada uno: entre otras razones, porque ese yo no existe. Cuando digo expresarme, me refiero a toda mi historia, que es una parte de la historia que vivimos todos”. Como argumenta García Montero en *El realismo singular*, en esta definición histórica de la intimidad laten dos trasfondos: por un lado, el pensamiento marxista (que el propio asturiano ha reconocido como una influencia de su reflexión ideológica), por otro, el antecedente poético de Antonio Machado (1993: 98-99). Swiderski estudia esta concepción histórica de la “sentimentalidad” en el pensamiento machadiano, que se aleja de la idea de “sensibilidad”: “mientras que la sensibilidad es un fenómeno biológico y, por tanto, inmediato, la sentimentalidad está moldeada por la circunstancia social e histórica (2007: 67). “Nueva sentimentalidad”, entonces, “anuda el sentimiento personal con los procesos colectivos” (2007: 67).

generacional y un colectivo plural que, en el caso de la madrileña, se volcaba esencialmente hacia los sectores sociales más oprimidos y populares, en pos de traducir y representar sus penurias, falencias y privaciones. En González, como en muchos compañeros de los '50, una de las características primarias de esta nueva sensibilidad poética es el tránsito del “nosotros” al “yo”:⁷⁷ se elige la experiencia privada y la visión singular de la enunciación para abordar fenómenos de índole general y epocal. Así, la individualidad se proyecta hacia la colectividad, en un cruce dinámico y continuo que atraviesa su obra en la mirada crítica que atañe primariamente a prácticas burguesas (en especial, en *TU*, en textos como “Lecciones de buen amor” o “Zona residencial”), a la sociedad de consumo y el capitalismo (“Centro comercial”, “Civilización de la opulencia”, del mismo libro), a la opresiva dictadura y sus formulaciones, discursos, etc. (“Discurso a los jóvenes” (*SECC*), “Elegido por aclamación”, “Alocución a las veintitrés” (*GE*), y a las secuelas de la guerra y la posguerra. En este último sentido, especialmente, sobresale la original línea de la “poesía de la experiencia” – a la que nos hemos referido en la Segunda parte – cultivada sobre todo por Biedma pero presente también – aunque con un signo distinto -⁷⁸ en González, en la cual la experiencia

⁷⁷ Remitimos al sucinto panorama en torno de la poesía social de posguerra desarrollado en la Introducción.

⁷⁸ El propio poeta se ha referido a esta distancia de sus vivencias de la guerra respecto de otros compañeros, como Gil de Biedma, que también hacen ingresar en su poesía el contexto bélico en relación con la experiencia privada, principalmente vinculada al orbe de la infancia. Dice por ejemplo en conversación con García Montero: “Mi vivencia de la guerra civil fue determinante de lo que podríamos llamar la politización de mi poesía. Para definir a mi promoción se ha propuesto el rótulo de ‘niños de la guerra’, que yo rechazo. En primer lugar, porque la alusión a la infancia tiene unas connotaciones ternuristas que no me gustan. Y en segundo lugar, porque no dice nada especialmente distintivo de lo que fuimos como grupo. Todas las personas de mi edad fuimos niños durante la guerra, tanto los que acabaron cantando las glorias imperiales de España como los que nos empeñamos en mostrar sus miserias. [...] No todos los que eran niños en 1936 vivieron la guerra del mismo modo, para muchos de ellos la guerra era un asunto lejano y ajeno. Por ejemplo, Jaime Gil de Biedma, que pasó aquellos años en la paz de La Nava de la Asunción, y pertenecía a una familia ‘afecta’ a los sublevados, no se enteró de lo que había sido la guerra hasta llegar a la edad adulta. Él explica muy bien en sus poemas el proceso que lo llevó desde la inocencia a la anagnórisis. Pero yo, que vivía en pleno campo de batalla – Oviedo fue una ciudad sitiada durante casi dos años —y en el seno de una familia perseguida con saña por los que resultaron vencedores de la contienda, no fui nunca inocente. El horror que viví por entonces llegó a ser parte de mi intimidad, y no necesité reflexionar para comprender su alcance. Ni siquiera, años más tarde, necesité recordar aquella experiencia para tomar partido: no la había olvidado, y desde ella escribí muchos de mis poemas” (2002: 21).

privada es confrontada con la contracara (o la *otra cara*) adulta e ideologizada de los sucesos evocados.

En este terreno, será en el apartado “Ciudad cero”, incluido en *TU*, donde se destacan tres poemas que parecen cifrar aquello que se lee esparcido en toda su obra: una primera persona que compendia las circunstancias de una época, que excede lo meramente autobiográfico para instalarse en la voz del testimonio generacional, en episodios que reconstruyen una niñez, una familia y una experiencia vital desmoronadas por la situación bélica y posbélica, siempre mediados por la memoria.

El primero de los textos, denominado homónimamente “Ciudad cero”, comienza estableciendo las coordenadas espaciales y temporales del recuerdo: el escenario de la guerra evocado desde el presente, en el que el sujeto se ubica, bifurcado entre una temporalidad pasada, la de la infancia, y las reflexiones actuales:

Una revolución.
Luego una guerra.
En aquellos dos años –que eran
la quinta parte de toda mi vida-,
yo había experimentado sensaciones distintas.
Imaginé más tarde
lo que es la lucha en calidad de hombre.
(249)

No obstante, a través del adversativo se inicia una segunda parte en la cual la enunciación se detiene en el espacio de la experiencia privada, tiñendo desde la perspectiva infantil el suceso bélico, que abandona la reflexión crítica para dar paso a una visión ingenua que traduce el hecho político desde la óptica de lo cotidiano o familiar:

Pero como tal niño,
la guerra, para mí, era tan sólo:
suspensión de clases escolares,

Isabelita en bragas en el sótano,
cementeros de coches, pisos
abandonados, hambre indefinible,
[...]
dolor de los adultos,
sus lágrimas, su miedo
su ira sofocada,
que, por algún resquicio,
entraban en mi alama
para desvanecerse luego, pronto,
ante uno de los muchos
prodigios cotidianos: el hallazgo
de una bala aún caliente
el incendio
de un edificio próximo.
(249)

La cita anterior permite dar cuenta de la otra cara del relato, que asocia los hechos enigmáticos del mundo social con sucesos incomprensibles y aun “prodigios cotidianos” desde el punto de vista del niño, en consonancia con el orden de la fascinación que, como vimos en relación con la obra fuertiana, se advierte también nítidamente, por ejemplo, en la poesía de Gil de Biedma. Los últimos versos, sin embargo, se constituyen como una tercera parte anticlimática, en la que, desde un marcado tono elegíaco, se revierte la perspectiva anterior para dar cuenta de la reflexión adulta de lo recordado:

Todo pasó, todo es borroso ahora, todo
menos eso que apenas percibía
en aquel tiempo
[...]
este miedo difuso,
esta ira repentina,
estas imprevisibles
y verdaderas ganas de llorar.
(250)

“Evocación segunda”, por su parte - antepuesta paradójicamente a la “Primera evocación” que le sucede en la sección -, comienza nuevamente con una voz en singular que determina el espacio del recuerdo: “Recuerdo a los indios/ de mi infancia. Eran

buenas personas, nos decían” (251). De modo reiterado, la memoria del pasado, en este caso, de los personajes evocados – los “indianos” – dispara la enunciación presente que relea, de manera crítica, la experiencia privada y las percepciones infantiles. Explícitamente, el sujeto dará cuenta a lo largo del poema de esta escisión temporal – “Yo ignoraba, en los años/ lejanos que hoy evoco” (252) – e incluso enunciativa – “aquel infantil *yo* ahora evocado” (252). Este desdoblamiento cifra dos miradas y sensaciones disímiles respecto del recuerdo que conviven en el texto: la ignorancia como constante en el pasado y la revisión lúcida del mismo fenómeno que se lleva a cabo en la escritura poética:

Yo ignoraba, en los años
lejanos que hoy evoco,
los más elementales rudimentos
de Economía Política,
y no estaba a mi alcance, por lo tanto,
comprender los efectos y las causas
de aquella, en cualquier caso, generosa
conducta...

(252)

Finalmente, el tercer poema de la sección, “Primera evocación”, retoma y culmina esta mirada bivalente respecto del pasado, conjugando desde la perspectiva infantil los recuerdos privados con el recuerdo histórico de la guerra civil. Ambas esferas convergen en la presencia del miedo, al equiparar temores cotidianos con situaciones límite, como el conflicto bélico:

Recuerdo
bien
a mi madre.
tenía miedo del viento,
era pequeña de estatura,
le asustaban los truenos,
y las guerras
siempre estaba temiéndolas
de lejos

(253)

En esta estela, la guerra será evocada en clave metafórica, como una “tormenta”, esta vez, irremediable, en la imposibilidad de revertir sus consecuencias funestas:

Llegó también la guerra un mal verano.
Llegó después la paz, tras un invierno
todavía peor. Esa vez, sin embargo,
no devolvió lo arrebatado el viento.
Ni la lluvia
pudo borrar las huellas de la sangre.
Perdido para siempre lo perdido,
atrás quedó definitivamente
muerto lo que fue muerto.

(254)

Esta conciencia “adulta” que asoma en la estrofa citada ocupa a partir de aquí el centro de la escena escrituraria, especialmente, en la introducción de nuevas voces que, enmarcadas por el uso de guiones, asoman en los versos finales del poema, como “voces otras”, enfrentadas a la enunciación crítica del hablante poemático, en su minimización aciaga de los alcances de la guerra, que parece exceder el localismo español para alcanzar situaciones extremas de índole universal, más allá de las diferencias espaciales o temporales:⁷⁹

La guerra ha comenzado,
lejos – *nos dicen*- y pequeña
-no hay de qué preocuparse-, cubriendo
de cadáveres mínimos distantes territorios,
de crímenes lejanos, de huérfanos pequeños...
(254-255. Lo destacado es nuestro).

Amén pues de la escisión entre dos miradas posibles respecto de los hechos políticos, la infantil y la de la adultez, se (re)crea un nuevo posicionamiento que, desde

⁷⁹ Es pertinente recordar que, como ha indicado el propio poeta, y como puede intuirse a partir de la coincidencia cronológica, estos textos son coetáneos por ejemplo de la Guerra de Vietnam, probablemente otra de las guerras “lejanas y pequeñas” – como apunta irónicamente el texto -, a las que remite la visión crítica gonzaliana.

una formulación plural e impersonal que parece aludir al discurso del poder, tiende a la suspensión de las conciencias y a la trivialización de sucesos fatídicos. Este gesto es interesante porque permite pensar en la introducción paródica y desacralizadora de la palabra ajena que, al decir de Bajtín - como ya hemos visto a propósito de Fuertes - “al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces” (1988: 270).

Estos ejemplos bastan para ilustrar lo que decíamos antes: si bien la memoria de las vivencias infantiles permite un posicionamiento de tipo autobiográfico, esta estrategia parece exceder las circunstancias individuales para tornarse representativa de acontecimientos plurales, compendiados o simbolizados en la voz de este sujeto que, mediante la poesía, tiene el poder del testimonio. Su palabra, a través del recuerdo, construye la estampa de una época. Así, la poesía, como decía el poeta, “dará noticia del tiempo”: de un tiempo que no es sólo histórico-social sino también existencial-personal, para deslizar planteos, a un tiempo, políticos y biográficos, anudados en la representación de una *memoria* ética y estética que transita del pasado (infancia-ingenuidad) al presente (adulter-ideología), y del yo (autobiografía-autoficción) al nosotros (posicionamiento generacional-testimonio). No *idea-Historia* (totalizadora, superior, unificadora) sino *experiencias-historias* (relativas, aleatorias, plurales), que presuponen puntos de vistas diversificados, necesariamente fragmentarios y multivocales, como verdades posibles enunciadas desde la ficción. A través de ellos, se pone de relieve que la *historia* contiene también, sin mayúscula, las voces diseminadas en el campo de la literatura, la voz de los vencidos, contestatarios y desmitificadores de la oficialidad, la percepción infantil e ingenua de hechos incomprensibles y, asimismo, la visión lúcida e ideologizada que racionaliza tales visiones.

En consonancia con nuestras reflexiones anteriores, estos poemas, que esparcen datos tendientes al reconocimiento de la huella del autor en los textos, construyen una “atmósfera biográfica” y revalidan el cariz realista de un sujeto que se forja a la medida de un grupo y de un corte social y cronológico. En ellos, la ausencia del nombre autoral o de señas paratextuales específicas no impiden sin embargo la construcción de ese espacio autoficcional al que nos hemos referido en capítulos precedentes; la ineludible mención de circunstancias históricas (como la revolución de Asturias de 1934), de fechas biográficas, si bien de modo perifrástico (“la quinta parte de toda mi vida”), o de familiares (la madre) montan en la poesía una red ostensible de datos del mapa histórico-experiencial, afines al trazado figurativo de la escena poética.

La poética del autor recoge entonces tres ejes congregados en su escritura: el *tiempo* que, en la senda del maestro sevillano, será tanto histórico como existencial, revelando las tensiones y lazos insistentes entre Historia e historias, singularidad y pluralidad; la *identidad*, a través de la creación de un personaje poético y de múltiples máscaras subjetivas; la *poesía*, a partir de nombres, “marcos” y ecos de procedencias variadas que permiten reflexionar sobre las posibilidades y limitaciones del lenguaje poético; y, asimismo, conjugando todas las anteriores, la tensión dialéctica entre comunicación y conocimiento.⁸⁰ Ese viejo debate que recoge términos presuntamente antinómicos, pero que se sobreimprimen aquí a través de convergencias múltiples: yo/otros, subjetividad/objetividad, palabra/vida, poeta/personaje serán algunas de las cuestiones centrales sobre las que indagará insistentemente la poesía del asturiano, para *conocer* y *comunicar* algunas “respuestas originales” – como nos decía en el inicio García Montero – a esas “interrogaciones clásicas” que lo asedian tenazmente, y nos asedian como lectores, eslabones de la historia y de la literatura.

⁸⁰ Se remite a la breve revisión de este debate que tuvo lugar en la década del 50, realizada en la Introducción.

Capítulo 2: Desplazamientos metapoéticos del nombre de autor

*“Cuando un nombre no nombra, y se vacía,
desvanece también, destruye, mata
la realidad que intenta su designio”.*

Ángel González, SECC

*“Los nombres que te invento no te crean.
Sólo
-a veces
son como luz los nombres...-
te iluminan.”*

Ángel González, OyOL

*“Yo lo noto: cómo me voy volviendo
menos cierto, confuso,
disolviéndome en aire
cotidiano, burdo
jirón de mí, deshilachado
y roto por los puños.”*

Ángel González, AM

Luis García Montero ha escrito el “Prólogo” - y seleccionado los textos - para una *Antología poética* de González (2004). En él, en una línea que continuaría y expandiría en su *Mañana no será lo que Dios quiera* (2009), recoge algunos episodios

llamativos de la biografía del poeta que, en esencia, tienen que ver con un anecdotario personal – familiar y epocal – en torno de los años de la guerra civil y la posguerra. De esta manera, se relatan algunos sucesos en apariencia pueriles o mínimos, pero que se cargan de un sentido profundo a la luz del pasado que evocan. Así, como veíamos con esos eventos privados e imperceptibles de “Ciudad cero”, actualizando en sus aristas menores un clima de época y traduciendo en clave singular un drama plural, alude Montero por ejemplo a ese catedrático de latín, “tan autoritario y tan participante de la victoria, que no enseñaba la primera declinación con el tradicional *Rosa*-ae, sino con el ejemplo más expeditivo de *Alapa*-ae, palabra que, como sabe cualquier niño de los años cuarenta, significaba bofetada” (2004: 16-17).

El nombre propio del autor adquiere en la reconstrucción monteriana una importancia central – en consonancia con nuestra lectura -, ya que sirve para situar distintos momentos y facetas del periplo autoral. Apodos, seudónimos y elecciones onomásticas diversas signarán la biografía gonzaliana, como cifra de diferentes etapas de su vida. “Percebe”, “Cabeza de chorlito”, “Abanico de tonto”, “Churchill”, “PIABA”, “Angelaz” fueron por ejemplo algunos mote o apodos que él mismo y otros – a veces despectivamente, como los tres primeros – le otorgaron; asimismo, se cobijó bajo seudónimos, como “Berzelius”, “Belverde”, “Cano”, “Carlos Segovia” o “J. R. S.”.⁸¹ Por último, también utilizó en algún momento el carácter neutro y notarial del

⁸¹ Advierte García Montero, sin embargo, que los dos últimos (Carlos Segovia y J.R.S.) los utilizó después de haber conseguido ser “Ángel González, poeta”: es decir, con su nombre de escritor ya consagrado. Los otros, en cambio, son anteriores, y remiten o bien a episodios y personas de su infancia (amigos, maestros, etc.) como a seudónimos elegidos en su tarea de periodista o de sus primeras actividades como escritor. Así, por ejemplo, como relata el granadino “Cabeza de chorlito”, “Abanico de tonto” y “Percebe” fueron mote despectivos impuestos por maestros frente a algunas de sus imposibilidades en sus años de escuela (por su incapacidad para el francés, por su manera desarreglada de mover la mano al solfear, o como apodo elegido por ese violento catedrático de latín, respectivamente). Lugo, “PIABA” es un nombre colectivo, que reúne las siglas de los amigos Paco Ignacio, Amaro, Benigno y Ángel, con el que firmaron algunos “pinitos literarios, juegos de evasión en medio de las bombas, los armarios, las ausencias” (16); “Churchill” fue el nombre histórico que eligió – en vez de “Hitler”- al jugar a la política internacional en sus años de infancia en el colegio privado Fruela; “Cano” – segundo apellido de su padre, por el cual Ángel fue conocido por algunos profesores y vecinos – cifra por su parte en su biografía la honradez asociada al ateísmo, como herencia paterna. Y, finalmente,

apellido materno, “Ángel González Muñiz” (García Montero 2004: 9-10). De modo que, como reflexiona el granadino, a “Ángel González, poeta, le costó mucho trabajo ser poeta y llamarse Ángel González” (9). Antes que este nombre, tuvo que visitar todas estas variaciones nominales que dieron por último, finalmente, el “Ángel González” que congrega bajo la rúbrica del nombre de autor todas estas flexiones dispersas de su biografía y al que se acudirá, asimismo, en su poesía: “tal vez sea útil al lector conocer la historia de estos nombres para observar cómo una experiencia de la realidad se convierte en personaje poético” (García Montero 2004: 10).

“Ángel González”, como ha sido anticipado, alude entonces por tanto no sólo a la figura de escritor y, así, al escenario histórico y civil del poeta real, sino que se incluye en las páginas poéticas, como categoría literaria. Ahora bien, parece interesante recordar en el inicio de este camino algunas de las memorias recopiladas por Montero porque permiten proyectarnos hacia los distintos usos del nombre propio dentro del espacio poético. Si, como veíamos, las elecciones y preferencias nominales atraviesan la biografía determinando formulaciones plurales de una identidad polifacética (González-estudiante, González-perteneciente a un grupo de amigos, González-periodista, González-ateo/republicano, etc.), de manera análoga, la incorporación y fluctuación entre distintos “Ángel González” – o sólo “Ángel” – a lo largo de su obra condensan también emplazamientos heterogéneos en su labor escrituraria y actitudes diversas frente a su lugar como poeta y la función de la poesía.

Veíamos anteriormente, a propósito de Gloria Fuertes, un énfasis “autobiográfico” apuntado desde la propia poeta en el espacio metatextual, compendiado en la idea de “yoismo” que se traducía, en el contexto poético, en una utilización obsesiva y abusiva del nombre propio autoral a lo largo de todos sus libros,

“Bercelius” y “Belverde” son algunos de los pseudónimos con que firma críticas musicales y deportivas, y “Cano” (ahora usado como seudónimo), las notas de tema municipal (17-23).

en textos y paratextos. En González, en cambio, una de las cuestiones principales desbrozadas en la esfera autopoética es el tema de la identidad: la construcción manifiesta de un “personaje poético” al que se le cede su propio nombre. Así - tras el modelo de Machado y sus apócrifos, sobre todo -, se enfatiza en el trabajo ensayístico la *inventio* creadora, la conciencia del artificio que llevan a objetivar su voz en una identidad *otra*. Esta apuesta, como ha señalado el autor, responde especialmente a lo que puede denominarse una “estética del pudor”, o una retórica, una escritura, un “tono” singular asociados al *recato*; una voz que rehúye de los grandes ademanes, por un lado, de la grandilocuencia y la altisonancia, tanto como del patetismo, la confesionalidad y la expresividad desmesurada. Por tanto, la creación distanciadora de un personaje poético acompañará otras estrategias que recorren su poesía, como maneras de facilitar una cuestión que ya hemos citado en el capítulo anterior, y que recordamos aquí a la luz de la creación concreta de ese personaje: “un tono de distanciamiento que aligera la peligrosa carga sentimental de ciertas actitudes, algo importante para una persona que, como yo, intenta escribir poesía desde sus experiencias conservando un mínimo de pudor” (González 1980: 19).

Autorreferencia y autoficción: el personaje “Ángel González”

Señala el autor, en una línea suscripta de manera casi unánime por la crítica, que su extensa obra puede ser parcelada, al menos, en dos grandes partes (a las que añadiremos una última etapa final, “de senectud”).⁸² En este sentido, en diversos foros

⁸² El trabajo paradigmático en el que el poeta establece los distintos momentos de su obra parece representarlo el “Prólogo” a su libro *Poemas* -que ya hemos citado en varias ocasiones - de 1980; por lo tanto, el análisis y la segmentación propuestos por González - si bien de gran tino y lucidez - es obviamente incompleto, pues no alcanza a incluir sus poemarios posteriores a tal fecha. Los cuatro libros posteriores revelan actitudes marcadamente diversas respecto a las reseñadas por el autor, especialmente, los dos últimos (*OyOL* y *NG*) que, como indicamos, delinean una poética “de senectud”; una última

críticos (prólogos, entrevistas, artículos, etc.), destaca González una primera flexión de su poesía atravesada por una preocupación insistente por la temática temporal, en su doble fluir existencial e histórico. En esta primera vertiente poética, que atañe primariamente a sus libros iniciales (desde *AM*, de 1956, hasta *GE*, de 1962) se advierte el proyecto más conectado con la vertiente crítico-social de su obra, en consonancia con la poesía social y testimonial más afín a los “primeros sociales”. Historicismo, crítica, denuncia, coloquialismo y la “convicción de que el dato social debe incidir en la poesía” (González 1980: 17) atraviesan marcadamente estos primeros libros, en una tendencia iluminada también en el nivel paratextual por títulos elocuentes, como el mencionado *Áspero mundo* o *Sin esperanza, con convencimiento*; estos reflejan el posicionamiento existencialista y el hondo pesimismo y el desencanto que signarán estos poemarios iniciales y pervivirán, por su parte, como una constante poética – renovados bajo distintos matices y formulaciones - en diversos momentos de su trayectoria.

Desde esta perspectiva, en la vertiente autorreferencial, ya desde el primer libro se configura un sujeto-poeta a través de textos metapoéticos que establecen las coordenadas escriturarias en relación con la propia poesía y, también, en vínculo con la poética social en la que ésta se inserta. Así, podemos reconocer por ejemplo en “Me falta una palabra” o “Soneto a algunos poetas” (ambos de *AM*) una enunciación próxima a los planteos vigentes en la más temprana posguerra, que serán reafirmados asimismo en su segundo poemario, *SECC*. Allí, poemas como “Otro tiempo vendrá distinto a éste” o “Palabra muerta, realidad perdida” siguen en la estela del compromiso - que, bajo distintas enunciaciones, recorrerá toda su obra – en una poesía que se proyecta

flexión que, como veremos, abandona el espacio desacralizador, irreverente y, muchas veces, lúdico de la antipoesía para concentrarse en un tono que recupera, renueva e, incluso, enfatiza – nítidamente en los dos libros mencionados, pero ensayándose ya en el anterior, *DEF* - el carácter elegíaco y abismado de la palabra poética

hacia la serie social, a través de una palabra que permite dar cuenta del acontecer histórico.

Este breve itinerario mencionado, extraído de la prolífera flexión metapoética que recorre su poesía,⁸³ permite destacar la presencia de poemas que funcionan, a la vez, como autopoéticas, en las que el poeta dialoga con sus textos desde el propio espacio poético. A ellos, es posible añadir por su parte las que surgen desde el eje autoficcional que se imbrica a la poesía y que concierne primariamente a nuestros objetivos. En esta nueva modulación, podemos considerar entonces los textos en los cuales el sujeto o personaje poético coincide con la figura de poeta, a través del uso concreto del nombre propio que objetiva en los poemas la formulación autoficcional de la identidad poemática. Estos “poemas nominados” recorren la trayectoria de González como manifestaciones que condensan y acompañan, entonces, con la presencia del antropónimo, los planteamientos metapoéticos y las distintas aristas de su pensamiento y su proyecto estético.

“Ángel González”: trepando por los siglos y los huesos

Al igual que en Gloria Fuertes, el nombre propio del autor inaugura su obra poética en el texto inicial de la sección “Áspero mundo”, de su primer poemario homónimo.⁸⁴ El famoso “Para que yo me llame Ángel González” – uno de sus poemas más citados y recordados – permite condensar y traducir la preocupación social, el anclaje en un tiempo que es, como dijimos, tanto metafísico como marcadamente

⁸³El recorte realizado, que ejemplifica algunas de las tendencias más sobresalientes en la curva autorreferencial de la poesía gonzaliana, puede ser ampliado y completado no obstante con cuantiosos textos metapoéticos presentes en su obra, que hemos dejado a un lado debido a la exigüidad de la actual presentación. El estudio de la metapoesía en González puede verse por ejemplo en el libro de Ferrari (2001).

⁸⁴ Precedido por el breve poema que abre el libro, cuyos versos iniciales dicen “Te tuve/ cuando eras/ dulce,/ acariciado/ mundo.” (11).

histórico de sus primeros libros, a través de un sujeto que se manifiesta con su rostro y su nombre “civil”: una identidad individualizada y parte a la vez, en su conciencia genealógica, de la historia de la humanidad:

Para que yo me llame Ángel González,
para que mi ser pese sobre el suelo,
fue necesario un ancho espacio
y un largo tiempo:
hombres de todo mar y toda tierra,
fértiles vientres de mujer, y cuerpos
y más cuerpos, fundiéndose incesantes
en otro cuerpo nuevo.
Solsticios y equinoccios alumbraron
con su cambiante luz, su vario cielo,
el viaje milenar de mi *carne*,
trepando por los siglos y los huesos.
(15. Lo destacado es nuestro).

En este texto inaugural, que permite ser leído como un “prólogo” a su obra, la mención inicial del nombre construye en este caso un “sujeto-consecuencia”, resultado del despliegue diacrónico de una temporalidad en la que se conjuga lo cronológico, lo cosmológico y lo histórico. Vemos con la cita que toda la historia de la humanidad aparece fundida en la *carne*, en el *ser* de este sujeto. Este poema-preludio cifra en la utilización onomástica la apuesta realista, de humanización y desacralización subjetiva que refuta cualquier cariz “torremarfilista” o de exaltación del yo. El personaje que levanta el telón se reafirma pues en su singularidad, pero como parte del colectivo histórico que le impone su nombre civil, en la senda teorizada por Bourdieu:⁸⁵ el acto nominal de bautismo supone un estado de “unificación del yo” en distintos estados del campo, otorgándole un estatuto puntual como parte de la vida social. Tiende, así al *reconocimiento* en la creación de un personaje que, en un doble juego, tanto objetiva al

⁸⁵ Remitimos a los trabajos de Bourdieu en torno del nombre propio mencionados y citados en la Primera parte.

yo en *otro* como, al otorgarle su nombre a éste, le sobreimprime los rasgos históricos de la figura autoral.

En este sentido, en la tensión dialéctica entre intimidad/sociedad, entre la singularidad y la proyección social es significativo el valor simbólico que adquiere el antropónimo como compendio de dichas conjunciones y pares complementarios. “Ángel” y “González” anudan también estas tensiones, en la yuxtaposición del nombre de pila que reenvía a un individuo puntual, junto al patronímico que, en cambio, remite a estos “hombres de todo mar y toda tierra” en relación con las raíces genealógicas desconocidas de dicho apellido en la onomástica peninsular, cuestión sobre la que ha reflexionado el propio escritor en entrevista con Campbell: “El poema es una especie de recorrido por mi árbol genealógico, por otra parte anónimo: a los González no hay quien los rastree por la genealogía hispánica. Es el árbol genealógico del sufrimiento, a lo largo de generaciones enteras, de la plebe o de la gleba” (1970: 373).

Este “nombre familiar” (patronímico) representa y contiene desde el espacio nominal el transcurso cronológico que plantea el texto en diversos niveles, para dar cuenta de una identidad que se afirma no por su aislamiento y singularidad sino, en contraste, por los lazos que la anudan intrínsecamente con la historia, “a través de los siglos y los huesos”. La imagen de poeta que se presenta en esta página inaugural conjuga, a partir del nombre propio, una postura que concierne tanto al Ángel González “de papel” como al ser humano. En esta incorporación subyacen pues la visión pesimista, el “árbol genealógico de sufrimientos”, como decía el poeta, por un lado; junto con el énfasis muy notorio que, en la línea machadiana, presenta al sujeto como un hijo de vecino, revalidando el perfil humano, de hombre bueno y sencillo – “mi familia, en cuanto te remontas un par de generaciones, está integrada por campesinos muy

pobres” (1970:373) -; el sujeto desacralizado que se presenta, por sobre todo, como un hombre común.

Ahora bien, si “González” cobija bajo sus letras lo anónimo, lo plural y corriente en referencia a la historia (española, principalmente), “Ángel”, amén de su valor designativo, permite establecer filiaciones de índole literaria. Como ha advertido Antonio Armisén en su minucioso estudio del poema, este nombre consiente vincular la incorporación gonzaliana con otros poetas, algunos de ellos coetáneos, que acuden también a esta imagen en sus poéticas.⁸⁶ Como apunta el crítico, la temática en torno de las relaciones angélicas y teologales y la tradición poética atraviesa la historia literaria, en muchos casos, en cercanía con la obra gonzaliana (Rafael Alberti, por ejemplo, con su *Sobre los ángeles*, Vicente Aleixandre con su *Sombra del paraíso*, etc.); entre los más próximos, por su parte, tal vez el más evidente y conocido sea Blas de Otero, con su afamado – y gongorino - *Ángel fieramente humano*, de 1950 y, por su lado, José Ángel Valente incluye asimismo un poema titulado “El ángel”, en *A modo de esperanza*, de 1955.⁸⁷

Es interesante advertir no sólo estos vínculos con otras propuestas coetáneas que surgen a partir de la utilización onomástica, sino asimismo el guiño lúdico entre su nombre y el significado a que este significante alude, en la práctica anfibológica que desbrozamos en la utilización fuertiana y que también recorrerá la poética de González.

⁸⁶ Decíamos antes que este poema ha sido uno de los más conocidos y estudiados de la obra de González, ya desde sus primeros estudiosos, como Alarcos, en su trabajo de 1969 (luego recogido en 1996), Benson (1981), Sobejano (1987), entre otras. Amén de ellos, queremos destacar trabajos más recientes que se han ocupado de este poema minuciosamente: el del ya citado Armisén, de 1998 y, también, el de Mauro Caffarato, “La importancia de llamarse Angel González”.

⁸⁷ Señala Armisén, amén de mencionar los ejemplos que hemos citado, que el tema teológico y poético de las pretensiones angélicas y su tradición literaria es demasiado extenso para poderlo tratar con detalle pero su frecuencia en esas fechas merece comentarla. Por lo tanto, introduce algunas referencias interesantes, como el libro de J. Jiménez, *El ángel caído. La imagen del ángel en el mundo contemporáneo* (1982) o también a H. Bloom, *Presagios del milenio. La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección* (1996), etc. (Armisen 137).

Los alcances connotativos del nombre en el segundo verso destacado, que remiten en la tradición cristiana “al espíritu celeste criado por Dios para su ministerio” (*DRAE*), contrasta luego con la clara postura de no trascendentalismo que otorga el mismo valor semántico a “carne” y “ser”. Así, la dilogía en la convivencia entre nombre propio y nombre común habilitada por la coincidencia entre referencia y sustantivo, es insinuada ya en esta operatoria inicial, al contrastar la dimensión humana e histórica, “que pesa sobre el suelo”, con la alusión metafórica al carácter etéreo de sus acepciones religiosas.

La enunciación entonces está a cargo, como hemos dicho, de un “sujeto-consecuencia”, que no es más que “resultado”, “fruto”, caracterizado negativamente: “lo que queda, podrido, entre los restos”. Esta postura adversa, negativa, remite a ese marcado cariz antiheroico que delinea una visión de la subjetividad definida por la derrota y el fracaso. No obstante, dicho emplazamiento se matiza sobre el final para otorgarle al sujeto un carácter noble:

Esto que véis aquí,
tan sólo esto:
un escombros tenaz, que se resiste
a su ruina, que lucha contra el viento,
que avanza por caminos que no llevan
a ningún sitio. El éxito
de todos los fracasos. La enloquecida
fuerza del desaliento...

(15)

A través de estos versos y de los oxímoros finales, podemos advertir un retrato identitario en el que se pone de relieve la tenacidad idealista, que permite ser leída en analogía con un renovado Quijote contemporáneo que no se da por vencido y lucha con afán por causas perdidas. De este modo, este primer rostro de la identidad autoficcional resume y está en consonancia con aquellos “dobles” o *alter egos* posibles y fluctuantes que, como vimos en el capítulo anterior, salpican las páginas de sus primeros libros,

como aristas diversificadas de una subjetividad polifacética congregada en torno a la idea de derrota, de desengaño, de imposibilidad. Sin embargo, este carácter que posiciona al sujeto del lado de los vencidos, se matiza al instalarse el idealismo como rasgo constituyente.⁸⁸

Posteriormente, en *PP* (1965), el sujeto poético de “Me basta así” inicia el poema, ya en el nivel paratextual, con el pronombre personal, en una primera persona del singular que, a través del condicional, conjetura:

Si yo fuese Dios
y tuviese el secreto,
haría un ser exacto a ti;
[...]
si yo fuese Dios,
podría repetirte y repetirte,
siempre la misma y siempre diferente,
sin cansarme jamás del juego idéntico.
(187).

Se presenta a un sujeto que divaga con un carácter demiúrgico que le permita *repetir* – crear – una y otra vez a su objeto amoroso, temática que se condice con el tenor amatorio de los cinco poemas restantes del volumen. Sin embargo, la presencia también aquí del nombre propio, sobre el final, permite reflexionar sobre nuevas cuestiones: “Si yo fuese/ Dios, haría/ lo imposible por ser Ángel González/ para quererte tal como te quiero”. La irrupción de la máscara “Ángel González” que cincela

⁸⁸ Al igual que en este poema, la alusión intertextual al Quijote asoma asimismo en otros textos, como símbolo de esa lucha y ese ahínco – siempre mesurado, pero constante – por la búsqueda de sueños e ideales. Esto se observa sobre todo en las primeras páginas de su obra, por ejemplo, en el poema que abre su segundo poemario, el ya mentado “Otro tiempo vendrá distinto a éste”, en la remisión a esas “armas derrotadas” (65) que, como en Cervantes, también son veladas aquí por este caballero heterodoxo y opuesto a lo “correcto” y previsible: en este caso, la “norma” esteticista, romántico-simbolista, compendiada en esa voz *otra*, impersonal e intransigente, que se introduce en la primera estrofa. Asimismo, en la sección “Canciones” de *Áspero mundo*, se delinea por su parte la presencia de un viejo guerrero en el ocaso de su lucha, que permite evocar también, de soslayo, la imagen quijotesca, entre el ensueño y la vigilia, especialmente por la recuperación y resemantización circular que se realiza en el último verso – a la manera de los villancicos- de la “cabeza” del poema: “Vengo de guerrear./ De guerrear por campos/ de Castilla. [...] (Me voy soñando. Vengo de soñar.)” (29).

una segunda aparición del sujeto autoficcional, continúa aún la estela de “Para que yo me llame...”. El nombre propio es el nombre que hace plena la palabra poética, es el que reafirma la voz y la identidad del sujeto. A la vez que la elección onomástica revalida la composición “en su humana contingencia: desde la dimensión temporal, desde la limitación humana, desde la negación de la trascendencia, existe una felicidad por horas y a ella se aferra González” (Payeras 2009: 155).

La configuración definida de este personaje nominado en sus primeros libros, que acude al nombre de autor para afirmar la estatura humana del sujeto, permite dar cuenta de la veta más realista de este rostro poético, en afinidad, como dijimos, no sólo con su discurrir crítico o ensayístico sino también, especialmente, con la matriz autopoética – o metapoética - que despliega en esta primera sección de su obra y que dialoga, espejo y complemento, con los cauces autoficcionales de la enunciación.

“Ángel”: cifra nominal del desconcierto identitario

Ahora bien, en 1967, *TU* representa una quiebra respecto de estos planteos iniciales, a partir en especial de un texto “bisagra” que retoma y revierte las formulaciones anteriores: “Preámbulo a un silencio”. Con este poema se exhibe un cuestionamiento nítido (al tiempo que provisional, como veremos) respecto de ciertas convicciones que alentaban sus primeros poemarios; éstos, más afines a la palabra “esperanzada” del realismo socialista de los ‘40 - cuyo lema parece encarnarlo el famoso verso de Celaya: “la poesía es un arma cargada de futuro” -, dan paso a una visión escéptica respecto del acto poético y los alcances de la poesía, enunciada bajo la desconsoladora conciencia de “la inutilidad de todas las palabras”. A partir de aquí, es

posible advertir un segundo momento poético, más próximo a la “antipoesía”, merced a un tratamiento irreverente, paródico, irónico y antisolemne del acto escriturario.⁸⁹

En este sentido, los títulos de los poemarios son también sugerentes, desacralizando la poesía a través de una pretendida objetividad y distanciamiento, con *Procedimientos narrativos*, por ejemplo, *Breves acotaciones para una biografía*, o con *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*. Este último libro, de 1977, es fundamental en el plano que nos concierne ya que en él se incluyen, agrupadas bajo el explícito rótulo de “Metapoésia”, sucesivas y aleatorias “artes poéticas” que, en desmedro del horizonte de expectativas que provee dicha nomenclatura (el precepto, el ordenamiento, la definición), impiden una sistematización estática, para oponerse, contradecirse, suplantarse en propuestas oscilantes: “Poética”, “Orden. (Poética a la que intento a veces aplicarme)”, “Contra-orden (Poética por la que me pronuncio ciertos días)” y “Poética N° 4”.

“Preámbulo a un silencio”, pues, poema incluido en la sección “Ciudad uno” de *TU*, presenta una nueva autonominación que se distancia de sus apariciones iniciales, en primer término, porque se abandona el uso del patronímico: sólo “Ángel”, aquí, representa la versión autoficcional del trazado identitario. En este texto, el sujeto muda su posicionamiento y se repliega sobre sí mismo: no sólo abandona su labor de

⁸⁹ González se ha referido en varios lugares a la presencia del compromiso en su poesía y en la de sus compañeros; a la utopía *engagée* que, empero, no es una búsqueda ingenua en la que se equipara “decir” y “hacer”. Así, por ejemplo, se refiere a estas cuestiones al hablar del poema que nos atañe, “Preámbulo a un silencio”, en entrevista con L. Scarano: “Nosotros nunca creímos -ni lo creyó Gabriel Celaya-, que la poesía es una herramienta para transformar al mundo; eso es un “*dictum*”, un aforismo que como tal aforismo poético hay que entenderlo; sin embargo, creíamos que algo se podía y se debía hacer, y que eso servía para algo. Yo creo que sirvió para algo” (2003: 164). Respecto del compromiso y la ideología en González se recomienda el artículo de Ferrari (2013) y el libro de Enrique Baena (2007).

“vocero”, es decir, su práctica escrituraria como testimonio o reflexión sobre la situación histórico-política, sino que en un gesto radical la enunciación está a cargo de un sujeto desengañado, escéptico e irónico frente a la posibilidad misma de la representación:

Eso es cierto, tan cierto
como que tengo un nombre con alas celestiales
arcangélico nombre que a nada corresponde:
Ángel,
me dicen,
y yo me levanto
disciplinado y recto
con las alas mordidas
-quiero decir: las uñas –
y sonrío y me callo porque, en último extremo,
uno tiene conciencia de la inutilidad de todas las palabras
(229-230)

Es el *nombre de pila* el medio por el cual se simboliza el extrañamiento frente a la posibilidad de la representación, y es este mismo elemento el que le permite reflexionar – paradójicamente, desde la poesía – sobre la inutilidad de todas las palabras. El “Ángel González” que era resultado, fruto, y que luego apostaba a su talla humana “si fuera Dios”, es ahora, sin apellido, un sujeto vacío: “Ángel” es el nombre que no nombra. Por su parte, es menester destacar la dilogía explícita – insinuada, en cambio, más sutilmente en el primer texto que hemos visto – entre nombre propio y sustantivo. El espesor semántico es explotado aquí en una apropiación que parece tender más hacia la connotación que hacia la designación, como símbolo de ese vaciamiento nominativo, postulado en torno de la problematización del vínculo palabra/cosa y del cuestionamiento a la capacidad referencial del lenguaje. Así, como ha advertido atinadamente Romano,

el simulacro del nombre, de la escritura, del oficio de decir y poetizar, permite comprender, ahora más cabalmente, el sentido del título ‘Preámbulo a un silencio’:

poema-(anti)prólogo, ventana hacia el vacío con que se quiebra el *continuum* textual previsto ante la presencia acechante de la nada (2003: 64).

De este modo, comienza a delinearse una nueva figuración del personaje poético que irá, paulatinamente, distanciándose y diferenciándose de manera cada vez más nítida de sus irrupciones primeras. En este sentido, el propio González señala que, en este segundo momento de su obra, toda esa apropiación de usos formularios y convencionales – que hemos advertido a partir de los títulos de los libros: “procedimientos”, “tratado”, “muestra”, “acotaciones”, etc.- responde a un interés muy concreto: “salir del personaje poético que mis libros anteriores habían configurado” (1980: 22). Como prosigue el poeta, una posibilidad – en un camino cercano al explorado por Gil de Biedma - era crear un “autor apócrifo”, “pero estando tan próximo el ejemplo de Machado me pareció una solución arriesgada” (1980: 22). Por lo tanto, la manera de intentar alejarse de la “experiencia” será, por un lado, centrarse en los esquemas (calambur, glosas, apotegmas e, incluso, formas musicales, como tango, canción, soneto, amén de las tipologías más canónicas de la tradición poética: elegía, oda, égloga, etc.); a la vez que, por otro, consistirá en presentar una versión más difuminada del yo en sus vínculos con su figura autoral, no sólo por su renovación “formal” de la utilización nominal – prescindir del apellido -, sino porque estos nuevos textos nominados exhiben, en el cruce de la autoficción y la metapoesía, cuestionamientos radicales en torno de la identidad.

Luego de *TU*, es posible ver este desplazamiento en dos oportunidades. En primer término, el antropónimo asomará nuevamente en el poema “Siempre lo que quieras”, incluido en *BAB* (1971). El nombre revela una nueva cara subjetiva que pone de relieve ostensiblemente la ambigüedad en su trazado. La proyección posible hacia la figura de autor surge obviamente desde la coincidencia nominal; no obstante, no es

empleado aquí estrictamente en sus cauces designativos, sino, en contraste, a partir de la cosificación del sujeto. desde la incertidumbre y la potencialidad.

Dicen los últimos versos del poema: “Pero ya te lo dije:/ cuando quieras marcharte ésta es la puerta:/ se llama Ángel y conduce al llanto” (261). La voz que enuncia en primera persona no coincide con el “Ángel” objetivado que, además, se presenta desde una postura bifronte que nos emplaza en un terreno de dudas e intuiciones abiertas. Este nombre-salida, “Ángel”, puede ser pensado tanto como el lugar donde el llanto es inevitable, como definir también el espacio donde su ausencia es la que produciría el llanto. Con Ángel, sin Ángel, a través de Ángel, lo cierto es que esta aparición, como puede advertirse, supone un giro en la trayectoria nominal, apuntando más hacia la distorsión y la disociación en sus vínculos con la firma del autor que al reconocimiento de esa huella en este nombre difuso y problemático.

Por su parte, esta incertidumbre se refuerza en el poema “De otro modo”, de *DF* (1992). El título del poemario es, nuevamente, sugerente: el “fantasma” al que se alude es, aquí, el propio sujeto, que no se reconoce en la escritura de su nombre:

Cuando escribo mi nombre,
lo siento cada día más extraño.

¿Quién será ése?
- me pregunto.
Y no sé que pensar.

Ángel.

Qué raro.
(445)

Sin embargo, como puede intuirse, no sólo el título del libro de 1992 es interesante, sino, especialmente, el paratexto – “De otro modo”- que nos reenvía al famoso poema homónimo de García Lorca, incluido en su poemario *Canciones*, de 1927. En éste, desde el imaginario de la “poesía pura” vanguardista, el sujeto culminaba

su breve estampa con un verso movilizador: “¡Qué raro que me llame Federico!”. En esta temprana estrategia de autonominación en la poesía contemporánea peninsular, en oposición al efecto de realidad que el lector supone con la inclusión del nombre autoral, opera en cambio una tensión, que González remeda a partir del movimiento intertextual. El nombre cifra en Lorca el extrañamiento respecto de una identidad individual, en su fusión simbolista con la naturaleza. Desde esta visión artepurista, estetizada del espacio natural, “campo”, “vientecillo”, “aire”, “ramas”, “río” funcionarán como emblemas metafóricos de un paisaje simbólico, en donde el sujeto es evocado, también, no en su singularidad e historicidad, sino como “estribillo de estribillos”.⁹⁰ atravesado por un velo mítico que desdibuja en ecos, resonancia y cadencias los perfiles de la identidad.

Desde imaginarios antagónicos, pues, González recupera el gesto lorquiano para borrar los contornos figurativos de ese personaje poético nominado: el nombre, compendia, también aquí, el extrañamiento, impugnando en los coletazos finales de su utilización la aparición realista de los primeros libros. En esta incorporación, por tanto, se condensa un nuevo estado de esta identidad que, así, refracta en versiones caleidoscópicas una definición unívoca. El nombre se torna, pues, un nombre-símbolo que, como indicamos al comienzo, traduce desde la onomástica postulaciones que dan cuenta de distintas flexiones de proyecto ideológico y estético.

Si en este segundo momento de escritura, atravesado por el desengaño y el cuestionamiento de la capacidad transitiva del lenguaje, los materiales lingüísticos, esquemáticos y formularios le servían como estructuras para intentar suplantar

90 El poema completo, como dijimos publicado en *Canciones* en 1927, dice: “La hoguera pone al campo de la tarde,/ unas astas de ciervo enfurecido./ Todo el valle se tiende. Por sus lomos,/ caracolea el vientecillo./ El aire cristaliza bajo el humo./ -Ojo de gato triste y amarillo-/ Yo en mis ojos, paseo por las ramas./Las ramas se pasean por el río./ Llegan mis cosas esenciales./ Son estribillos de estribillos./ Entre los juncos y la baja tarde,/ ¡qué raro que me llame Federico!”.

experiencias – aunque finalmente, como dirá el poeta (1980), siempre terminarán llenándose con éstas – el nombre propio, en esta misma perspectiva, paradójicamente, será un elemento que le permite distanciarse del polo autobiográfico. Al cifrar el extrañamiento, esta nueva figuración poética delinea nuevos perfiles para el sujeto autoficcional, más afines al simulacro, la distorsión, la impostura. Como esos hipotextos y marcos que funcionan como armazón de juegos y guiños que enfatizan la quiebra de la fe en la capacidad creativa de la palabra poética, el nombre propio será también el universo que concentra una identidad poética que difumina y se disocia del espejo referencial.

Angel González: personaje del *theatrum mundi*

Este tono insolente o antipoético que permite pensar en una segunda etapa de su obra, parece ser abandonado paulatinamente, primero en el *OyOL* del 2001, hasta alcanzar una dicción marcadamente elegíaca y meditativa en *NG*, de 2008. Estos libros últimos, que se emplazan en un tercer y último momento de su poesía, se alejan de la inflexión en ocasiones humorística y mayoritariamente desacralizadora que había ocupado el centro de la escena, para dar cuenta de un nuevo rostro del “personaje poético”: un sujeto que propone difuminar al máximo la distancia entre poesía/vida, para hacer coincidir, desde una vuelta de tuerca, los rostros y máscaras de la enunciación.

El nombre propio es incorporado nuevamente en el primer poema de *OyOL*, del 2001, “El otoño se acerca”, aunque dicho texto había aparecido antes, como uno de los textos inéditos de la antología del autor *101+19=120 poemas*. Aquí, sin embargo, la elección onomástica recae del lado primordialmente connotativo, pues “ángel” se

introduce sin la característica mayúscula de sus usos anteriores, apelando plenamente a su carácter sustantivo:

Se diría que aquí no pasa nada,
pero un silencio súbito ilumina el prodigio:
ha pasado
un ángel
que se llamaba luz, o fuego, o vida.
Y lo perdimos para siempre.
(455)

Estos breves versos que finalizan el poema culminan el proceso de distanciamiento respecto del valor designativo del nombre propio que signaba la escena en sus usos anteriores.⁹¹ Si en primer término “Ángel González” simbolizaba la configuración más definida de esa objetivación del poeta que, en la superposición nominal, alentaba la identificación autoficcional con el poeta empírico; y si, luego, la supresión patronímica demarcaba un nuevo rostro de ese personaje poético – escéptico, enajenado, más alejado del polo autobiográfico -, aquí, en este tercer uso, esta estrategia da cuenta de ese proceso de borramiento del personaje poético al que aludía el propio poeta en sus prosas.

Este derrotero será, empero, extremado en el póstumo *NG*, en donde la utilización nominal se anula, para dar paso a los últimos trazos identitarios que, ya en los tramos finales de la escritura, cancela la presencia *otra* del personaje poético, para reafirmar los vínculos más ostensibles entre poesía y vida, sujeto y poeta. Se vislumbra de esta manera un movimiento paradójico: el énfasis en el nombre de autor constituye el mecanismo poético más evidente de objetivación de la voz poética, destacando las instancias más o menos distantes entre poeta y personaje; en tanto que la impersonal

⁹¹ Asimismo, es importante destacar que el penúltimo verso daba título ya, anteriormente, a una *Antología* del autor publicada en 1996, con introducción de Víctor García de la Concha: *Luz, o fuego, o vida*, selección de Ángel González, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional.

primera persona singular, que detenta el sujeto innominado del último poemario – y se ensayaba tímidamente ya, como señalamos, en el penúltimo *OyOL* – da cuenta en cambio de una búsqueda por diluir estas fronteras.

Es interesante recordar que el propio poeta reflexionaba en torno de este giro final de su poesía, en unas prosas iniciadas con un título elocuente “...soy poeta?”. En esta breve nota publicada en la Revista *El País*, González introduce algunas cuestiones que dialogan en gran medida con sus páginas poéticas:

Me temo que, aunque siempre sostengo lo contrario, estoy cayendo en la tentación de creer que el poeta, bueno o malo, que mis versos configuran – ese personaje ilusorio que habla en los poemas-, soy efectivamente yo, y que el acabamiento del poeta significaría mi propio acabamiento [...] pues algo o mucho de mí persiste en lo que escribo (1998: 35)

La pregunta que elige como disparador de su ensayo parece la clave para situarnos en el espacio vacilante que tiene como centro la configuración de la voz poética en los estadios postreros de su escritura: ese “personaje ilusorio” que es sí mismo y otro a la vez; construcción literaria que, a lo largo del tiempo y de los versos, se representa, al decir del propio poeta, cada vez más próximo al autor. Vida y obra, entonces, parecen determinarse mutuamente en un vaivén sugerente que el propio González advierte en su faceta ensayística y revalida en su poemario póstumo. El poema clave que presenta este rostro renovado y último del sujeto autoficcional, figuración final en la que se prescinde ya del antropónimo, lo constituye sin dudas el titulado “No sólo el poeta es un fingidor”. Ya el paratexto trasluce este nuevo emplazamiento identitario, a través, por un lado, del evidente guiño intertextual con el celeberrimo poema de Pessoa; y luego a la vez, porque pone de manifiesto una conexión con cavilaciones y tópicos auriseculares – especialmente de procedencia barroca - que salpican, intermitente pero nítidamente, muchos de estos veintiocho textos póstumos.

El título del libro anticipa la atmósfera gravemente elegíaca que recorrerá este poemario, acentuando y profundizando una tendencia elegíaca que, como ha estudiado, por ejemplo, Marcela Romano (2005), signa transversalmente su poética. Sin embargo, si en un primer momento esta flexión elegíaca concernía – siempre - al paso del tiempo en su doble cauce histórico y subjetivo, aquí la elegía atañe muy concretamente a la conciencia ineludible de la muerte. El poemario constituye, como advierte Laura Scarano, “una poética de la despedida”, a través de la cual “los versos enhebran una meditada despedida, construyen una poética del adiós que se anticipa al desenlace biográfico”. De esta manera, los poemas, con la lucidez y el recato que caracteriza la escritura gonzaliana desde sus albores, “ponen en palabras lo que todos sabemos, nuestro destino final, sin grandilocuencia, con el tono bajo y contenido que identifica la escritura de González desde su acariciado y áspero mundo de los años 50” (Scarano 2011c: 435).

De este modo, imágenes de cuño barroco, como “el polvo enamorado” de Quevedo (55), o la alusión a “la vida como río” - que, en la estela manriqueña, atraviesa el espíritu áureo -, la mención del siempre acechante *memento homo* (65),⁹² junto con la desoladora e implacable intuición del *tempus fugit*, representan diversas aristas que actualizan antiguas e inexorables preocupaciones que han asediado desde tiempos remotos el pensamiento y la literatura y, entre ellos, al propio poeta. A estos, no obstante, puede añadirse un nuevo vínculo con las cavilaciones barrocas que surge, primordialmente, del mencionado paratexto de evocación pessoana: el *theatrum mundi*.⁹³ Por un lado, en la obvia remisión intertextual, en tal sentencia se retoma y

⁹² Esta locución latina forma parte de la frase “*Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*”, cuya traducción sería “Recuerda, hombre, que polvo eres y al polvo regresarás”. Ésta se encuentra en la Biblia, en el Génesis (3:19), y solía utilizarse por los sacerdotes el miércoles de ceniza en el rito de la imposición de ceniza (actualmente, ha sido reemplazada por “Convertíos y creed en el Evangelio”).

⁹³ Abuín González recurre a esta metáfora del “teatro del mundo” en su trabajo en torno a la ironía, que puede conectarse de modo interesante con el pensamiento del poeta; cita así la lectura de Ballart sobre

reafirma el carácter de artificio e invención de la identidad poética, a través de los conocidos versos del portugués que compendian, desde sus luminosos y bellos matices literarios, muchos de los postulados teóricos en torno de la ficcionalidad de la palabra poética: “*Finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ a dor que deveras sente.*” Sin embargo, en la actualización gonzaliana, este “fingimiento” no alude solamente al rostro del poeta como personaje literario sino, a la vez, al poeta como autor empírico.

Así lo explicita el propio texto en la yuxtaposición aclaratoria de los primeros versos que dan cuenta de un talante ficticio, que concierne pues no sólo al “personaje poético” sino también al escritor, otro actor, como decíamos, pero de una primera y gran representación: la del hombre en el revisitado escenario del “gran teatro del mundo”:

Yo soy un fingidor; yo, no el poeta.
Ahora habla el hombre:
Sí, soy un fingidor.
Ved mi sonrisa.
(49).

En el trazado póstumo del semblante identitario, se acude explícitamente a la singularización pronominal en una utilización que, de modo manifiesto, distancia al *yo* del *él*: como el “poeta” que finge en la escena poética, el hombre finge también en su discurrir vital, en una actuación que atañe – previsiblemente, de acuerdo al tenor del poemario - a una mentida felicidad, cifrada en la idea de la sonrisa.

Por último, parece lícito asimismo advertir un puente intratextual a través del cual, circularmente, estos últimos trazos escriturarios se enhebran con los primeros, a partir del último poema de *NG* que, tras más de cinco décadas, refleja en espejo

Schlegel, para señalar que “nuestro más profundo ser es esencialmente dramático, lo que nos hace siempre pensar como dos, desdoblarnos y ver nuestra conciencia por fuera de nosotros mismos”; de este modo, la ironía significa una duplicidad enunciativa que permite ver los contrastes y contradicciones que asedian la mente: “el desapasionamiento irónico se asocia así a la metáfora universal del *theatrum mundi* que remite a una idea de la realidad como transformación constante” (1998: 117-118).

renovado y postrero el lejano “Para que yo me llame Ángel González”, de 1956. Si en su retrato de presentación el sujeto se afirmaba en el tiempo diacrónico y en la cronología genealógica (en una temporalidad secular, cosmológica y, sobre todo, vitalista), el elocuente “Caída” que cierra el poemario, como contraparte, alude también a una nueva trayectoria. No obstante, esta vez, el proceso no concernirá a esta imagen cara al “alumbramiento”, al “resultado” y al “fruto”, sino, en cambio, a un movimiento que es, esencialmente, de repliegue abismado en la propia subjetividad, en una figuración metafórica de la idea de muerte que vertebra el poemario y que se revela, por último, como la “nada grave”:

Y me vuelvo a caer desde mí mismo
al vacío,
a la nada.

¡Qué pirueta!
¿Desciendo o vuelo?
No lo sé.

Recibo
el golpe de rigor, y me incorporo.
Me toco para ver si hubo gran daño,
mas no me encuentro.
Mi cuerpo, ¿dónde está?
Me duele sólo el alma.
Nada grave.

(73).

Este rostro identitario terminal es pues un rostro *post-mortem*; una última mirada que ya no atañe al discurrir exterior sino, en cambio, a la contemplación absorta y meditativa del “postrer día” – trágica ironía para nosotros que, como lectores de este libro, actualizamos el final biográfico del autor real, cuya voz nos llega también póstumamente -. A su vez, parece interesante destacar el guiño, tal vez más oblicuo, que reenvía también desde este texto final a aquel poema-prólogo en la alusión perifrástica al nombre propio en su valor semántico. En su primera aparición, se presentaba tímidamente el juego connotativo que alcanzaría su auge posteriormente – “para que mi ser pese sobre el suelo” -, y esta significación parece ser retomada aquí en la

interrogación del quinto verso, cuyos términos opuestos permiten entrever asimismo la remisión al carácter etéreo del antropónimo: “¿Desciendo o vuelo?/ No lo sé”.

Finalmente, si hemos afirmado que las estampas autoficcionales – aún carentes de la inscripción onomástica, como en esta última figuración - acompañan el eje autorreferencial de la poesía, esta conjunción dialéctica asoma también en esta etapa final. Especialmente, esta confluencia se observa al enfatizarse en este poemario una de las caras más sugerentes y originales de la identidad poética: la del lector. De esta manera, en desmedro del espacio productivo, escriturario, del sujeto en su labor autoral, se privilegia, en cambio, el terreno de la recepción y el orbe más provocativo del sujeto-lector.

Este corrimiento se observa primariamente en textos como “Leo poemas” y “La verdad de la mentira”, que diseñan un lector-cómplice en la línea evidente de la “poesía de la experiencia”, en una apuesta tendiente a la identificación y el reconocimiento afectivo entre la experiencia discursiva que conecta a autor y lector, como sujetos partícipes de un mismo proceso.⁹⁴ En el primero, en clave singular, la experiencia lectora determina dicha identificación a partir de esta noción de “experiencia posible”, que conjuga la complicidad entre vida y literatura: “Leo poemas al azar/ [...] cuando me encuentro un verso triste,/ siento en el alma como una caricia./ No es que me alivie la tristeza ajena;/ es que me siento menos solo.” (39). En el segundo, este lector cómplice será enunciado desde una impersonal tercera persona, que actualiza la empatía y la reciprocidad entre escritura y vida:

Al lector se le llenaron de pronto los ojos de lágrimas,
y una voz cariñosa le susurró al oído:

⁹⁴ A la vez, la conexión con la lectura aparece también, de manera tal vez más oblicua, en los dos poemas titulados “Vista cansada”, en diálogo/homenaje explícito al libro homónimo de García Montero del 2008, en los cuales resuena por su parte, de manera evidente, el tono proverbial y sentencioso del maestro Machado, especialmente en sus “Proverbios y cantares”.

-¿Por qué lloras, si todo
en ese libro es de mentira?
Y él respondió:
-Lo sé;
pero lo que yo siento es de verdad.
(41)

El nombre del autor nos posiciona como lectores en el borde entre la vida y la poesía o, como dice González, entre “ser creador y ser criatura” del poema (1984: 1). La utilización del nombre propio permite condensar los postulados que, a lo largo de sus libros, determinan distintos momentos de su obra: desde la “palabra temporal” de la primera etapa hasta el escepticismo que atraviesa sus libros posteriores y que desemboca, finalmente, en un tono plenamente elegíaco y desolado.

En este sentido, en la configuración multifacética y polivalente del sujeto autoficcional – o del personaje poético, o “personaje ilusorio”, en palabras del ovetense – se revela una de las más profundas y esenciales conexiones con el maestro sevillano. Coloquialismo, “palabra esencial en el tiempo”, la conjugación de la intimidad y la historia a través de la esfera de los sentimientos son algunas de las más ostensibles y sustanciales filiaciones entre ambos poetas. No obstante, amén de estos, la creación conciente y definida de este personaje *otro* que recorre sus páginas es también una de las herencias más profundas del legado machadiano. Éste, como los apócrifos del maestro, sirve para comprender – como apunta García Montero - “que el poema no surge del desahogo sincero de un yo sensible, sino de la meditada construcción de un personaje literario”; lo primordial, en ambos, es la lúcida convicción de que la poesía es “representación, oficio, capacidad para crear las condiciones necesarias para que este personaje se desenvuelva en la escena de los versos con una seductora naturalidad” (1999: 35). Benítez Reyes decía en 2008, en el mismo sentido, que en la poesía – al igual que en el teatro – opera una fórmula en apariencia paradójica:

cuanto más se gesticula, cuantos más aspavientos y muecas practica, menos convincente resulta el actor, y más grotesco, precisamente porque está quebrantando un código básico: el arte no es un artificio que busca la artificiosidad, sino un artificio que pretende ocultar su condición de artificio.

Como vimos, esta figuración sobrevuela la escritura del asturiano reafirmando, en ocasiones, su estatuto objetivado y autónomo – conservando empero, siempre, en la coincidencia nominal, el halo de la ambigüedad y las sospechas autobiográficas – y, luego, difuminando sus contornos verbales hasta desaparecer y renacer – “Lázaro alegre”, dirá en 1965, en “Me basta así”, y “Orazal”, en 2008 – en una primera persona que, sin nombre propio, conjuga verbo y vida en los últimos coletazos líricos.

En el ya citado artículo “...soy poeta?”, Ángel González cerrará sus cavilaciones refiriéndose a esta concordancia intrínseca entre ficción y vida: “me resisto a confinar en el pasado ese residuo de mí mismo, a desprenderme de ese yo que es otro, pero que ahora, cuando los dos estamos acercándonos a un final inevitable, noto que me hace muchísima compañía” (1998: 35). En este gesto final, pues, se reivindica una última y profunda conexión con la alteridad, en la senda cincelada por Machado: desde la complementariedad, la convivencia y la cordialidad entre esos múltiples yos en que se escinde la singularidad. En contraste, desde otras vías que ya hemos mencionado antes, Gil de Biedma, por ejemplo, tramará y ejecutará en su *Poemas póstumos* la muerte irremediable de su *otro yo*, en un final previsible en la línea anglosajona de los aciagos *doppelgänger*.

Veámos al comienzo, de la mano de García Montero, las múltiples aristas de la potencialidad onomástica en el espacio biográfico del poeta histórico; así, también en su periplo lírico sus facetas identitarias diversas, refractarias, heterogéneas, se entretajan y superponen, por último, bajo la fachada del nombre propio, que funciona como el espacio visible de una pluralidad, síntesis de múltiples versiones.

Capítulo 3: Cartografías poéticas: geografías vitales

*“Nada queda de ti. La ciudad gira:
molino en el que todo se deshace.”*

Ángel González, *AM*

*“Más, cada vez más honda
conmigo vas, ciudad,
como un amor hundido,
irreparable.”*

Jaime Gil de Biedma, *Compañeros de viaje*

Si en Gloria Fuertes puede hablarse, junto con varias voces críticas, de una poesía eminentemente madrileña – como hemos visto, de ese Madrid bajo, suburbial, oculto, que la mirada lírica propone desvelar –,⁹⁵ en Ángel González, más allá de los localismos – aunque estos ingresen también, y constituyan líneas insoslayables en su poética – es menester pensar en cambio en una matriz de poesía esencial e

⁹⁵ Incluso, en este sentido, podemos hacer mención a un nuevo proyecto de la Fundación Gloria Fuertes que, según se nos informó en nuestra visita de marzo de 2013 – de manera informal –, planea recoger en un libro futuro todos los textos de la poeta relacionados con su ciudad natal.

intrínsecamente *urbana*.⁹⁶ Múltiples estudiosos han advertido y desbrozado larga y minuciosamente este eje ineludible de esta voz del medio siglo, que tanto recoge y consolida una temática vigente en otros poetas de la posguerra como, en proyección futura, se erige como una de las fuentes primordiales para los planteos posteriores de sus herederos de las últimas décadas, que en una de sus vertientes centrales entrelazan subjetividad y ciudad y otorgan un protagonismo inusitado a la experiencia urbana.

En Dámaso Alonso, Blas de Otero, Jaime Gil de Biedma, por ejemplo, la ciudad irrumpirá en las páginas poéticas como cifra de los horrores y secuelas bélicas, por un lado, tanto como en referencia al historicismo – el *hic et nunc* – en que se estaciona primariamente, sin concesiones, la mirada crítico-social. Así, en el fundamental *Hijos de la ira*, Madrid será el escenario expresionista de la muerte y la devastación, revirtiendo en clave irónica y desencantada la neutralidad demográfica de la estadística en “Insomnio”: “Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres”. Luego, por su lado, el bilbaíno acudirá también al orbe elocuente del espacio citadino para dar cuenta de los estragos de la guerra en la mirada negativa sobre su ciudad natal, en *Pido la paz y la palabra* (1955): “Ciudad llena de iglesias/ y casas públicas, donde el hombre es harto/ y el hambre se reparte a manos llenas”;⁹⁷ y reafirmará asimismo el *locus* autobiográfico -¿autoficcional?- de la situación enunciativa, en su renombrado “A la

⁹⁶ En su artículo de 1990, de la Revista *Ínsula*, Dionisio Cañas define – a propósito de la poesía de Jaime Gil de Biedma – la noción de “poesía urbana” o “poesía de la ciudad” como “aquella que se fundamenta sobre las relaciones entre un sujeto poético y un objeto: el ámbito urbano y sus habitantes. Dichas relaciones van desde el rechazo más absoluto de aquel ámbito hasta su aceptación complacida” (47).

⁹⁷ Este poema, “Muy lejos”, no se pudo incluir en la primera edición de *Pido la paz y la palabra*, de 1955. En él, ataca a Bilbao: “Ciudad llena de iglesias/ y casas públicas, donde el hombre es harto/ y el hambre se reparte a manos llenas./ Bendecida ciudad llena de manchas/ plagada de adulterios e indulgencias:/ ciudad donde las almas son de barro/ y el barro embarra todas las estrellas./ Laboriosa ciudad, salmo de fábricas/ donde el hombre maldice mientras rezan/ los presidentes de Consejo: oh altos/ hornos, infiernos hondos en la niebla”. Casi al final del poema, incluye un verso elocuente y demoledor: “... Nada/ me importas tú, ciudad donde naciera”. Ángel Ortiz Alfau ha recordado este texto y algunas anécdotas y escritos que dan cuenta de los problemas que tuvo Otero en su Bilbao: “Es sabido que Blas tuvo problemas, muchos problemas, en Bilbao. De salud, de convivencia, de vida y de muerte de su padre, de trabajo, de amigos... En el poema “Y yo me iré” escribe: “Te padecí hasta el ahogo/ Bilbao: tu cielo, tus casas/ negras. Y tu hipocresía”.

inmensa mayoría”, en donde la antroponimia y la toponimia compendian las coordenadas históricas del acto poético: “...Aquí tenéis en carne y hueso,/ mi última voluntad. Bilbao, a once/ de abril, cincuenta y uno./ Blas de Otero.” Por último, reseñando sólo algunos casos puntuales, podemos leer también en la obra *biedmana* la alusión a la Barcelona de posguerra, como teatro presente de la decadencia y la ruina de un pasado de esplendor en el tan recordado “Barcelona no és bona, o mi paseo solitario en primavera”:

Algo de aquel momento queda en estos palacios
y en estas perspectivas desiertas bajo el sol,
cuyo destino ya nadie recuerda.
Todo fue una ilusión, envejecida
como la maquinaria de sus fábricas,
(1998: 87)

Identidades poéticas y ciudad representan caras complementarias e imbricadas en la presentación testimonial, a través de la cual la poesía se proyecta hacia el panorama sociológico. Madrid, Bilbao, Barcelona, en estos extractos, son *locus* representativos de una realidad general, y funcionan pues como sinécdoque no sólo espacial sino temporal de las experiencias públicas y privadas de sus habitantes y del acontecer de un panorama más amplio, el de la vida española.

Ángel González se hace eco de este imaginario epocal – en la estela, por su parte, de la reflexión espacializada del Machado de *Campos de Castilla* – para situar su decir poético bajo coordenadas fundamentalmente urbanas. De esta manera, revirtiendo tópicos antiguos – “alabanza de aldea, menosprecio de corte” –⁹⁸ propone una apuesta fuerte en el contexto discursivo de la posguerra, en primer término, al contrariar la

⁹⁸ Como nos recuerda Campra, dicho tópico, en el ámbito hispánico, podría remontarse al título de la obra de Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, de 1539, “donde la atribución de la positividad a la ‘aldea’ es privilegio de los humanistas cortesanos, quienes desean un *otium* campesino donde saborear una libertad y una autonomía desconocidas en los *negocia* de la corte” (1994: 27).

tendencia evasiva de escritores cercanos al régimen, congregados en torno a la revista *Garcilaso*.⁹⁹ Frente al subterfugio ruralista, el escape hacia realidades diluidas, el asturiano y sus “compañeros de viaje” localizan su perspectiva lírica en la actualidad histórica. Y la experiencia que engloba dicho posicionamiento es, desde luego, el escenario bivalente – tanto demonizado como aclamado - de la ciudad contemporánea. El propio poeta alude a este emplazamiento, casi inevitable para quien busca entrelazar en su obra la situación histórica con la experiencia de lo cotidiano; dicha experiencia – como subraya González – “en mi caso estaba configurada por la vida en la ciudad” (1980: 20). Y luego, reafirmará este anclaje al contraponerlo a “la imaginaria rural y agropecuaria, supervivencia noventayochista que aún constituía la base del repertorio simbólico de muchos de los poetas de entonces [...] me parecía un artificio agotado y desprovisto de todo sentido en aquel momento” (1980: 20).

Así, la ciudad cimentará el discurrir lírico del ovetense, como el soporte espacial en el afán siempre vigente por – utilizando una expresión tan cara al poeta - “anclar en el río de Heráclito” (González 1998: 35). Es decir, una ciudad que es no sólo espacio sino también tiempo; “cronotopo”, dirá Bajtín, en un lúcido concepto que permite traducir desde la teoría esta dualidad esencial, donde tiempo/espacio constituyen facetas inseparables: anverso y envés de una identidad que se revela habitante de la ciudad moderna, de una mirada que es, así, tanto urbana como inherentemente contemporánea.¹⁰⁰

⁹⁹ Esta revista madrileña ha sido mencionada ya en la Introducción a estas páginas. Recordemos en este sentido que, como menciona Debicki, “agrupados en torno a la revista *Garcilaso* (1943-46), los principales poetas de esta época – José García Nieto, Rafael Morales, Rafael Montesinos – produjeron un tipo de versos serenos e impecables, generalmente escritos en metros tradicionales (abundando en ellos los sonetos). Aunque los ‘garcilasistas’ solían mencionar la importancia del sentimiento en la poesía, los sentimientos que predominaban en sus versos eran la admiración de la naturaleza, el amor nostálgico, y un moderado fervor religioso” (1987: 16).

¹⁰⁰ En “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, incluido en *Teoría y estética de la novela*, Bajtín propone llamar “cronotopo” (*xronotopo*) a la “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.” (1989: 237). Este término, que como explica el autor se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido por Einstein, es

Como ha sido estudiado extensamente por la crítica, arribando a un mayoritario consenso al respecto, *Tratado de urbanismo* representa en la poesía del asturiano – el título es evidente – la cima de esta tendencia de poesía urbana, que asoma también en otros poemas tanto posteriores como anteriores a este “hito” de 1967. Este llamativo paratexto, decíamos, es sugerente pero no sólo por la obvia remisión al espacio privilegiado sino, a la vez, por esa pretendida objetividad científica que encierra la heterodoxa tipología textual del “tratado”. Esta elección, que remite a disciplinas como la arquitectura - o, más tangencialmente, la sociología, etc. -, refracta los cauces esperables en la tradición de poesía lírica, revalidando paratextualmente esa flexión “antipoética” de este segundo momento de su escritura.

El libro se divide en tres partes: la primera, denominada “Ciudad uno”, un “Intermedio de canciones, sonetos y otras músicas” y la última sección – a la cual nos referimos en el capítulo uno -, “Ciudad cero”. Como puede observarse, el segmento al que parece aludir más estrictamente ese tono irónicamente positivista del título es el primero.¹⁰¹ Allí, en una llamativa ordenación que responde a la numeración romana y arábiga – emulando el género propuesto -, se muestran diversas aristas de la vida urbana y actual, de prácticas y costumbres burguesas, de poses, modas y gestos propios de la sociedad de consumo: frivolidades, lujos vulgares, hipocresías y actitudes denostadas por una mordaz mirada enunciativa. Señala Laura Scarano que el sujeto de esta “Ciudad uno” se compone como un “desmitificador burlesco” (2002: 294) que – ácido e implacable – va desbrozando en su itinerario múltiples aspectos y facetas de estos

extrapolado de la teoría de la relatividad para ser trasladado a la teoría de la literatura, casi como una metáfora, para expresar “el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio) [...]. En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” (1989: 237-238).

¹⁰¹ Esta cuestión – que luego han señalado varios críticos – ha sido advertida tempranamente por F. Martino, en su artículo “La poesía de Ángel González” (1970).

nuevos actores y carices de la vida urbana, renovado centro de la visión crítica. De esta manera, “Lecciones de buen amor”, “Zona residencial”, “Centro comercial”, “Chatarra”, “Civilización de la opulencia” y la mayor parte de los textos compendiados en esta parte revelan desde la lupa del sujeto las miserias, los dobleces, los “falsos ídolos” de la burguesía y el consumismo, como el “único zapato inconcebible:/ abrumador ejemplo de belleza,/ catedral entrevista sin distancia” (225), en el último de los poemas citados, uno de los irónicos “indiferentes, ciegos símbolos/ de la felicidad” (226).

Así, es posible reconocer en esta identidad – con Scarano, con Payeras y con otros autores – la figura del *flâneur* que, ajeno y marginal a los referentes relevados, observa, descubre y, a la vez, desmitifica paródica y acremente su objeto de análisis. Es interesante, por su parte, aludir puntualmente a los dos textos que abren y cierran la “Ciudad uno”: “Inventario de lugares propicios al amor”, el primero, y luego, el ya mentado “Preámbulo a un silencio”, que hemos espigado en el segundo capítulo a propósito de la estrategia de autonominación.

En consonancia con esa pretendida objetividad del poemario, el poema inicial acude también a una forma tipológica disidente de las convenciones poéticas – el inventario – que, en detrimento de lo previsible, propone enumerar en cambio cuestiones que sí conciernen plenamente al decir lírico (“el amor”). Sin embargo, contrariando las expectativas de este título el texto comienza con una afirmación paradójica: “Son pocos”. De este modo, los espacios urbanos – “quicios de puertas”, “orillas de los ríos”, “bancos públicos”...-, unidos a las estaciones del año, serpentean a través del texto como muestra de la escasa posibilidad amorosa y afectiva en un mundo asediado por “ojos” y “miradas” que operan metonímicamente como símbolos de la censura y la represión: “Por todas partes ojos bizcos,/ córneas torturadas/ implacables

pupilas,/ retinas reticentes,/ vigilan, desconfían, amenazan” (199-200). Consecuentemente, los desencantados versos finales revierten la propuesta inicial para arribar a la conclusión agria del hastío, la indiferencia y la soledad en un tiempo que es, entonces, “hostil, propicio al odio.” (200).

El segundo texto, como vimos anteriormente, pone de relieve asimismo el espacio meditativo del desengaño y el escepticismo, pero desde el posicionamiento radical en que lo sume el repliegue abismado en referencia a la imposibilidad de la representación y de la incapacidad referencial, creativa y nominativa del lenguaje, cuestiones compendiadas en el propio nombre de autor. Así, si la salida intuida y posible en el primer texto era la *soledad*, en este último la representará el extremo *silencio* frente a la “inutilidad de todas las palabras”. A partir de este poema clave, el espacio citadino que constituía hasta el momento el núcleo central del libro será desplazado hacia el regodeo, más intimista y tal vez superficial, por la música y las “canciones ligeras”: vals, tango, canción, soneto, letra, etc.¹⁰²

Por último, “Ciudad cero” renueva el interés por el escenario urbano pero en una clave distinta respecto de esa mirada mordaz e irónica de la primera parte. Aquí, como vimos en el primer capítulo, la enunciación da cuenta de una ciudad con ribetes míticos, asociada a la infancia y la nostalgia. De esta manera, las tres “evocaciones” que triangulan la sección ponen de relieve otro rostro de la ciudad: el de la experiencia privada, familiar e íntima que traduce, en singular, el escenario aciago del conflicto bélico y su incidencia en los estratos más profundos de la vida cotidiana. Es interesante remarcar, en este sentido, la ausencia de nombres propios – tanto del antropónimo como de topónimos – en estos poemas que, como indicamos oportunamente, trascienden el

¹⁰² Como señala el poeta, “acaso como resultado de la recién adquirida (y provisional [...]) ‘conciencia de la inutilidad de todas las palabras’, inicio cierta apertura hacia lo imaginativo, un acercamiento a temas intrascendentes (la música ligera) y una búsqueda [...] de una expresión próxima a la canción [...]. Dichas novedades [...] caracterizan lo que yo veo como una segunda etapa en mi poesía” (González: 1980: 21).

enfoque puntual de lo autobiográfico/autoficcional, para tornarse representativos, en cambio, de un drama que es general y existencial. En el mismo sentido, tampoco los textos contenidos en la “Ciudad uno” tendrán referentes concretos, sino que dan cuenta de una visión crítica respecto de la innominada y globalizada ciudad moderna, más allá de localismos y emplazamientos geográficos precisos. Describe de manera punzante Octavio Paz esta ciudad contemporánea, en “perpetua construcción y destrucción”, “la ciudad enorme y cambiante [...] *la ciudad de la que no podemos salir nunca sin caer en otra idéntica aunque sea distinta*; la ciudad, realidad inmensa y diaria que se resume en dos palabras: los otros” (1983: 87. Lo destacado es nuestro).

El paisaje urbano en González permite evocar el vértigo de la ciudad moderna - “molino en el que todo se deshace”, nos decía en el epígrafe, extraído del poema final de *AM* -, donde las subjetividades y las singularidades se diluyen en la rutina y la velocidad de esta ciudad cosmopolita, homogeneizadora y anuladora. Este nuevo discurso relacionado con la ciudad surge – como es sabido, y como nos recuerda, entre otros, Noé Jitrik – de la mirada fundamental de Charles Baudelaire y de Eugenio Sué sobre un “París todavía aletargado en una urbanística medieval pero que ya estaba admitiendo nuevos elementos cuya forma se proyectaba hacia otros tiempos” (Jitrik 1994: 7). Esta renovada visión de la ciudad, especialmente de la mano del poeta simbolista, dará paso a un nuevo sujeto “cronista” de un escenario urbano hasta entonces desconocido u oculto, que tiene que ver en esencia con la nocturnidad, la marginalidad y los bordes suburbanos o “canallas”. Entre la seducción y la expulsión, este sujeto se emplaza en el lugar simultáneo del extrañamiento y la fascinación, transeúnte solitario entre las multitudes sumergidas en el anonimato, teñidas por el vértigo y la velocidad.

En este sentido, en la poesía española, ya tempranamente Federico García Lorca posaba también su mirada perpleja en esas “formas que van hacia la sierpe” (1996: 7), en su “Vuelta de paseo”, incluida en “Poemas de la soledad de Columbia University”, de *Poeta en Nueva York* (1929-1930), dando cuenta del anonimato automatizado, signado por la muerte y lo negativo, de los habitantes de la metrópolis y de la urbe industrializada.¹⁰³

Ahora bien, en una perspectiva más remota y mítica, como recuerda José Luis Romero, “la más antigua traza de una ciudad es la de Enoc, que funda Caín: no Abel sino Caín”; de esta manera, como prosigue el autor, “la ciudad adquiere desde el primer momento el carácter de un desafío a Dios, rasgo que vuelve a aparecer en la Biblia con la creación de la ciudad de Babel” (2009: 51). Así, este desafío germinal está presente “en toda la simbología alrededor del nombre de ciertas ciudades: Sodoma y Gomorra eran mucho más que una ciudad física, eran también un estilo de vida” (2009: 51).

Enoc, Babel, Sodoma, Gomorra, entonces, a las que podemos añadir la insoslayable Babilonia, o - como también destaca Romero -, Nínive, Atenas o Esparta, son nombres-símbolos, que concentran no sólo rasgos físicos sino una concepción de vida y una manera de habitar y funcionar en el mundo. Desde el inicio, el terreno nominativo nos sitúa en un lugar concreto: “Caín no Abel”, nos decía el historiador, y así comienza a desplegarse desde sus connotaciones bíblicas y míticas el halo inquietante en referencia al espacio urbano que asediaba las páginas lorquianas, la ciudad bélica y posbélica en Dámaso Alonso, Blas de Otero, etc. y que atravesará

¹⁰³ En referencia a la mirada urbana en Lorca podemos citar con Jitrik algunos antecedentes en la intuición de ese nuevo vértigo de la ciudad industrial en ciernes que representa Nueva York, sobre el que el granadino volverá a fines de la década del 20, como Herman Melville, Nathaniel Hawthorne y, posteriormente, José Martí en muchas de sus crónicas (1994: 8).

también, aunque con matices, muchas de las pinceladas agrias e implacables de ese “desmitificador burlesco” de González.¹⁰⁴

Sin embargo, recurrentemente, el universo nominal en la escena gonzaliana nos reenvía hacia nuevas cuestiones, que atañen primariamente a nuestros objetivos y que tienen que ver con el ingreso de topónimos – escasos pero ineludibles – a lo largo de su obra. Como veíamos en la Primera parte, de la mano de gramáticos, esta clase de palabras constituye, junto con los antropónimos, el grupo de nombres propios considerados “puros o genuinos”. Si la primera esfera, en nuestro caso el nombre de autor, asomaba breve pero nítidamente en diversos momentos de su trayectoria, los nombres de ciudades signarán también sus libros, determinando “hitos” dispersos que exceden el espacio textual del poema para proyectarnos, desde la geografía, hacia el recorrido biográfico del autor real.

En el Monográfico de *Litoral* dedicado a nuestro autor, del año 2002, García Montero culmina su “Conversación con Ángel González” con un pedido elocuente: “Me atrevo a pedirte que resumas tu vida en tres greguerías sobre tres ciudades: Oviedo, Madrid y Albuquerque.” (27). Estas tres ciudades, que vertebran y cimientan la vida de González-persona real, son también los *locus* privilegiados en el escenario lírico, determinando no sólo el lugar de una experiencia eminentemente urbana, sino también distintas temporalidades de la enunciación. Frente a la interrogación monteriana, el poeta da cuenta del enlace de lo íntimo y privado con lo histórico, entrecruzados en estos topónimos que, como veremos, excederán la reflexión ensayística para atravesar también su decir poético: “Oviedo ya no es para mí la ciudad real, sino el escenario de un sueño recurrente. Madrid es el lugar de cita con mis amigos. Y Albuquerque el punto de encuentro con mí mismo” (2002: 27).

¹⁰⁴ Para un estudio del tránsito de la poesía urbana en la poesía peninsular a partir de la obra de García Lorca, González y García Montero puede verse en el artículo de Laura Scarano (1999), “Ciudades escritas (palabras cómplices)”.

Oviedo, Madrid, Alburquerque: trayectoria geográfica en clave poética

Si ha sido hartamente repetido el esencial historicismo de la poesía social; esa apuesta testimonial que, naturalmente, encuentra en el contexto inmediato – espacial y temporal – el terreno propicio para la búsqueda del *reconocimiento*, en Ángel González este escenario lo representa “Madrid”. Ya en *AM* dicho topónimo irrumpe en las primeras páginas, acompañando desde la geografía la atmósfera autoficcional que abría el poemario con la inaugural mención del nombre de autor en “Para que yo me llame Ángel González”. Este nombre de ciudad será el *topos* representativo del tan proclamado *hic et nunc* en la trayectoria gonzaliana, especialmente, a partir de su primera aparición en el poema cuyas líneas iniciales sentencian: “Aquí, Madrid, mil novecientos/ cincuenta y cuatro: un hombre solo.” (16).

Los catorce versos que componen este breve poema, en sus cinco estrofas, permiten extrapolar – en clave sucinta y personal - las tres vertientes que se entraman en el tan renombrado “triple canto temporal”, en la lectura que José Olivio Jiménez realiza de la obra machadiana, actualizado en la poesía de su discípulo del “medio siglo”. “Tiempo de la Historia”, “tiempo de la intimidad” y “reflexión sobre el tiempo” se anudan en estos versos en el enclave preciso del nombre capitalino; síntesis espacial de la soledad constitutiva de ese sujeto nominado que inauguraba, con nombre propio, la proyección tanto histórica como metafísica del pensamiento lírico, en esta primera etapa de su obra:

Un hombre lleno de febrero,
ávido de domingos luminosos,
caminando hacia marzo paso a paso,
hacia el marzo del viento y de los rojos
horizontes -y la reciente primavera

ya en la frontera del abril lluvioso...-

Aquí, Madrid, entre tranvías
y reflejos, un hombre: un hombre solo.

-Más tarde vendrá mayo y luego junio,
y después julio y, al final, agosto-.

Un hombre con un año para nada
delante de su hastío para todo.

(16)

En un lugar (Madrid) y en un tiempo (1954) determinados, el impersonal “hombre solo” encarna y representa una época, un estado, un presente plural que excede al “Ángel González” del primer poema que, “entre tranvías y reflejos”, no es más que un hombre, cualquier hombre. De esta manera, Madrid compendia esta triple temporalidad que converge en el cuadro poético: el tiempo metafísico y existencial del hastío y la soledad, el tiempo histórico (1954) y la reflexión sobre este tiempo en su transcurso implacable (domingo, febrero, abril, mayo...). Esta parada inicial del itinerario urbano da cuenta pues del primer *punctum* de esta topografía que recorre la poesía del ovetense, traduciendo en el decir poético – como anticipamos – el periplo vital, que encuentra en la capital española uno de los lugares privilegiados en su biografía autoral y en su consolidación como poeta.¹⁰⁵

Posteriormente, esta ciudad será incorporada nuevamente en un poema tardío, “Dato biográfico”, incluido en la sección “Poesías sin sentido” de *MPNA* (1977). Como veremos, sin embargo, “Madrid” será luego el teatro eventual de un nuevo rostro del

¹⁰⁵ Como ha señalado el autor en múltiples entrevistas, en Madrid comienza su carrera de poeta: allí, amén de ejercer el periodismo y aprobar una oposición en la Administración Pública, empieza a vincularse con el mundo literario, asiste a tertulias y se conecta con Carlos Bousoño (al que conoce como vecino desde la infancia), quien lo alienta a seguir escribiendo y a publicar sus poemas y por quien entra en contacto con Vicente Aleixandre. Este último no sólo lo impulsa también a seguir escribiendo sino que es uno de los que lo ayudan a organizar su primer poemario, *Áspero mundo*, por el que obtiene el accésit del premio Adonais, una colección de enorme prestigio en la época. A través del poeta del 27, a su vez, González se contacta con Carlos Barral y, mediante este primer vínculo, entablaría su amistad con los poetas del grupo catalán, durante su residencia en Barcelona.

sujeto, paródico, irónico, que asoma entre estos nuevos textos, los más descaradamente irreverentes y lúdicos de su producción.¹⁰⁶

Ahora bien, si Madrid representa el presente, “Capital de provincia”, de la sección “Sonetos” de *AM*, se halla esfumado por la visión nostálgica de la ciudad natal, en un paisaje mediado por el recuerdo y la añoranza: “ciudad de sucias tejas soleadas: /casi eres realidad, apenas nido” (43). La oblicua referencia geográfica paratextual parece evocar y construir una Oviedo de la infancia, evanescente, “humo desprendido”, “rumor”, de “destino semiderruido”. De esta manera, en retrospección y analepsis, este nuevo *locus*, más sugerido que explicitado, esboza en el libro inicial una “escena arcaica” (Rosa), en referencia a una innominada y casi irreal ciudad de origen. Este cuadro mítico permite conectar los primeros trazos urbanos que despliega su poesía con antecedentes interesantes, a los que reenvía esta nostalgia por el lugar de nacimiento. Entre los más cercanos, podemos recordar ese “amor por el terruño” al que apuntan como centro, tono y tema de la obra los autores decimonónicos de la novela regional, con Pereda y su *El sabor de la tierruca*, entre sus representantes más destacados. Este autor, por ejemplo, delinearé las características de este tipo de narrativa en el *Discurso de Ingreso* a la RAE (1897), poniendo de relieve muy especialmente – “como parte principalísima de ella” – este amor por el lugar de origen:

Se ha convenido en dar este nombre á aquélla cuyo asunto se desenvuelve en una comarca ó lugar que tiene vida, caracteres y color propios y distintivos, los cuales entran en la obra como parte principalísima de ella; [...] se nutre de amor al terruño natal, á sus leyes, usos y buenas costumbres; [...], á sus consejas y baladas, al aroma de sus campos, á los frutos de sus mieses, á las brisas de sus estíos, á las *fogatas* de sus inviernos; á la mar de sus costas, á los montes de sus fronteras; y como compendio y suma de todo ello, al hogar en que se ha nacido y se espera morir (10-11).

¹⁰⁶ Este poema será trabajado minuciosamente en el capítulo quinto de esta Parte, a partir de la entrada paratextual que señala una lectura en clave autoficticia a partir del género elegido (“biografía”).

Más allá de las obvias y marcadas distancias entre ambos autores – temporales, estéticas e ideológicas –, es interesante remedar en la evocación gonzaliana esta recuperación del terruño, trazada asimismo bajo las pinceladas bucólicas e idealizadas que surgen con la mención de estos “campos”, “brisas”, “frutos”, “fogatas” en las palabras de Pereda, y que en González asoman en referencia a “las praderas verdes y sembradas”, por ejemplo, o en la llamativa - y poco usual, en su poética siempre elegíaca – adjetivación del último cuarteto: “Yo estoy contento y, cariñosamente,/ caballo gris me gustaría que fueras/ para darte palmadas en las ancas” (43).

Por otro lado, en intertexto o fuente más remota, el tipo textual elegido como marco para estas cavilaciones nostálgicas nos remite también al Siglo de Oro, en particular a los celebérrimos sonetos de Góngora y Quevedo referidos a su ciudad natal. En consonancia con ese pertinaz tono menor, contenido, intimista que tiñe la escena gonzaliana, la innombrada “capital de provincia” – imagen de esta topografía de la nostalgia - contrastará, sin embargo, con la grandilocuente Córdoba gongorina, presentada a través de exclamaciones y una adjetivación ampulosa que configura una patria reconstruida en su majestuosidad por “ausentes ojos”: “¡Oh, excelso muro, oh torres coronadas/ de honor, de majestad y gallardía!/ ¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,/ de arenas nobles, ya que no doradas!”. Más próximo a nuestro poeta será, en cambio, el poema quevediano “Miré los muros de la patria mía”. En él, el sujeto tiñe el recuerdo de su patria con un tenor hondamente elegíaco, en la conciencia aciaga del inexorable *tempus fugit*, por un lado, y del *memento mori*, conjuntamente. A través de esta perspectiva, este soneto quevediano, pues, si bien más próximo en su tonalidad a nuestro autor, permite sugerir filiaciones con la imagen devastada que presentaban, como vimos, textos como los de “Ciudad cero”, más que con la mirada apacible y

nostálgica del texto que nos concierne, atravesado por el velo de la ternura y la afectividad.

El poeta “conversaba” - en unas líneas citadas antes – con García Montero y, a través suyo, nos decía en breve greguería que “Oviedo ya no es para mí la ciudad real, sino el escenario de un sueño recurrente”. De este modo, la presentación esfumada, más insinuada que acabada de la ciudad natal en su configuración poética, dialoga claramente con esta mirada metatextual. El espacio mítico de la infancia es rememorado no en sus perfiles “reales” – acudiendo a la imagen propuesta por González -, sino más bien desde un carácter onírico o de apacible irrealidad, como el lugar de la añoranza, símbolo del tiempo pasado. En este sentido, en alusión especialmente a la ausencia del nombre propio, parece interesante recordar las pinceladas poéticas de Italo Calvino, en su memorable *Las ciudades invisibles*, en donde, en referencia a la ciudad de Pirra (contenida en las elocuentes “Las ciudades y el nombre”), señala al final de sus descripciones: “pero no puedo ya llamarla con un nombre, ni recordar cómo podía darle un nombre que significa otra cosa” (2007: 57) En esta estela, la ciudad provinciana parece intuida en González más como un espacio de la memoria y el recuerdo que como un referente geográfico concreto: detrás del velo de la añoranza y la rememoración, “Oviedo” o “Capital de Asturias” significan también, seguramente, como decía Calvino, otra cosa.

Posteriormente, en la breve sección “American landscapes” de *POM*, Albuquerque – otro de los espacios determinantes en la experiencia vital más tardía del autor – irrumpe en la poesía a través de poemas que se construyen como “instantáneas”, estampas pintorescas de un sujeto que observa escenarios naturales estadounidenses y busca capturar a través de las palabras los colores y los tonos que imprimen en el paisaje las estaciones del año. De este modo, en los trazos ulteriores de su escritura, este

topónimo revela un renovado presente enunciativo, síntesis de un nuevo emplazamiento geográfico, tanto como biográfico y poético: el de la extranjería. Este nuevo foco de enunciación había sido ensayado ya en el apartado “Notas de un viajero”, de *MPNA*, en donde la topografía estadounidense era incorporada en las páginas a través de nombres puntuales (“Texas”, “Acoma”, “Chiloé”) desde la visión foránea del visitante eventual o del viajero fortuito. En este sentido, la mirada tiende por ejemplo a la yuxtaposición analógica entre lo conocido, como parámetro de lo nuevo (“Estuve en Chiloé junto a la primavera/ (Sería otoño en España.)”) o, asimismo, se alude en “Ilusos los Ulises”, el último de los cinco textos, a ese retorno del viajero que no vuelve nunca al mismo lugar, especialmente – ya lo decía Heráclito - porque él ya no es el mismo:

Siempre después de un viaje,
una mirada terca se aferra a lo que busca,
y es un hueco sombrío, una luz pavorosa,
tan sólo lo que tocan los ojos del que vuelve.
(345)

Reflexiona Rosalba Campra en su interesante estudio sobre la ciudad (1994) que el “material sobre el que se levantan las ciudades viene no sólo de canteras, aserraderos, fundiciones”; su trama no concierne sólo a tres dimensiones: “Las ciudades por las que caminamos están hechas de ladrillo, de hierro y de cemento. Y de palabras” (19-20). De esta manera, las “*topografías ficticias* proyectan su sombra – o su luz – sobre el espacio en el que nosotros deambulamos, lectores y caminantes, habitantes de la ciudades” (21. Lo destacado es nuestro). En referencia a nuestro autor, esta lectura puede ser renovada en alusión a una topografía que no es sólo “ficticia” – de acuerdo con la cita – sino, mejor, “autoficticia”: un paisaje de palabras que, al mismo tiempo, nos remite a la cartografía biográfica gonzaliana.

Recordemos que, en este momento de su trayectoria, nos encontramos con un nuevo rostro del poeta histórico: el Ángel González-profesor que, en la década del '70, habita en Estados Unidos, dando clases de literatura española contemporánea, desde 1972, como profesor visitante en las universidades de Nuevo México, Utah, Maryland y Austin y, en 1973, con carácter permanente, en la Universidad de Nuevo México. El poeta ha aludido a esta faceta de su vida que le permite conectarse con la literatura desde un lugar distinto – la docencia -, no sólo en referencia a su labor poética sino, también, en contraste con sus antiguos trabajos burocráticos y, asimismo, lejos de su formación en Derecho. Esta nueva vertiente laboral lo lleva a explorar una nueva vida, especialmente en cuanto a su ubicación geográfica en territorio norteamericano: “así, de una manera muy casual y muy inesperada” – dice el poeta en entrevista con Payeras – “acabé cambiando no sólo de profesión sino también de continente” (1990: 22).

Por lo tanto, como anunciamos, la incorporación de estos topónimos últimos son interesantes, primordialmente, porque dan lugar a una nueva modulación en referencia a ese lugar ex-céntrico, descentrado de la subjetividad, que ya hemos mencionado anteriormente y que, aquí, se tiñe con los matices ineludibles de la mirada marginal e interina del observador extranjero. Desde esta perspectiva, es menester aludir a una nueva veta en su faceta de escritor, interesante costado vinculado esencialmente con su estadía norteamericana, sobre el que ha escrito Jiménez Millán. En “Ángel González: crónicas y notas de un viajero”, el mencionado crítico se ocupa de los años del poeta en este continente, en los cuales se desempeña no sólo como profesor – como hemos dicho -, sino que, asimismo, encuentra el tiempo para desplegar su trabajo como crítico y lector y, a la vez, retornar al viejo oficio de periodista.

En esta línea, recordemos que los más importantes ensayos de crítica literaria, dedicados a Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Gabriel Celaya y la Generación

del 27 datan de esta fecha, en la década del 70;¹⁰⁷ y, por su lado, “es también en los años setenta cuando vuelve a las colaboraciones periodísticas, primero a través de las páginas del semanario *Triunfo* y, después, ya en los ochenta, en *La voz de Asturias*, *ABC* y *El País*” (Jiménez Millán 2006: 90). Muchos de estos artículos son crónicas sobre Estados Unidos, en los que presenta una “mirada crítica, mezcla de asombro y escepticismo” (Jiménez Millán 2006: 90). En esta literatura de viaje, como continúa el crítico - citando a Susana Rivera - “consigue Ángel González sus mejores logros en el campo del periodismo” (2006: 90).¹⁰⁸ De manera que esta vertiente periodística de su obra, que desarrolla explícitamente en sus prosas y da lugar a una nueva modalidad escrituraria - la literatura de viaje - y a una nueva figuración como escritor - cronista -, se proyecta también hacia su labor poética: primero, a finales de los 70, en la aludida sección “Notas de un viajero” de *MPNA* y, posteriormente, en 1985, en los poemas incluidos en *POM*.

Como bien estudia María Payeras, estas estampas descriptivas permiten conectarse con una tendencia que, desde los primeros libros, coexiste con el eje insoslayable de poesía urbana: la “pasión telúrica” o la “apasionada contemplación del espacio natural” (2009: 219). Esta sensibilidad hacia el paisaje natural se observa especialmente, por ejemplo, en el “Acariciado mundo” de *AM*, y también en algunas de las “Canciones” contenidas en la sección homónima de dicho libro; luego, asomará asimismo más esporádica u ocasionalmente en otros textos posteriores: “Invierno”, “Así

¹⁰⁷ A ellos volveremos en el siguiente capítulo, dedicado a detectar la presencia de nombres de otros autores en la poesía de González.

¹⁰⁸ Indica con lucidez Jiménez Millán que el proceso de desacralización del lenguaje poético iniciado en la escritura gonzaliana en 1971 (*BAB*) se extiende también a otros posibles mitos, en la prosa: “el viaje, el progreso, la tecnología o la perfección de la democracia (americana, especialmente). En todas las facetas de su escritura, Ángel González es un buen observador, y un notable analista político; sus reportajes sobre EEUU señalan ese contraste entre opulencia y miseria tan característico de la sociedad norteamericana” (2004: 90). Así, a través de artículos sobre EEUU, como “Viaje a Utah”, o también - como prosigue el crítico -, en los que se refieren a Londres o a algunas ciudades y celebraciones españolas, el autor despliega - al igual que en su poesía - una marcada cuota de ironía como componente fundamental de esta literatura de viaje.

nunca volvió a ser”, “Por aquí pasa un río”, “A veces, en octubre, es lo que pasa”, o incluso desde una mirada satírica y burlesca, en la ineludible “Égloga” de *PN*, entre otros.¹⁰⁹

Esta nueva toponimia se anuda entonces a una experiencia que es más sensorial y natural que urbana, delineando descripciones que, como marca recurrente, enhebran tiempo y espacio en la descripción paisajística y contemplativa del sujeto. El ya citado título de la sección – “American landscapes” – nos advierte de este carácter liminar e interino de quien observa un paisaje *otro*, ajeno, en este caso cifrado en la utilización de la lengua foránea. Así, este sujeto itinerante captura, como decíamos, “flashes”, visiones casi pictóricas que, en reiteradas ocasiones, se vinculan con ese tiempo cosmológico que lo asedia – o al que se intenta asediar – desde sus primeros libros. “Crepúsculo, Albuquerque, estío”, “Crepúsculo, Albuquerque, otoño”, “Crepúsculo, Albuquerque, invierno” son los tres primeros textos del apartado. Estos parecen dibujar un paisaje que es tanto exterior como interior, en referencia a un marcado tono meditativo, en la contemplación absorta y fascinada de esa naturaleza *otra*: “No fue un sueño,/ lo vi: la nieve ardía” (363).

En estos poemas-estampas - y en los restantes, titulados “El llamado crepúsculo”, “Playa de nudistas”, “Rosa del escándalo” -, el espacio funciona como un espectáculo que dispara las reflexiones de ese sujeto abismado y meditabundo. Las “heladas chispas” (362), “la polifonía de la luz” (361), “ese día fugaz” (364), tanto como “el mar ya por los siglos de los siglos” (365) o “la belleza impasible de una rosa” (366) permiten intuir, como dice Payeras, un sentido más revelador para estos textos: “la insinuación de que también la belleza natural transporta al sujeto a un instante de enajenación semejante a la eternidad” (2009: 224). Esta toponimia postrera opera pues

¹⁰⁹ Payeras revisa más minuciosamente la aparición de estas pinceladas naturales a lo largo de la obra de González en el apartado “Notas de un viajero. Apuntes del natural”, de su libro de 2009 (219 y ss.)

como cifra del repliegue de un sujeto que, en itinerario tardío, no interactúa o se fusiona con el espacio sino que lo observa y lo describe desde un borde, tanto existencial como geográfico.

Si Oviedo, aún sin nombre propio – o quizás por esta ausencia – funcionaba como el espacio mítico y nostálgico del origen – irreal, apacible, pasado y evocación –, y, luego, Madrid concretaba en la escena lírica el “aquí” y el “ahora”, la experiencia más netamente urbana en el vértigo metafísico e histórico de este poeta, Albuquerque (y, junto con éste, todos los topónimos constelados en torno a la geografía norteamericana) funciona en consonancia con la configuración poética del rostro identitario de los últimos libros. Tres temporalidades hallan su equivalente también en una triple espacialidad que se conjuga a través de esta topografía que se esparce en la obra: el emplazamiento realista e historicista de los primeros libros, el espacio mítico-metafísico de la ciudad natal, y el espacio natural, por último, correlato de las cavilaciones y meditaciones de un paisaje interior. La ciudad, por tanto, volviendo a Octavio Paz, no será mero “horizonte o espectáculo”, sino más bien “la ciudad vivida, o, más bien, convivida” (1983: 87): no escenario, sino experiencia.

Los nombres de lugar, pues, que jalonan su itinerario lírico, compendian en su incorporación poética, por un lado, filiaciones inequívocas con la ruta biográfica del poeta en su figura de escritor “real” y, a la vez, simultáneamente, con las distintas etapas de su escritura. Así, acompañan cronotópicamente los rostros múltiples del personaje-poético que vimos oportunamente: del trazo más social, atravesado siempre por la mirada elegíaca y nostálgica, hasta el distanciamiento y las perplejidades posteriores que desembocarán, finalmente, en el repliegue reflexivo de “senectud”. Los topónimos, pues, estos *otros nombres propios*, se entraman a lo largo de las páginas en el doble estatuto de la palabra y la vida; despliegan de este modo una cartografía tanto poética

como vital que, de manera reiterada, nos sitúa como lectores en el borde sugestivo de la autoficción. Construyen así, estos espacios, un espacio más general, el “espacio autoficcional”, esta vez desde la geografía, en la encrucijada - literal y metafórica – de dos caminos simultáneos: el de los versos (vividos) y el de la historia (escrita).

Capítulo 4:
Homenajes, tradiciones, genealogías:
elecciones onomásticas en la trayectoria poética

*“Palabras, por ejemplo.
Palabras de familia gastadas tibiamente.”*

Jaime Gil de Biedma, *Compañeros de viaje*

Jaime Gil de Biedma culmina el poema “Arte poética”, de su libro de 1959, con los versos citados en el epígrafe, que permiten iniciar el camino hacia nuevos usos onomásticos en la poética gonzaliana. En desmedro de las prescripciones, las aserciones rotundas, los postulados categóricos vinculados con el género propuesto, el catalán

sesga sus versos con sugerencias, posibilidades, ejemplos, dudas, más que con mandatos, fórmulas o axiomas en su intento esquivo y escurridizo por definir su poesía. “Acaso heroicidades – o basta, simplemente,/ alguna humilde cosa común” (1998: 43) serán algunos de los elementos vislumbrados, a los que se añaden asimismo, por último, esas “palabras de familia” que poblarán su poética, como síntesis de toda la esfera de autores, resonancias literarias y textos que nutrirán su escritura.

Desde luego, la imagen que propone Biedma nos remite a la idea de tradición: “palabras de familia” compendia, como decíamos, todas esas voces ajenas pero próximas que atraviesan el quehacer poético. En Ángel González, dichas voces ingresarán fecundamente a lo largo de sus poemarios bajo modalidades diversas, que permiten posicionar su poesía en un itinerario genealógico elocuente.

En principio, como puede intuirse, la idea de tradición que sobrevuela estas reflexiones – y la obra del asturiano – no es la de la lectura del pasado como algo acabado, finalizado e inerte, sino, en cambio, la de las visiones dinámicas y productivas que proponen, por ejemplo, las voces autorizadas de T. S. Eliot o de Raymond Williams. El primero aludirá en su famoso capítulo “La tradición y el talento individual” a la idea de “fusión” en el proceso artístico, es decir, a la recuperación a través de “nuevas combinaciones” de toda la poesía que haya sido escrita, ya que es en “su relación con los poetas y artistas muertos”, donde el escritor se hace “consciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad” (13). De esta manera, en uno de sus postulados más recordados, dirá que el pasado es “alterado por el presente”, en la misma medida en que “el presente está orientado por el pasado” (14).¹¹⁰ La tradición, por tanto, “no puede heredarse, y quien la quiera deberá obtenerla tras muchas fatigas” (13).

¹¹⁰ Jorge Luis Borges aludirá a esto mismo – citando en nota al pie al propio Eliot - en su famoso “Kafka y sus precursores”, de *Otras inquisiciones*, al postular que “cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (2005: 134).

Esto último nos reenvía por su parte a la idea de “tradición selectiva” propuesta por Williams: este autor introducirá este concepto para dar cuenta de una operatoria ideológica en la lectura y selección del pasado, al que considera “no como un segmento histórico inerte [...] sino como una fuerza activamente configurativa [...] intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y un presente preconfigurado” (137). Esta nueva concepción de la tradición se aleja, entonces, de acepciones más endebles, que la asocian con elementos del pasado que deben ser descartados, en oposición a la “innovación” y lo “contemporáneo” (138). Williams hablará, en cambio, de “versiones del pasado”, en las que operarán, con puntos de contacto, elementos “residuales” y, a la vez, “emergentes”, como componentes de una nueva tradición, “con el objeto de ratificar el presente y de indicar las direcciones del futuro” (139).

La tradición adquiere entonces un estatuto bivalente: el pasado determina el presente y, a la vez, se proyecta hacia el futuro, hacia las generaciones venideras, en una visión dinámica de genealogías, adscripciones y reformulaciones respecto del legado precedente que determina, al decir de Gramuglio, una determinada “autoimagen” de escritor, en la que configura su visión de sí mismo y de su obra en el campo literario o intelectual.¹¹¹ En Ángel González, han surgido ya en pasajes anteriores algunos de los nombres que cimientan su “tradición selectiva”, por ejemplo, en su faceta de poeta-lector: es decir, en sus estudios críticos o en el arco de prosas autopoéticas desarrolladas en prólogos, entrevistas, artículos periodísticos, etc.

Gil de Biedma indica en la “Nota preliminar” de *El pie de la letra* que “los poetas metidos a críticos de poesía nunca resultamos del todo convincentes, aunque a veces sí muy estimulantes, precisamente porque estamos hablando en secreto de nosotros mismos” (1980: 12). Así, al pensar la escritura de diversos autores a lo largo de sus trabajos, nuestro

¹¹¹ Remitimos a la ya postulada propuesta de Gramuglio, incluida en el apartado dedicado a las “figuras de escritor”, de la Primera Parte.

poeta está hablando a la vez de su propio quehacer poético, que conjugará, en este caso, crítica, historia, teoría y literatura. A través de sus estudios ensayísticos se prosigue, pues, el diseño de una tradición propia, en las páginas que González dedica a personajes determinantes de su obra: Juan Ramón Jiménez, la generación del 27, Gabriel Celaya y Antonio Machado.¹¹² Estos libros que, como señalamos en el capítulo anterior, fueron escritos – o pensados - en su totalidad en la década del '70, en sus días estadounidenses, dan cuenta pues de sus preferencias críticas y lectoras que, obviamente, signan también su obra poética.

Este primer linaje literario es abonado, ratificado y acrecentado en sus libros de poesía, en los cual los textos y paratextos se proyectan, intertextualmente, hacia nuevos nombres, cuestión que interesa privativamente a nuestra lectura. Este ejercicio intertextual se despliega a lo largo de sus páginas poéticas a través de procedimientos diversos: la cita o la inclusión de versos de otros autores, la reescritura de géneros o tipologías textuales de cuño tradicional y, asimismo, la mención concreta de nombres de escritores en el plano paratextual o, en menor medida, textual. Previsiblemente, la esfera que interesa a nuestros propósitos actuales es la última: es decir, el ingreso en la poesía de *otros* nombres de autor, que dibujan una tercera vertiente en su universo nominal y que, de nuevo, escinden la escena: esta vez, entre la lectura y la escritura, entre los lazos tradicionales y las proyecciones futuras.

Filiaciones nominales en el orbe intertextual

¹¹² El primero, *Juan Ramón Jiménez*, fue editado por Júcar en 1973; *El Grupo poético de 1927*, por su parte, en 1976; *Gabriel Celaya*, en 1977 y, por último, *Antonio Machado*, en 1986. Este último, sin embargo, como señala García Montero en el “Prólogo” a dicho volumen de 1999, reúne trabajos previos, como “Aproximaciones a Antonio Machado”, publicado en México, en 1982, al que añade un capítulo biográfico y otros artículos publicados también en revistas diversas: “Antonio Machado y la tradición romántica” (1975), “Identidad de contrarios en la poesía de Antonio Machado” (1975-1976), “Comentarios en torno a un poema de Antonio Machado” (1977), entre otros que pueden consultarse en el minucioso rastreo realizado por el granadino. Asimismo, debemos recordar que el Discurso de Ingreso de González a la Real Academia Española, leído el 3 de marzo de 1997, tuvo como eje asimismo al poeta, cuyo título fue “Las otras soledades de Antonio Machado”.

Las palabras ajenas anidan en los libros de Ángel González desde sus comienzos, en alusión a otros poemas, otras estéticas, otras tendencias líricas que, como advierte Marta Ferrari, ingresan a veces como “palabras viejas” y otras como “palabras nuevas” (2001: 139). Como indica la mencionada autora en su estudio del eje metapoético de su obra, en desmedro de las “palabras nuevas”- que en la búsqueda poética atañen primordialmente a las palabras enlazadas al contexto, es decir, la palabra historizada, temporal (146-147) - las primeras aluden a “todas aquellas formulaciones poéticas a las que el sujeto textual pasa revista con una mirada profundamente crítica y una sanción descalificadora”. Éstas concernirán tanto a “las poéticas de los llamados ‘poetas puros’, como a sus sucesores, los ‘sociales’ más ortodoxos y a sus contemporáneos, los ‘novísimos’” (139). En este sentido, los textos autorreferenciales mostrarán a lo largo de su trayectoria, ya desde los libros iniciales, esta visión crítica tanto respecto de las estéticas antirrealistas, esteticistas, artepuristas, como en referencia a las dicciones toscas y ampulosas de los sociales más panfletarios y ortodoxos. Así, leemos poemas como “Soneto a algunos poetas” (*AM*), “Otro tiempo vendrá distinto a éste” (*SECC*), en los comienzos; proseguidos por el énfasis metapoético de libros posteriores, como las fluctuantes “artes poéticas” de la sección “Metapoesía”, de *MPNA*, o la paródica referencia a los “jóvenes novísimos” en “Oda a los nuevos bardos”, del mismo libro o “A un joven versificador”, de *POM*.

Amén de estas referencias críticas y paródicas a estéticas y poéticas ajenas – en un campo profuso que, si bien interesante, sólo podemos mencionar aquí sucintamente -, es posible advertir asimismo otras filiaciones intertextuales de las que se nutre su escritura. En este sentido, por ejemplo, Susan Rivera ha rastreado en su artículo de 2006 cuantiosos versos y nombres que se incorporan en la poesía de nuestro autor, bajo formas más difusas – ecos, resonancias – o como alusiones explícitas. Juan Ramón Jiménez, Baudelaire,

Bécquer, Vallejo, Pedro Salinas, Gertrude Stein, etc. serán algunas de las presencias relevadas a lo largo de toda su obra, a los que se añade el ingreso intertextual de otros tipos discursivos, no necesariamente literarios: *graffitis*, textos religiosos, textos didácticos, etc.

Como puede vislumbrarse a partir de lo esbozado hasta el momento, partimos de una noción de “intertextualidad” que se aleja de los cauces sobre los que ha teorizado, por ejemplo, Julia Kristeva, quien acuña este concepto en 1967 a partir de su lectura de la obra de Bajtín.¹¹³ Para esta autora, la intertextualidad hace referencia a toda la literatura, ya que para ella, “todo texto se construye sobre un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (2001: 190). Sin embargo, aquí, dicha noción alude más estrictamente a la incorporación concreta y literal – en mayor o menor medida – de otros textos, fragmentos o voces dentro del texto literario. Como señala Rivera, en referencia a las teorías más modernas sobre el intertexto, estas incorporaciones no tienen por qué dar cuenta de las fuentes o influencias del texto que los recoge, pero sí, fusionados a él, cumplen algunas funciones que conllevan una carga insoslayable en la lectura cabal y completa del nuevo texto: éste establece a través de la intertextualidad un diálogo con otras

¹¹³ El germen de esta noción se encontraba ya en los trabajos del ruso, en su idea de heteroglosia, a partir de la cual se pone de relieve la pluralidad de voces diversas que anidan en una obra (la novela, en su caso). Así, conceptos como dialogismo o polifonía constituyen las bases para la propuesta de la intertextualidad, en la convivencia de distintas voces y discursos que son apropiados y recreados en el texto. Otros autores insoslayables que se han ocupado de la intertextualidad son, por ejemplo, Georg Steiner, Umberto Eco, [Michel Riffaterre](#), [Lucien Dällenbach](#) o Gerard Genette, a partir de la idea de architextualidad y la transtextualidad. La transtextualidad representa el objeto de trabajo de Genette (1989), definida como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”. La transtextualidad sobrepasa esta definición ahora e incluye la architextualidad y varios tipos de relaciones transtextuales. Estas relaciones podrían ser cinco, comunicadas y entrelazadas recíprocamente: la intertextualidad, la relación del texto con sus paratextos, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad. En relación con nuestros intereses, diremos en relación con la primera de estas relaciones que el primer tipo, explorado por Julia Kristeva, de quien se toma la denominación, es definido por el francés como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia de un texto en el otro” (10). Asimismo, recordemos la interesante noción de “lectura palimpsestuosa” que propone Lejeune, para referirse a una lectura relacional entre textos, idea que Genette toma para titular su trabajo y que incluye asimismo, puntualmente, en su libro, en alusión al tipo de lectura que impone el hipertexto (1989: 495).

voces, confirma la cosmovisión del autor, refuta o deslegitima determinadas ideologías (2006: 41).

La lectura de los diálogos intertextuales que se propone aquí es necesariamente sesgada, pues no atañe tanto a la detección y análisis de textos, versos o fragmentos ajenos sino, en cambio, a la constelación nominal que se esparce en sus páginas y que cincela genealogías, filiaciones y elecciones estéticas e ideológicas en la construcción de su propia tradición. De este modo, los “intertextos” no serán tanto de textos o palabras *otras* sino de poetas, personajes o figuras de escritor que cimientan el decir lírico del ovetense, con las que se establecen, por un lado, ejercicios de crítica y denuedo y, por otro, prioritariamente – y de manera predecible - relaciones de reivindicación y de homenaje.

Estas nuevas presencias onomásticas son añadidas mayoritariamente en los bordes paratextuales; múltiples títulos de poemas señalizan la mención de otros autores, con sus nombres completos y, también, a partir de iniciales que reenvían inequívocamente a estos: Juan Ramón Jiménez, Stéphane Mallarmé, Blas de Otero, Jorge Guillén y Claudio Rodríguez son los nombres privilegiados en estos diálogos poéticos, a través de poemas incluidos en sus libros más tardíos. Amén de ellos, un nuevo nombre ineludible asoma en las páginas, de manera más implícita pero igualmente inconfundible, en los poemas “Camposanto en Colliure” y “Recuerdo y homenaje en un aniversario”: Antonio Machado.¹¹⁴ Otras presencias evocadas, no estrictamente de la esfera literaria pero importantes también en conexión con su escritura y sus preferencias poéticas, son Louis Armstrong, Juan Sebastian Bach, José Hernández y Heráclito.

¹¹⁴ Recordemos también que en el ya citado Prólogo al estudio *Antonio Machado*, García Montero señala un tercer poema en homenaje al sevillano, “Lección de literatura”, publicado en *GE*, pero que sólo se recogió en la edición de Ruedo Ibérico, de 1962: “por problemas de censura, y tal vez porque repetía argumentos del texto anterior [“Camposanto en Colliure”], Ángel González no lo recuperó para el volumen de sus poemas completos, *Palabra sobre palabra*” (1999: 21). Este poema se incluye en la edición de 1999, siendo la primera vez que se publica en España.

A excepción del compañero del “medio siglo”, Claudio Rodríguez, los primeros se incluyen en el apartado “Diatribas, homenajes”, de *POM*. En primer término, Juan Ramón Jiménez surge por la obvia alusión paratextual a sus iniciales, en el poema titulado “J.R.J.”. Este texto dialoga con el gran maestro modernista, escindido entre la parodia y el homenaje o, tal vez, recordando las tantas veces citadas observaciones del autor, teniendo en cuenta que muchas veces la parodia surge en su obra a partir de una mirada positiva: “el amor por lo parodiado” (González 1980: 22).¹¹⁵ El poema desarrolla una extensa metáfora a través de la cual la búsqueda acuciante en pos de la palabra precisa, intocable, desnuda del escritor de Moguer es trocada por la idea insolente del “artefacto”. Así, la “Obra” juanramoniana es degradada irónicamente y su sujeto poético renovado en la figuración burda y ordinaria del “mecánico”:

Debajo del poema
-laborioso mecánico-,
apretaba las tuercas a un epíteto.
Luego engrasó un adverbio,
dejó la rima a punto,
afinó el ritmo
y pintó de amarillo el artefacto.
Al fin lo puso en marcha, y funcionaba.
(395)

Luego, se incorporará de modo manifiesto un guiño intertextual que subraya las obvias conexiones paródicas, a través del verso – marcado tipográficamente – “*No lo toques ya más*”, que recupera el famoso y breve “El poema”, de Juan Ramón, uno de

¹¹⁵ Respecto de la presencia de lo paródico en su obra, el autor indica en el Prólogo a *Poemas* que “la tendencia al juego y a derivar la ironía hacia un humor que no rehúye el chiste, la frivolidad de algunos motivos y el gusto por lo paródico, apuntan hacia una especie de ‘antipoesía’, en cuyas raíces creo que está cierto rencor frente a las ‘palabras inútiles’. Respecto a todo ello quiero decir, en mi descargo, que lo paródico suele arrancar en mí de algo positivo: el amor por lo parodiado... Y también que las cosas frívolas han llegado a ser (algunas de ellas) parte muy seria de mi vida. Y, por último, que los ‘chistes’ a los que soy propenso son el resultado de la manipulación de las palabras y que, por tanto, no se salen de las fronteras de lo que suele considerarse estrictamente poético” (1980: 22). Recordemos, por su lado, que esta frase tantas veces citada ha sido seleccionada como título de libro por Peter Browne, dedicado, como nosotros, a la poesía de Gloria Fuertes y Ángel González, denominado, justamente, *El amor por lo (par)odiado: La poesía de Gloria Fuertes y Ángel González*.

1985, como “el genial especialista en productos descafeinados que fue Stéphane Mallarmé” (55), símbolo de lo que denomina el “gran fracaso de la poesía moderna”: es decir, el intento de “desidear”, “desconceptualizar las palabras” (55). Luego, en 2002, a su vez, el francés representa la cima de una de las definiciones de poesía asociadas con la anterior idea de “desconceptualización”, de las que González se aleja: “‘inanimidad sonora’ (Mallarmé), o ‘silencio’ (Valente *et alii*): dos formas extremas de ‘pureza’ que vacían de contenido al signo estético, y lo reducen a una costra de insignificancia” (17).

En consonancia con estas observaciones críticas, el poema extiende una irónica y punzante *diatriba* frente a uno de los máximos representantes de la poesía moderna, inmortalizado y estático en el irónico espacio del “daguerrotipo”, que lo cristaliza y lo fija en una “eternidad” inmóvil, fútil e inútil: esta vez, “inanimidad” visual. Aquí, el escritor es rebajado en la comparación con un “perro de lanas” que, desde luego, banaliza su figuración de “Poeta”, cuya obra, aún sin escribir pero irónicamente glorificada e inmortal – “aunque nonato,/ al fin se sabe póstumo” (396)- , se reduce a un “breve aullido/ - impreso para siempre/ en la memoria de las bibliotecas” (396): es decir, alejado de la vida, de los hombres y del mundo exterior. Es interesante en este sentido advertir, con Marcela Romano, que el título permite delinear ya la mordaz lectura que se realiza de este autor, a partir de esas iniciales “S. M.” que, si por un lado nos reenvían claramente a su antropónimo, también habilitan una lectura irónica al remitir a fórmulas de cortesía como “Su Majestad” o “Su Merced”, que generan “una expectativa de sentido que luego es minuciosamente deconstruida a lo largo del poema” (2003: 78).¹¹⁷

Posteriormente, con Blas de Otero, Jorge Guillén y Claudio Rodríguez nos situamos plenamente, ya desde los títulos, en el terreno claro de los “homenajes”. El

¹¹⁷ Esta observación es incluida en nota al pie en el libro de Romano, en la nota 16 al apartado 1.2, “Poéticas y políticas”, del “Capítulo 1” de la Primera parte: “Poéticas del sujeto en Ángel González”.

primero, uno de los nombres de autor más elocuentes en el trazado de un linaje literario, aparece en los dos poemas que se compendian bajo el título “Dos homenajes a Blas de Otero”, de la misma sección que venimos trabajando. Con ellos, ingresa una de los rostros más fecundos en la formación discursiva de posguerra: uno de los “sociales mayores”, gran maestro de los jóvenes del 50, a quienes acompaña, por ejemplo, como emblema de este magisterio,¹¹⁸ al acto en homenaje al aniversario por la muerte de Machado, en 1959, en Colliure.¹¹⁹

Este díptico que conforman, en diálogo, ambos “poemas-homenaje”, pone de relieve cuestiones que permiten sortear algunas lecturas restrictivas o, en apariencia, antagónicas, respecto de las denominadas “dos generaciones” de poetas sociales, o “sociales del 40”, “primeros sociales”, etc., en oposición a los “niños de la guerra”, “generación del 50 o del 60”, etc. Como hemos señalado en la Introducción y en

¹¹⁸ Carme Riera dedica un apartado a la influencia de Otero en los poetas del 50, centrándose desde luego en su conexión con el grupo catalán. Sin embargo, podemos referirnos sucintamente a este vínculo, pues se conecta también con algunas de las coincidencias que se hallan entre el bilbaíno y Angel González, en especial cuando se refiere al estilo que hereda Gil de Biedma: “De Otero, lectura obligada para los poetas más jóvenes, aprenderán todos. [...] Si entre Otero y Goytisolo las coincidencias estaban entre los temas y en el tratamiento de los mismos, por lo que respecta a Gil de Biedma, las concomitancias se hacen patentes en el estilo [...] El gusto por la destrucción de frases hechas, siguiendo los mismos mecanismos, el empleo de los adverbios en mente, la ruptura del ritmo sintáctico y, en consecuencia, el uso del encabalgamiento para enfatizar la palabra encabalgada y el interés, reiteradísimo, por la intertextualidad” (1988: 251-252).

¹¹⁹ La crítica se ha ocupado extensamente de determinar el sentido de este homenaje (por ejemplo, Riera 1988: 171-176, o José Olivio Jiménez 1977). Así, mínimamente, podemos recordar que, como indica Araceli Iravedra en referencia a este acto de gran valor generacional, “fue precisamente Colliure el lugar elegido para la celebración más emblemática, del 21 al 23 de febrero ante la tumba de Machado, así como en el Hotel Bougnol-Quintana donde muere el poeta [...]. Convocado por un grupo de intelectuales franceses y al parecer respaldado por el Partido Comunista, el acto de algún modo pretendía, bajo pretexto de exaltar la figura de Machado, reencontrar a los exiliados de dentro y de fuera, según sugería el texto de la convocatoria: ‘Es ocasión de hacer coincidir en torno al nombre de nuestro gran poeta a los intelectuales españoles separados geográficamente por acontecimientos ya lejanos y cuyas consecuencias es de interés fundamental para España eliminar definitivamente’ (en Celaya, 1979: 125). Tomaba, así, un abierto cariz de oposición al Régimen y fue, en definitiva, una conmemoración político-literaria en la que Antonio Machado era erigido en símbolo cívico. Un símbolo que -a decir de uno de los protagonistas del encuentro- vibraba principalmente ‘en su dimensión de futuro, como algo casi exclusivamente creado por la proyección de nuestra propia esperanza’ (Valente, 1971: 219-220)” (2009: 2 y ss.)”. Es interesante tener en cuenta, asimismo, en el cruce entre pasado y presente y en la recuperación no sólo de discursos sino también de hombres e ideologías, que este gesto oteriano, representante de los sociales mayores que acompañó a los poetas de la nueva generación, puede verse, renovado, en el viaje que realizó Luis García Montero junto con Ángel González, en 1989, a la tumba del maestro, como nos indica también la mencionada autora (2006: 5). Maestros y discípulos, pues, se van desplazando y reemplazando en el espejo de la historia.

páginas precedentes, y como ha sido mencionado mayoritariamente por los críticos del período, dichas vertientes han sido frecuentemente opuestas en referencia al interés en el “qué” (valor documental, dogmatismo, poesía panfletaria, etc.) y en el “cómo” (tratamiento cuidado del lenguaje poético, énfasis en el valor creativo de la palabra poética, búsqueda de belleza, etc.). Ángel González – en afinidad con nuestro enfoque – elude estas distancias falsas y estos encasillamientos en los dos poemas dedicados al bilbaíno, a través de los cuales nos recuerda que, en todo caso, esa poesía panfletaria, ajena a los lirismos y a la búsqueda poética no concierne en modo alguno a los grandes maestros sino, acaso, a sus epígonos. Así, en ambos poemas se observan elementos y estrategias que tanto envían a la tendencia social y realista de la poesía oteriana, como a su marcado e insoslayable énfasis en el trabajo creativo con lenguaje poético y su conocimiento, apropiación y renovación de la tradición lírica.

De este modo, en los textos serpentea una constelación de términos que remiten a la obra de Otero, a sus libros, sus concepciones poéticas, tanto como a la pervivencia y el valor de esa voz: palabras que son “claras, firmes, sonoras” (399), como “realidad”, “tiempo”, “esperanza”, en el “I”; y “paz”, “luz”, “voz”, “llama”, “roja”, “horrores”, “sangre” u “hombres”, en el “II”. Esta esfera que vertebra sendos textos refiere, como decíamos, a la mirada eminentemente social, contestataria, testimonial del autor de *Pido la paz y la palabra*. Sin embargo, junto con ella, se vislumbra un minucioso ejercicio escriturario que subraya la preocupación por el lenguaje de la poesía que, tanto como la de nuestro autor, atraviesa hondamente la obra del homenajeado. Éste descuella, en especial, en el segundo poema, ya desde su inscripción retórica: el soneto. Este tipo textual, uno de los más consagrados en la tradición lírica y uno de los moldes cultos por excelencia, había sido incorporado ya en poemarios anteriores del asturiano, tal la

sección “Sonetos”, de *AM*, el “Intermedio de canciones, sonetos y otras músicas”, junto con otros ejemplos que, sin marcadores paratextuales, salpican su obra.

En este caso, la entrada retórica permite reenviarnos, pues, a la copiosa esfera de ejercicios de reescritura que realiza también Blas de Otero, retomando géneros y moldes consagrados, tanto cultos como populares.¹²⁰A su vez, diversas figuras de dicción y estrategias retóricas se entraman en el poema, objetando a través de procedimientos concretos y complejos los posibles cauces meramente contenidistas o simplificadores de la palabra poética: paranomasias, dilogías, antanaclasis ingresan en los cuartetos y los tercetos, poniendo de relieve en su utilización el nivel fónico más que semántico, en la senda musical y oral que implican estas elecciones.¹²¹

Así, las paranomasias abrirán y culminarán el soneto, en su inclusión en el primer cuarteto y el último terceto: en primer lugar, en torno a la yuxtaposición de términos cercanos como “voz”, “vez”, “ved”:

Una voz era paz, o luz, o acaso
Era fuego esa voz; todavía llama.
O era viento tal vez; ved la alta rama
Del olmo aún temblorosa tras su paso.
(400).

Luego, signará también el apóstrofe del verso final de la última estrofa, en la proximidad sonora de “estatua” y “estatura”: “Admirad, ya hecha estatua, su estatura” (400). No obstante, en el cuarteto citado previamente sobresale otra de las figuras anunciadas, la dilogía, en el uso bivalente que se otorga a “llama” en el segundo verso, que remite tanto a “fuego” como a “voz”, tensando respectivamente los contornos semánticos

¹²⁰ Esta cuestión ha sido explorada en profundidad por Laura Scarano en su capítulo “‘Pluma que cante...’ La tradición popular hispánica en la poesía de Blas de Otero”, incluido en el libro grupal de 2008, *Lo vivo lejano*, compilado por Marcela Romano.

¹²¹ Esto mismo ha sido leído por García Martín en su artículo “La poesía última de Ángel González”, en el que analiza y describe también la explotación de estas figuras de dicción en éste y otros poemas gonzalianos (1985: 83 y ss.)

de su valor como sustantivo y como verbo. Por último, otro de los principales recursos anfibológicos, la antanacsis – la cual ya hemos definido y ejemplificado en relación con la obra de Gloria Fuertes – es incorporada en el primer terceto, en la contigüidad homónima de la palabra “dura” que se emplea como adjetivo y como verbo: “Impaciente de paz, y luminosa,/ ardiente, airada, entera y verdadera,/ era *dura* esa voz: todavía *dura*.” (400. Lo destacado es nuestro).

Los usos retóricos y métricos permiten traducir en este “homenaje” el laborioso ejercicio con la palabra poética que caracteriza la obra de uno de los grandes maestros de los sociales. A lo largo de sus páginas se advierten nítidas conexiones, filiaciones, reescrituras y relecturas de textos y autores tradicionales que, sin duda, refractan los cauces simplistas del “mensaje” o la poesía con valor meramente sociológico. A este interés y a esta búsqueda realista, figurativa, historicista, no puede dejar de sumarse esta otra vertiente que pone el acento en el terreno lírico: Ángel González entrecruza, pues, lúcidamente, ambos territorios en sus “Dos homenajes a Blas de Otero”, uno de los nombres principales de donde abrevan, en diálogo con lo que desbrozamos hasta aquí, sus propios afanes escriturarios.

Posteriormente, dos nuevos homenajes surgen en los poemas dedicados a Jorge Guillén y Claudio Rodríguez, titulados de manera homónima, respectivamente, “Glosas en homenaje a J. G.” y “Glosas en homenaje a C. R.”. El primero, que cierra la sección mencionada de *POM*, constituye – junto con la mención más tangencial de Vicente Aleixandre, en la dedicatoria del soneto “De dos palabras nítidas ahora”, de *SECC* - uno de los escasos nombres que se reivindicán de las poéticas artepuristas, “deshumanizadas”, tantas veces vilipendiadas. En este caso, en cambio, se rescata esa voz principal de la vanguardia, representante de la tendencia de poesía “desnuda”, objetivista. Esta recuperación está en consonancia asimismo con las preferencias críticas y poéticas que

revela, por ejemplo, Gil de Biedma en su rol de lector, quien dedica numerosas páginas de su *El pie de la letra* a este autor, especialmente en referencia a su libro *Cántico*.¹²²

Este homenaje se desdobra, de nuevo, en dos textos. En cada uno de ellos ingresarán versos guillenianos, marcados tipográficamente con el uso de cursivas. Así, las “glosas” gonzalianas versarán, de modo primordial, sobre esas imágenes destacadas, que remiten al aire y a la luz, dos de los elementos esenciales de la poética del autor en *Cántico*.¹²³ En el poema “I”, el intertexto elegido es “*Damas altas, calandrias*”, extraído del texto de Guillén denominado, elocuentemente, “El aire”. En el segundo, se citan por su lado dos versos, a través de los cuales ingresa la anunciada y fundamental “luz”: “*¿Un instante del iris?*”, primero, y, luego, “*Luz ilesa*”. Ambos provienen del texto “Paso a la aurora”, título evocado en el primer verso de esta segunda glosa, “Cazadoras al filo de la aurora” (401). El binomio aire/luz parece, pues, concentrar la “eternidad” en la obra de Guillén, de signo muy distinto a la que, críticamente, remitía el poema dedicado a Mallarmé. Culminan las glosas, en este sentido, con una aserción elocuente: “He ahí la eternidad, en dos palabras” (402).¹²⁴

Por último, la siguiente glosa al poeta del medio siglo, Claudio Rodríguez, se incluye, como anunciamos antes, en el poemario de 2001, *OyOL*. A él se dedican los cinco poemas que conforman la tercera sección del libro, como cinco son también los poemarios de la breve pero luminosa obra del poeta.¹²⁵ Representan, así, uno de los “homenajes” más

¹²² Debemos tener en cuenta por su lado que este término nomina también al “Grupo Cántico”, de Córdoba, congregado en torno a la revista homónima, que publicó sus números a fines del los 40 y comienzos de los 50, con la presencia de poetas como Pablo García Baena, Ricardo Molina, Julio Aumente, Vicente Núñez, Juan Bernier y Mario López y pintores como Miguel del Moral y Ginés Liébana.

¹²³ La presencia determinante de ambos elementos, amén de ser postulada por el propio Guillén en lecturas y comentarios de su obra, ha sido advertida y estudiada por la mayoría de los críticos dedicados al estudio del mencionado libro.

¹²⁴ Señala atinadamente Marcela Romano a este respecto que “el afán eternizador guilleniano es [...] considerado muy de distinto modo que en Mallarmé, porque, como resulta evidente en la obra del poeta del 27, el ‘mundo’, las ‘cosas’, aunque esencializados, se hacen contundentemente presentes” (2003: 61).

¹²⁵ Los cinco poemarios son *Don de la ebriedad* (1954), *Conjurios* (1958), *Alianza y condena* (1965), *El vuelo de la celebración* (1976), *Casi una leyenda* (1991).

extensos que despliega su poesía, escrito tras la muerte de Rodríguez, en 1999. Estos cinco textos – considerados un único poema por Susana Rivera (2006: 50-51) – son, de nuevo, celebratorios y laudatorios respecto de la mirada profundamente lírica del autor, a través de la cual la realidad cotidiana adquiere la categoría de símbolo trascendente. Aquí, las glosas dan cuenta pues de una “palabra salvadora y salvada” (484) – como dice el poema final -, de una “infinita materia de tu canto”, en donde se conjugan la maravilla, el asombro y la búsqueda trascendental del poeta en su visión del mundo real, aún conciente de la necesidad de la distancia y la desposesión, en desmedro de una pretendida fusión con el mundo y la naturaleza. Dirá, por ejemplo, en el texto “II”:

Tal vez pretendías ser
en lo que te asombraba,
no quedar fuera sino estar en ello:
[...]
Diluirte en la luz de la meseta
para que la llanura te respire.
(481).

Pero posteriormente, en el “III”, el adversativo implica el mencionado corrimiento y la exigencia de la distancia de un sujeto que será, así, no “poseedor”, sino “espía, el delator del mundo” (482): “Sin embargo,/ para que se cumpliera tu destino/ debías quedarte fuera,/ desposeído, nunca dueño”(482).¹²⁶Se rescata pues esta voz principal y singular del medio siglo, que se emplaza en una sensibilidad original en su mirada dialéctica de la naturaleza y la humanidad, reafirmando su posicionamiento

¹²⁶ Como bien estudia Victoria Reyzábal, la relación dialéctica y cambiante con la naturaleza que a lo largo de sus distintas obras mantiene Rodríguez implica un movimiento oscilante en el cual fusión equivale a plenitud y trascendencia, en tanto que la conciencia del distanciamiento de ésta equivale al dolor humano, en analogía a la expulsión de cierto paraíso. Esto, sin embargo, no conlleva en el poeta la huída de lo humano para refugiarse en esa naturaleza cándida, ya que desde su primer *Don de la ebriedad* y cada vez más intensamente en el resto de sus libros la vivencia a la que aspira el yo poético es a compartir con los otros (2006: 86-87). En este sentido, sin ser “poeta social” como otros de su generación, en su poesía – y su vida – mantiene una postura solidaria: “para Claudio, poeta del canto y de la participación, la naturaleza y la humanidad aspiran a ser una sola cosa: ése es el estado de gracia que busca y celebra en ocasiones o del que siente que se aleja con dolor en otros versos” (Reyzábal 2006: 87); los elementos pertenecientes a la esfera natural serán entonces los privilegiados en sus versos, pues cifran la búsqueda de lo importante: conocimiento, amor, fraternidad, compañía, soledad o trascendencia vital.

“solidario” – aunque no “social”, como muchos de sus heterogéneos compañeros de “generación” -, en relación con el hombre y el mundo.¹²⁷

En último término, si bien se prescinde del nombre de autor, es menester destacar también – por significativa y por obvia – la presencia decisiva de Antonio Machado. Este nombre – sugerido, no explicitado – surge en los textos “Camposanto en Colliure”, incluido en *GE*, y “Recuerdo y homenaje en un aniversario”, de *DEF*. El primero representa uno de los más famosos homenajes poéticos dedicados a Machado, incluido en el libro de 1962 – es decir, próximo a la celebración del vigésimo aniversario por la muerte de Machado, realizado en Colliure, como indicamos más arriba – y por el cual el poeta obtuvo, justamente, el premio “Antonio Machado”. El poema, como ha señalado el propio González y, con él, otros críticos, como Emilio Alarcos (1996: 228), nace como una meditación ante la tumba de Machado y representa uno de los principales ejemplos de poesía civil que se diseminan en su poesía. “Aquí paz,/ y después gloria” (157) son los primeros versos que leemos y, como indica el citado Alarcos, funcionan como un estribillo a lo largo del texto, en las recuperaciones y renovaciones que la mirada lírica realiza respecto de estos conceptos iniciales (1996: 233).

La visión de la tumba del maestro permite pues el desarrollo de cavilaciones que atañen tanto al dramático destino del poeta, a la perspectiva desoladora en relación con la idea de derrota y con la patria de los vencidos – “una patria sombría e indecente” (157) – como, por último, también a una idea de derrota pero referida al presente de los emigrantes. Estos constituyen nuevos “exiliados” españoles, un “nuevo ejército” pero, esta vez, de “mano de obra barata”, “vencido por el hambre” (158). Así, la visita a la

¹²⁷ Así lo resume por ejemplo en el poema “Oda a la hospitalidad”, de *Alianza y condena*: “Es la hospitalidad. Es el origen/ de la fiesta y del canto./ Porque el canto es tan sólo/ palabra hospitalaria: la que salva/ aunque deje la herida. Y el amor es tan sólo/ herida hospitalaria, aunque no tenga cura;/ y la libertad cabe/ en una humilde mano hospitalaria...”.

tumba funciona como el disparador de un tono elegíaco que se traduce en las reflexiones de este sujeto, respecto de una historia que es tanto pasado como presente, a la que se busca conjurar en los desiderativos seis versos finales:

Quisiera,
a veces,
que borrarse el tiempo
los nombres y los hechos de esta historia
como borrará un día mis palabras
que la repiten siempre tercas, roncás.
(158).

El segundo texto, “Recuerdo y homenaje en un aniversario”, del libro de 1992, parece remitir, por la coincidencia cronológica, a un nuevo aniversario: el de la aparición del fundamental *Campos de Castilla*, cuya primera edición data de 1912. En este poema se recogen, intertextualmente pero sin estar destacados de modo gráfico, versos del poeta evocado, junto con alusiones perifrásticas o resonancias que nos remiten a su obra. Entre ellas, sobresalen por ejemplo – en diálogo con la fecha y el libro recordado – las alusiones al “Retrato” machadiano, a través de estampas inconfundibles, como “imágenes de patios olorosos de azahar”; pero también versos del Machado simbolista, de *Soledades*, o de *Nuevas canciones*: entre ellos, “rumor de fuentes”, “frutos de oro”, “mañana es nunca ya”. Y, por su lado, es interesante destacar el famoso verso de un último poema no escrito, que su hermano José encontró en poder de Machado al momento de su muerte: “Esos días azules y ese sol de la infancia...”. Sin embargo, como lee con lucidez Romano, el borramiento de las distancias entre las citas y el texto que las recoge responde al gesto deliberado en la búsqueda de entrelazar y anudar ambas poéticas. La voz del maestro, cuyo discurso se imbrica al del discípulo, “significa la reafirmación contundente de un pacto ético y estético con Machado que ya estaba planteándose en su primer libro de 1956” (2003: 75), a la vez que, por otro lado,

ratifica la difuminación de los límites precisos y la tensión entre la realidad y el deseo, que asedia ambas escrituras (2003: 75).

Así, entre la “memoria” y el “ensueño” el poema reconstruye, en una visión conjetural, una imagen del exiliado en sus últimos días, antes de la muerte. En este sentido, se establece a lo largo del poema un imposible y elegíaco diálogo *post mortem* con el poeta-maestro, atravesado por la memoria, por el ensueño, por los ecos simbolistas, que se renuevan y chocan con la certeza de la muerte y el final “en la hora triste” (439):

Contigo hacia la sombra,
tan lejanos y claros,
tan imposibles ya,
pero contigo, en ti al fin para siempre.
(440).

Otros nombres propios en diálogo poético

Si con las elecciones onomásticas desbrozadas hasta aquí es posible trazar una genealogía literaria, en esta “tradición selectiva” que nutre su pensamiento poético, nuevos nombres se incorporan también en su obra. Estos no pertenecen específicamente a la esfera literaria pero sí al universo cultural que sostiene sus preferencias y su escritura. Por un lado, es menester subrayar la presencia destacada de Louis Armstrong y Juan Sebastian Bach; destacada, decíamos, porque estas incorporaciones revelan su conexión con la música. Un gusto que aflora a partir de diversas estrategias a lo largo de toda su obra, revalidando en clave poética el profundo interés del autor por los asuntos musicales.¹²⁸

¹²⁸ El propio poeta alude a la presencia de la música en su poesía, reflexionando sobre esta relación insistente: “La música aparece en mi poesía porque yo soy un músico

El primero se incluye, en el nivel paratextual, en el paréntesis de la segunda cláusula del poema “La trompeta (*Louis Armstrong*)”, de la elocuente sección ya nombrada, “Intermedio de canciones, sonetos y otras músicas” (*TU*). Así, junto con sonetos, vals, tango, letra, canciones, este texto recorta y pone de relieve una estampa hiperbólica en la que se privilegia la música que, como nos anuncia el título, remite a los sonos de la trompeta del jazzista norteamericano. El segundo, por su lado, asoma también en el título de uno de los poemas de *MPNA*, que evoca ya desde su inscripción genérica los cauces musicales que alientan su escritura: “Sonata para violín solo (*Juan Sebastian Bach*)”.

Luego, el cruce hacia otra de las bellas artes se observa a partir de la inclusión onomástica que sobresale en “Palabras desprendidas de pinturas de José Hernández”, un díptico compuesto por dos textos – “Alborada” y “Fin del último acto” – que culmina el

frustrado, y lo digo muy en serio. Siempre sentí una enorme vocación de músico, desde niño, desde la primera vez que oí tocar un instrumento musical, que tendría yo tres o cuatro años [...] Estudié también por mi cuenta música, solfeo, teoría de la música, y con ese bagaje, y pocas audiciones musicales, mi amor a la música me hizo acercarme a ella de la forma que fuera. Y la única forma que me vino a mano fue la de escribir sobre música” (citado en Gallego 2002: 219). Por su lado, debemos destacar también – como en Gloria Fuertes – la búsqueda del autor por ampliar los límites de la letra impresa, a partir de los múltiples recitales, libros acompañados de *cd* o la musicalización de su obra. Se observa también en el asturiano la voluntad de entrecruzar las fronteras de la escritura y la oralidad en pos de la llegada a un público más amplio. En este sentido, podemos aludir por ejemplo al recital *La palabra en el aire*, presentado en Málaga en junio de 2003, junto al músico tenerifeño Pedro Guerra, quien musicaliza y canta algunos poemas, complementados por la recitación del propio poeta. Asimismo, es interesante tener en cuenta la edición, junto a Guerra también, de un *libro-disco* titulado *Voz que soledad sonando: música para la poesía de Ángel González*, en el año 2003. Por su lado, Paco Ortega editó el disco “El éxito de todos mis fracasos” en el año 2009, en donde musicalizó diez poemas de González; también, el poeta colaboró con los cantautores Pedro Ávila en el disco “Acariciado mundo”, en 1987, y también con el tenor [Joaquín Pixán](#), el pianista [Alejandro Zabala](#) y el acordeonista [Salvador Parada](#) en el álbum *Voz que soledad sonando* (2004). Y, por último, podemos recordar las ediciones de Visor de “A todo amor” (1997), una antología personal en la que se incluye un *cd* con poemas recitados por el propio poeta, y la publicación de un breve texto titulado *La música y yo* (Visor, 2002), en el que González realiza una selección de aquellos textos que, a lo largo de su obra, considera más vinculados con la música.

libro *PN*. Este nuevo nombre concentra la visión poética que despliega, tal como lo establece el título, una especie de “reseña” pictórica, realizadas al calor de la visión de la obra del pintor.¹²⁹

Hemos dejado para el final un hito nominal de su obra: Heráclito. Huelga recordar que este filósofo y su doctrina del cambio, cifrada en el aforismo “nadie se baña dos veces en el mismo río”, han recorrido el pensamiento occidental hasta nuestros días. Ésta se recoge también en la poesía de nuestro autor: por un lado, en sentido amplio, jalona todas sus cavilaciones temporales y elegíacas, pero puntualmente, por otro, con nombre propio, se observa en el poema “Glosas a Heráclito”, de la sección “Poesías sin sentido”, de *MPNA*. Allí, como puede vislumbrarse por la inscripción paratextual, dicha sentencia es glosada, es decir, comentada y desgranada a lo largo de las cuatro partes en que se escinde el poema. En consonancia con el tenor lúdico y humorístico que recorre todo el apartado – y de manera más general, como dijimos, toda esta segunda etapa “antipoética” de su trayectoria –, este aforismo, retomado explícitamente en el primer verso, funciona como el disparador de visiones actualizadas de dicha doctrina. En ellas se entrecruzan la crítica y el humor, especialmente en las tres primeras partes y se refuerza, por su parte, el ludismo, en el juego fónico del tercer segmento “(Traducción al chino)”: “Nadie se mete dos veces en el mismo río./ (Excepto los marxistas-leninistas)” (326).

Sin embargo, la última estrofa – y la más extensa, por su lado – denominada “Interpretación del pesimista”, adquiere en el texto un valor principal, pues en ella la enunciación se desplaza del talante humorístico o risible que teñía las glosas anteriores.

¹²⁹ Es interesante aludir, en este sentido, a las relaciones entre ambos artistas, que exceden el espacio de la poesía para proyectarse también al campo cultural de la España de los 70. Recordemos, por ejemplo, que Hernández es el autor de una obra gráfica denominada “Ópera” (1971), una serie de seis litografías con dos poemas de Ángel González, incluida a su vez como parte de una importante exposición llevada a cabo en Madrid, en 1978. A este respecto puede consultarse el archivo digital del diario *El País*, en donde se reseña dicha exposición: http://elpais.com/diario/1978/11/08/cultura/279327605_850215.html (consultado el día 30 de noviembre de 2013).

Si por un lado se incorpora un elemento antipoético, vulgar y extravagante – la morcilla-, éste se resemantiza empero en la lectura histórica que revela un final marcadamente anticlimático y grave:

Nada es lo mismo, nada
Permanece.
Menos
La Historia y la morcilla de mi tierra:

Se hacen las dos con sangre, se repiten.
(326)

Como bien ha leído García Martín, el llamativo contraste en la comparación y equiparación de términos discordantes - la Historia de la patria y la vulgaridad de una morcilla -, que se conjugan en la *repetida* crueldad de la historia que, como la morcilla, también se hace de sangre, permite renovar el tratamiento de un tópico que ya apareciera, pero de modo “serio”, en un poema como “Otra vez”, del mismo libro de 1977, dedicado a Allende y Neruda (1985: 90):¹³⁰

Sangre: no sangres más.
¡Cómo decirte que no sangres, sangre!
¿Nunca ha cesado de correr la sangre?

Contemplad el pasado
-esos *graffiti* obscenos:
la huella de una mano ensangrentada
en el muro sombrío de la Historia.
(311).

Por último, en una línea profusa e interesante que, sin embargo, excede nuestros propósitos actuales, debemos siquiera señalar en el final de este recorrido nuevas

¹³⁰ Diferimos, sin embargo, en el efecto humorístico que el mencionado crítico postula para esta estrofa y reflexión final, al que contraponen al “aburrido” – “aunque bien intencionado” (1985: 90) – tratamiento del tópico que se realiza en el segundo texto citado. Sin duda la contigüidad enunciativa de dos elementos tan disruptivos provoca en el lector el asombro o la incomodidad, que desemboca como decíamos en un final anticlimático, en todo caso en una tensión agrisada o tragicómica, pero no plenamente humorística, como sí se advierte más nítidamente en las partes anteriores.

presencias que se revelan a partir de la casi obsesiva reapropiación que la poética gonzaliana realiza de géneros y tipos textuales de largo abolengo en la tradición lírica. Desde esta perspectiva, aunque sin nombre propio, la recuperación y renovación de estos materiales – que irrumpen llamativamente en el contexto más previsible del versolibrismo – permite establecer también filiaciones y diálogos diacrónicos con autores, obras y estéticas precedentes. Por un lado, los ecos clásicos más remotos y cultos que nos llegan a través de la égloga, la oda, la elegía; luego, la abundante incorporación de uno de los moldes de arte mayor por excelencia, el soneto, en su cristalización aurisecular o en su nacimiento en la Italia medieval que lo asocia con las formas musicales; asimismo, acudiendo también a los aires musicales y neopopularistas, desde las propuestas más remotas (canción, villancico, madrigal, etc.) a las más próximas (vals, tango, letra, etc.); e, incluso, apelando también a algunos géneros y marcos curiosos y singulares, como el apotegma, el chiste, la adivinanza, etc. A través de la entrada retórica, pues, la escritura del autor extiende sus lazos hacia fuentes múltiples, cultas y populares, que se añaden a ese orbe de nombres de autor que se manifiesta en su escritura, tanto ensayística como literaria.¹³¹

Ahora bien, la lectura de esta nueva flexión nominal en la trayectoria de González, que elige, recorta e incorpora entre sus páginas *otros* nombres de autor torna factible, como hemos visto a lo largo de nuestro análisis, advertir el trazado poético de una tradición propia. Estas elecciones onomásticas revelan en la escena lírica las afinidades electivas con el que el autor hace dialogar sus propias concepciones poéticas y su escritura. Desde poéticas ironizadas o denostadas, como la de Mallarmé – síntesis

¹³¹ La reescritura y renovación retórica que Ángel González realiza respecto de la tradición heredada, en su reapropiación de géneros y tipologías textuales, ha sido estudiada de manera más amplia y minuciosa en varios capítulos, ponencias y artículos de mi autoría. En ellos, he realizado aproximaciones a la inclusión gonzaliana de sonetos, canciones, églogas, odas, puntualmente, y luego a sus ejercicios de reescritura en general. Esta vertiente revela un interesante costado de la escritura del poeta, y que permite contrariar – o matizar – la tan frecuente consideración “antipoética” de su obra, aunque, como destacamos, no puede ser explorada aquí en profundidad pues excede la temática nominal que nos ocupa.

de un paradigma de poesía moderna, esteticista, anonadada, “descafeinada” -, hasta estéticas y autores homenajeados en su estatuto civil y poético – Blas de Otero, Machado -, e incluso, destacando algunas presencias originales y rescatadas de entre el orbe de “estetas” tantas veces repudiado - como Guillén o, con matices y distancias, Rodríguez -, estos antropónimos, a través de los cuales ingresan voces ajenas, dan cuenta de las convicciones y posicionamientos del autor.

Si en el perfil de académico y crítico sobresalían algunos nombres cruciales que delinean, en su lectura y estudio, un proyecto propio, la inclusión poemática de estas presencias nominales amplía dicho itinerario, postulando pues su estirpe literaria y su pensamiento poético desde su propia poesía. Su obra se concatenará pues en un derrotero constante de idas y vueltas, un continuo retorno a las fuentes ineludibles y sus permanentes innovaciones en una evolución diacrónica, que permite considerar la poesía como “un laberinto flexible de espejos, luces apagadas y puertas abiertas, que va pasando de lector a lector, de autor a autor” (García Montero 1999: 17).

Capítulo 5: **Importaciones vitales: acotaciones biográficas**

“Hay una serie de poemas que dan un poco testimonio de mí mismo, que están centrados en un personaje que se parece mucho a mí: [...]Es un personaje, una voz que habla ahí en mis libros, pero que se parece a mí, que a veces tiene los mismo problemas que yo, le fastidian las mismas cosas, etcétera.”

*Ángel González, Lectura de poemas.
Residencia de estudiantes, 30/05/1989*

La omisión de nombres propios no impide reconocer ciertos poemas que habilitan una proyección hacia el extratexto en la obra de Ángel González, a través de las coordenadas de lectura que, de manera explícita, plantean los paratextos. Diversos títulos de libros, de secciones y de poemas introducen indicaciones o guías para el lector; ostensibles señales que orientan la escena y tienden hacia la construcción de ese “espacio autoficcional” que, bajo formas heterogéneas, tensa la poesía entre el estatuto ficcional y la identidad – o las identidades – poemática/s y los cauces biográficos del autor real.

No se trata pues de acometer la absurda y vana – por inverificable - empresa detectivesca de rastrear todos los potenciales guiños biográficos que se esconden en los poemas; pero sí interesa detenernos en las pautas de escritura que imprimen de modo manifiesto un carácter autoficcional a los textos.

Así, como veíamos en la obra de Gloria Fuertes abundantes sintagmas abocados a exhibir un repliegue subjetivo, en pos de traducir y poner de relieve la propia identidad y el estatuto humano de la poeta – autorretrato, autoepitafio, autoclase, autoeutanasia, autorretrato, “autobio”... -, en Ángel González, en cambio, esta nueva vertiente constituye un breve derrotero compuesto por sólo cinco nodos paratextuales que jalonan su trayectoria poética.

Si bien relativamente escasos en un corpus tan extenso, resultan primordiales, pues acentúan de manera nítida la atmósfera autoficcional. En esta nueva esfera, algunos títulos y subtítulos de su poesía subrayan su vinculación con las “escrituras del yo”. La primera pauta autoficcional orientada a esta lectura surge como título de libro, con el singular *Breves acotaciones para una biografía*, de 1971. Luego, observamos “sugerencias” paratextuales en la sección “Biografías e historias”, de *POM*. Y, por último, tres nuevos títulos de poemas proponen también esta lectura en clave autoficcional: “Dato biográfico”, de *MPNA*, “Autorretrato de los sesenta años”, de *DEF*, y “El poema de los 82 años”, en *NG*.

El título del poemario de 1971 es, a todas luces, una muestra fecunda de distintos aspectos de su escritura, especialmente en el segundo tramo de su trayectoria. Este libro prosigue cronológicamente al fundamental *TU*, de 1967 que, como referimos ya de la mano del propio poeta y de la mayor parte de sus críticos, constituía el cierre de una etapa inicial y el comienzo de un segundo momento que, de manera general – y tal vez algo simplificadora – ha sido leída en los márgenes lúdicos de la “antipoesía”, con acento en la desacralización, la parodia, la ironía, los juegos y regodeos lingüísticos, el humor, etc. En este sentido, el acento banalizador, marginal que otorga el sintagma al consagrado género de la “biografía” nos emplaza ya en un terreno irreverente, al brindar un lugar accesorio o secundario a esta empresa. En primer término, el núcleo de este grupo nominal lo constituye no el género memorialista sino las “acotaciones”: el diccionario de la *RAE* define a éstas, por un lado, como “señal o apuntamiento que se pone en la margen de algún escrito o impreso” y, luego, en referencia a “cada una de las notas que se ponen en la obra teatral, advirtiendo y explicando todo lo relativo a la acción o movimiento de los personajes y al servicio de la escena”. De manera que la elección de este vocablo ya nos advierte del carácter lateral, menor de la propuesta

biográfica, cuestión que, obviamente, se subraya a través del adjetivo “breves”, que ratifica y extrema dicha tendencia y deflación.

Por su parte, empero, es importante poner de relieve que el género que se menciona es el de la “biografía”, es decir - acudiendo a una de las definiciones que ha logrado mayor consenso en un campo que, como destacamos en la Primera parte, es sumamente problemático – el relato o la historia de vida de una persona: no el relato de la propia vida o de un yo (caso de la autobiografía), sino de “otro”, el relato que un “yo” realiza de un “él”. Esta elección, aunque obvia, adquiere en la poética gonzaliana un cariz sugerente, pues este corrimiento implica la escisión entre dos instancias enunciativas distintas: la del biógrafo y la del biografiado, sujeto y objeto, sujeto del enunciado, sujeto de la enunciación o, finalmente, en consonancia con el camino poético del asturiano, la distancia entre el sujeto y el personaje poético.

Esta inscripción, que conlleva pues el desdoblamiento entre la primera y la tercera persona, abona la distancia respecto del “poeta” y esa entidad *otra*, el personaje que aparecía ya desde los primeros libros y que, ahora, se aleja cada vez más de su artífice. En este poemario se reúnen sólo ocho poemas que, pese a su brevedad, son fundamentales en esta nueva visión identitaria en clave menor, irónica, desde una concepción de la poesía renovada, desacralizada, que prosigue al nuevo camino anunciado en “Preámbulo a un silencio” del libro anterior. En primer término, es importante recordar que el libro se inicia con el poema “A veces” – uno de sus textos más importantes, en el eje autorreferencial de la poesía –, en el que se postula esta nueva concepción poética que había sido anunciada previamente, al equiparar el ejercicio creativo con el acto sexual. En este sentido, la “escritura es exhibida aquí como un acto del cuerpo [...] la impotencia sexual/textual se verifica desde los supuestos de un imaginario masculino que metaforiza genéricamente dicho acto” (Ferrari 2001: 153).

Así, la poesía será asociada al erotismo y al placer y rebajada en su imposibilidad engendrante: “Escribir un poema se parece a un orgasmo/ [...] y, pese a todo, ved:/ no pasa nada.” (259).

Por su lado, otros textos reunidos en el libro dan cuenta de algunas de las estrategias de desfamiliarización (Parker), entendida en el sentido que Shklovsky otorga a este concepto (*ostranénie*): “el resultado de varias técnicas que llevan a cabo el mismo efecto: se presenta lo familiar de una manera no familiar, y así se llama la atención del lector a la técnica” (Parker 1985: 75). De esta manera, los poemas “Meriendo algunas tardes”, “Eso era amor” o “Así nunca volvió a ser” se estacionan en estos juegos verbales tendientes al extrañamiento y la desautomatización, invirtiendo las estructuras y las asociaciones semánticas, sintácticas o lógicas esperables. “Meriendo algunas tardes:/ no todas tienen pulpa comestible” (262), es uno de los ejemplos más interesantes en la utilización de este singular procedimiento que, aquí, hace estallar las expectativas sintácticas del primer verso: en desmedro del previsible circunstancial de tiempo, se resemantiza en un curioso y desestabilizador objeto directo: “muerdo primero los acantilados./ Luego las nubes cárdenas y el cielo/ -escupo las gaviotas-/ y para postre dejo las bañistas” (262).

En el mismo sentido, en esta constelación de técnicas, visiones y estrategias lúdicas e irreverentes respecto del acto escriturario y la labor creadora, se asiste también a una paulatina fractura y corrimiento de las bases historicistas y los cauces realistas que habían cimentado al personaje en sus apariciones previas. Por un lado, por ejemplo – como vimos en el capítulo segundo – la estrategia de autonominación reaparece en este breve volumen para dar cuenta, en “Siempre lo que quieras”, de un uso objetivado y problemático del nombre autoral, tensando sus alcances designativos en la vaga utilización del concepto-nombre “Angel/puerta”. Asimismo, se propone una visión

troceada y desmembrada en la desmitificación de un sujeto fraccionado en “dedos, narices, ojos, penes, labios, cabellos, risas...”, en “Mi vocación profunda” (264). Por último, el deseo de desdoblamiento, el alejamiento de sí mismo en el espejo de “otra piel”, “otros ojos”, “otras vísceras”, “otras memorias”, “otras pupilas”, se describe en el anhelo – que se intuye inútil - de una nueva perspectiva frente a la propia visión funesta del sujeto, en el texto “Otras veces” (260).

A partir de lo anterior, el poeta retoma algunas de las consideraciones que ya había esparcido en otros trabajos ensayísticos - y a las cuales nos aproximamos en el segundo capítulo de esta parte - en la lectura que llevó a cabo en la Residencia de estudiantes, en 1989. Allí, en referencia a lo que denomina la “línea autobiográfica” de su poesía, González alude a este personaje que, con el correr de los años y de los versos, “aparece visto con mucha más distancia, con mucha más ironía” (2008: 32). Para ilustrar esta nueva figuración que se aleja de las de los primeros libros, el poeta propone leer “dos poemas en los que este personaje vuelve a aparecer, ahora visto ya con lejanía, ironía, sin tomarse muy en serio como al principio se tomaba” (2008: 32). Los textos seleccionados, así, son el ya anunciado “Dato biográfico” y “Así parece”, de *POM*, al que aludiremos más adelante.

De este modo, guiándonos por una perspectiva cronológica, el segundo guiño paratextual que nos ubica nítidamente en el espacio autoficcional, asoma, como indica el ovetense, en el poema “Dato biográfico”, del libro de 1977. De nuevo, desde el título se procura construir un cuadro mínimo, un “dato” menor, una estampa puntual recortada de la biografía de ese irónico personaje que dibujaba sus perfiles cada vez más antiheroicos en el poemario anterior. En este texto, incluido en la sección “Poesías sin sentido”, se insiste en el género elegido ya en 1971: la biografía que, como dijimos, implica la postulación escindida respecto de esa identidad distinta a la que enuncia.

A partir del título, el poema juega con las categorías gramaticales en la dicción poética, pues si el paratexto anunciaba el relato de un “biógrafo”, el texto en cambio se enuncia en primera persona: “Cuando estoy en Madrid/ las cucarachas de mi casa protestan porque leo por las noches.” (331). Quien acapara el protagonismo discursivo en esa voz en singular parece ser entonces ese personaje que, en una suerte de renovado y ambiguo monólogo dramático, recorta un fragmento de su biografía. No obstante, como hemos visto en el capítulo referido al ingreso de topónimos en la obra del autor, el espacio elegido en el segmento vital nos remite claramente a una ciudad privilegiada en la vida del autor empírico: Madrid. De nuevo, pues, texto y paratexto procuran tornar difusas las fronteras entre la biografía (real) y la autobiografía (ficticia), de un sujeto que, en irónico vaivén, tiende al reconocimiento y, simultáneamente, a la distorsión en sus peripecias autoficticias.

En primera persona, pues, el texto desarrolla un cuadro que tiende a la desacralización, el humor y el absurdo a partir, en especial, del ingreso de otros “personajes” que tiñen la escena con matices claramente paródicos: las cucarachas. Éstas, si en un comienzo se presentan como antagonistas del sujeto, a partir de la humorística utilización retórica de la prosopopeya – “protestan”, “hablan de presentar un escrito”, “a ellas les gusta que yo me emborrache” (331) –, luego son equiparadas a una figuración marcadamente antiheroica del yo, por su “incertidumbre”, su “inoportunidad”, su “fotofobia”, que remiten a una cara noctámbula y trasnochada del sujeto, atraído por “oscuras razones” hacia lugares también oscuros. Esta nocturnidad canalla - que sugiere excesos y explicita borracheras, por ejemplo - permite dar cuenta de una de las facetas más paródicas del sujeto en remisión a una visión de poeta “bohemio”, que dialoga con el poema que lo sucede en la sección, titulado “Oda a la noche o letra para tango”. Allí, en la “vieja noche de copa”, el poeta se autorrepresenta

con paso tambaleante y beodo, en una estampa que recuerda a otro personaje habitué de las “barras de los bares/ últimos de la noche” y de “las calles muertas de la madrugada”, “Jaime Gil de Biedma” en su poema “Contra Jaime Gil de Biedma” (1998: 155).

Como indica Sobejano, en un caso que prodigaba su maestro Juan de Leceta y que caracteriza al último Gil de Biedma, se observa en este texto una ironía o parodia hacia el propio ser; si bien lo que parece “rebajado” es la noche, en realidad, es el sujeto noctámbulo el que se somete a degradación que, como “bohémio lunático”, se exhibe anacrónicamente: “es esta denigración autocrítica lo que más novedad infunde a los prosemas ‘prosaicos’” (1987: 33-34) En la misma línea, como decíamos, “Dato biográfico” elige poner de relieve también este costado desmitificador de la peripecia biográfica del personaje de poeta:

...me siento irresistiblemente atraído,
por oscuras razones,
hacia ciertos lugares muy mal iluminados
en los que me demoro sin plan preconcebido
hasta que el sol naciente anuncia un nuevo día.
(331)

Luego, la última sección del libro de 1985, “Biografía e historias”, prosigue y enfatiza este ejercicio de desacralización paródica del personaje, de nuevo, como en los ejemplos anteriores, reforzando la distancia objetivadora respecto de ese “él” biografiado a través del género elegido. En este apartado, la visión antiheroica en el trazado autoficcional concierne tanto a una configuración que resalta su carácter de poeta, en los poemas “Artritis metafísica”, “Menos mal que aún conservo el esqueleto”; y, por otro lado, a textos que remiten ostensiblemente al rostro autobiográfico en la enunciación: “Así parece” y “Vean lo que son las cosas”, en los que asoman algunos guiños clave que, camuflados entre los versos, nos reenvían hacia la vida del autor.

En el primero de los poemas, se prosigue el derrotero burlesco de textos previos a los que ya nos referimos – “Dato biográfico” y “Oda a la noche...” -, en los cuales se apuntaba a una mostración humorística del sujeto en su rol de poeta. En esta nueva propuesta, dicha tendencia “bienhumorada” (Payeras 2009: 174) se profundizará hasta delinear al personaje como una presencia cada vez más caricaturesca, próxima al esperpento, como puede observarse en la bufonesca visión que, en su talante de seductor, lo equipara a un mono: “anillado/ como un mono doméstico/ salté de cama en cama” (420). Por su lado, en “Menos mal que aún conservo el esqueleto”, de modo reiterado, se presenta una banalizada imagen del yo, en una renovada inquietud burlesca y antisolemne que tiene como centro una inusual formulación del *ubi sunt*: “¿Dónde estarán las muelas y los dientes/ que me arrancó el dentista cuando niño?” (422).¹³²

Los textos restantes, no obstante, abonan esta vertiente desmitificadora pero sumando a la escena algunos notorios datos de la biografía del poeta real que tornan difusa la escisión entre el autor y el personaje – o, prosiguiendo el sendero que nos provee el paratexto – el biógrafo y el biografiado. Las referencias a datos de su vida, todas de signo negativo - “antiheroicidades”, como enfermedades, penurias, decepciones, etc. -, inscriben nuevamente estos poemas en esa reformulación marcadamente “menor” y rebajada de la identidad autoficcional que, en tensión irresoluble, alude tanto a la figuración discursiva como a la historia biográfica gonzaliana.

“Así parece” constituye un texto crucial en la línea que nos atañe - aún sin presentar datos explícitos que señalicen su lectura autoficticia – por un lado porque, como indicamos más arriba, es uno de los seleccionados por el propio autor para indicar

¹³² M. Romano advierte asimismo esta reescritura “insolente” y mordaz del tópico áureo, y añade asimismo el diálogo con Garcilaso de los últimos versos, “reescrito a la luz del escepticismo radical de esta escritura, [...] que pone en entredicho la mera ‘conservación’ de uno de esos múltiples, erráticos, mínimos, fragmentos: ‘únicas prendas,/ por mí mal perdidas...’ (2003: 90).

este corrimiento irónico y cada vez más distante en la visión del personaje. Pero, asimismo, porque en él se explicita la configuración de un sujeto en clara analogía con la vida del autor, aludiendo no sólo a su labor poética y las características de su escritura en el campo intelectual y cultural – “acusado por los críticos literarios de realista” -, sino también a la visión familiar de su oficio: “mis parientes en cambio me atribuyen/ el defecto contrario;/ afirman que no tengo/ sentido alguno de la realidad” (416). Así, la mención del padre, de “tías devotas” (incluso con nombre propio, como “Clotilde”), de la madre, etc. – englobados en el conjunto amplio de “parientes de provincias”-, junto, por otro lado, a “los analistas de textos”, dejan vislumbrar claramente una atmósfera autoficcional, a través de la cual el poema exhibe, irónicamente, una muestra de la apreciación y recepción “negativa” de su poesía o la incompreensión de dichos receptores frente a su ejercicio escriturario: “*¡Con la belleza no se come! ¿Qué piensas que es la vida?*” (417).

Por último, dos poemas de los libros más tardíos de su trayectoria utilizan asimismo pautas de lectura en clave autoficcional para, en contra de las expectativas previsibles, subrayar matices ambiguos y distanciadores en la construcción identitaria. El primero de ellos, se observa en un libro que, como señalamos en capítulos anteriores, utiliza en su título una imagen elocuente: *Deixis en fantasma*. En consonancia con esta imagen nebulosa, vaga, fantasmática que volatiliza o difumina las potencialidades transitivas y referenciales, el “Autorretrato de los sesenta años” se suma a otros textos del mismo volumen que procuran esta visión diluida y evanescente de la subjetividad – como “El rostro es el espejo del espejo” o el ya analizado y fundamental “De otro modo”-, en este caso, en el planteo recursivo que propone este “epigrama sobre los espejismos de la edad” (Bagué 2005: 111).

En el poema se observan tres emplazamientos que determinan un perspectivismo a través del cual se yuxtaponen puntos de vista diversificados: el de la juventud, el de la adultez y el de una incipiente vejez. Como puede suponerse a partir del título elegido, el presente enunciativo que dispara estas cavilaciones es el último, que implica – si consideramos la biografía del poeta – un año concreto: 1985. De este modo, a partir de este “ahora”, la dicción establece tres temporalidades diversas (1945, 1965 y 1985), que establecen tres momentos distintos de la subjetividad, atravesados, todos ellos, por una de las inquietudes cruciales que asedian la poética de González: el tiempo y su transcurso implacable. En espejo estructural, entonces, los versos paralelos dan cuenta de un sujeto que, como sentenciaba Sartre a propósito de Baudelaire, “se ve a sí mismo viendo, y si mira es para mirarse” (citado en Biedma 1980: 56):

Si yo tuviese veinte años menos de los que tengo ahora,
sería aquel que en 1965 se decía:

*si yo tuviese veinte años menos de los que tengo ahora,
sería aquel que en 1945 se decía:*

si yo tuviese veinte años más de los que tengo ahora...
(444).

Si bien los tiempos concatenados son tres, podemos en cambio develar dos posiciones encontradas en las reflexiones metafísicas: en el comienzo - en la vejez y la adultez - la de la conciencia del paso del tiempo y la nostalgia de la juventud añorada; y, en el último verso, en contraposición, la del ansia de futuro y la avidez de la experiencia propias de la mirada juvenil. Es interesante en este sentido retomar las consideraciones respecto de la figura del “autorretrato” que se elige para alumbrar este poema, a las que aludimos en referencia a la obra de Fuertes. Allí, veíamos con Miraux que la imagen del “retrato” se conectaba con la idea de *etopeya*, es decir, con el “mundo interior”, con el “relato moral” de un personaje real o ficticio, figura que – recordemos – se vinculaba

con el relato retrospectivo que supone la empresa autobiográfica, ya que, como indica el autor, “lo que importa, cuando se emprende el relato de la propia vida, es comprender al hombre que se es ahora, juzgándolo con la vara de lo que hizo, de la manera en que evolucionó” (51). Desde esta perspectiva, no es casual que el único “autorretrato” que se incorpora en la poesía gonzaliana tenga como núcleo una de las obsesiones primarias de su pensamiento poético: el tiempo y, junto a él, otras cuestiones que, como vimos, se entraman como motores constituyentes de su escritura: la identidad, por un lado, y otras aristas de sus reflexiones existenciales: el futuro/provenir, la nostalgia, la añoranza, etc., condensadas en los brevísimos cinco versos que componen la estampa.

En último lugar, el “Poema de los 82 años” supone también desde el título el emplazamiento en un momento histórico concreto que concierne, en lectura pragmática, a la cronología autoral: el año 2007. Este texto, publicado de forma póstuma en *NG*, representa un nuevo “autorretrato” que atañe, en diálogo con el tono general del poemario, a la instancia más meditativa de su discurrir lírico. Veámos antes de la mano del poeta y de la crítica que en estos poemas póstumos reunidos en el 2008 la idea y la conciencia del final, de la muerte, del acabamiento, culminaban y enfatizaban la tendencia “otoñal” y crepuscular que se afianzaba en libros precedentes. Aquí, como señalamos en el capítulo segundo de esta Parte, por ejemplo, los versos enhebraban una “meditada despedida” (Scarano 2011c) en la cual, de manera previsible, las viejas inquietudes – sobre todo de procedencia barroca – teñían la conciencia resignada de un final que, acaso, reemplazaba el *horror vacui* por la aceptación de la nada inevitable, en la voz baja y sin aspavientos que caracteriza, a través de las décadas, su decir lírico.

En mirada retrospectiva, pues, en el poema se alude a la certeza del paso del tiempo y de la vejez – “Ha pasado casi un siglo./Soy un señor muy antiguo” y se actualiza, por su lado, una antigua imagen que signaba sus primeras páginas de

juventud, en el lejano “Para que yo me llame Ángel González”. Allí, como hemos visto, se aludía a la composición de un personaje construido en torno de la idea de “consecuencia”, “escombros”: resultado de un “viaje milenar”, “fruto” de la historia de la humanidad. En este texto postrero, se acude nuevamente a esta idea de despojos y resabios pero, en este caso, dichos “restos” hacen alusión a los fragmentos y vestigios del propio sujeto, que se presenta como un jirón de sí mismo: “lo que queda de un señor:/ unos restos/ desvaídos,/ algún gesto” (2008: 55). No obstante, pese a esta imagen elegíaca, el tono que se elige, sobre el final, no es el de desengaño y desasosiego, sino, en cambio, el del vitalismo. “Es poco, pero algo es.” (55), dirá en el final de la primera estrofa y, posteriormente, reafirmará este posicionamiento vitalista acudiendo al viejo tópico de la vida como río (*vita flumen*), de clara filiación manriqueña. Pese a los traspies y reveses – “el río de la vida/ que pasó/ sigue moliéndome vivo” – se habilita, bajo los ecos quevedianos del “polvo enamorado”, una visión conciliadora en la equiparación metafórica de agua/vida:

Hecho polvo
enamorado
del agua, del agua aquella,
cuyo murmullo lejano
aún oye mi corazón.
(2008: 55).

En síntesis, la constelación que nos ha ocupado pues, conformada por géneros y tipologías provenientes mayoritariamente del conjunto amplio de las “escrituras del yo” – biografía, autorretrato, etc. – se inicia, como vimos, en estadios avanzados de su escritura. De este modo, estos usos paratextuales se hallan en consonancia con la dinámica general del pensamiento poético del asturiano. Los títulos y subtítulos de libros y secciones especialmente eligen la imagen de la “biografía” para acompañar el movimiento general de disolución, cuestionamiento y desmitificación irónica del

personaje poético que, en cambio, en sus primeras apariciones – al decir del poeta – se “tomaba en serio”: es decir, dialogaba de manera más realista con la propia voz del autor. Luego de la quiebra sustancial que representa ese “Ángel” inútil, intransitivo, de “Preámbulo a un silencio”, esta figuración identitaria es trocada cada vez más por una imagen troceada, fragmentaria, hasta tornarse, finalmente, una sospecha fantasmática y evanescente en el elocuente *Deixis en fantasma*. Así, sujeto y objeto se distancian, biógrafo y biografiado se bifurcan en instancias marcadamente diversas y, en este giro, la “biografía” de este personaje elige siempre el relevamiento lúdico de estampas menores, banalizadoras; acotaciones, trazos breves y provisionales de una identidad cada vez más cuestionada, rebajada y parodiada en las peripecias seleccionadas.

Por su lado, los dos “autorretratos” que irrumpen en su poesía – explícito, el primero, sugerido, el segundo – parecen condensar en la ambigüedad de su trazado autoficcional los núcleos centrales de la obra del autor. Si Gil de Biedma decía – en una de sus más citadas frases - que en “mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo”, dicha declaración puede ser reformulada a la luz de estos dos breves poemas – y como cifra de todo el programa gonzaliano – como “el paso del tiempo y la identidad”. Así, el “Autorretrato de los sesenta años” yuxtapondrá puntos de vista y temporalidades que determinan horizontes distintos y complementarios en la enunciación, tanto nostálgica como proyectiva, que impiden la formulación unívoca y monológica de la identidad y de las cavilaciones existenciales. Ahora bien, por su lado, el postrero “Poema de los 82 años” constituye un texto decisivo, pues permite advertir el movimiento final de la poética gonzaliana en su renovada visión vitalista. Si previamente se había asistido a un ejercicio deconstructivo (del personaje, de la identidad, de la capacidad referencial y creativa del lenguaje y la poesía, etc.), en los tramos últimos de la escritura se apunta a la reconstrucción – en gran medida optimista

– de dichos cuestionamientos. En este sentido, aún conciente de su carácter relativo, provisorio, residual, “es poco, pero algo es” se dirá en esta cara última de su trazado, insistiendo en el anclaje amoroso en ese “río de la vida” que, pese a sus adversidades y en sus estadios finales, se sigue eligiendo.

Desde esta perspectiva, finalmente, los pocos paratextos autoficcionales que incluyen los poemarios tardíos del ovetense, a diferencia de lo que sucedía en la obra de Fuertes, parecen tender y subrayar el carácter ficcional, la impostura y los simulacros de esa máscara poética, en desmedro de acercarnos – como sucedía con la madrileña – al lado más autobiográfico del arco autoficticio. Aquí, si bien siempre la ambigüedad es la nota característica, dichos elementos remiten más a esa identidad *otra*, ajena, diversa que a la propia vida del autor. “Breves acotaciones para una biografía”, “Biografía e historias”, “Dato biográfico”, enmarcan el itinerario del sujeto autoficcional, revelando segmentos mínimos, superfluos, nimios de una identidad cada vez más alejada del poeta que le presta su nombre y algunos datos de su propia vida a lo largo de las páginas poéticas.

En este ejercicio, que al decir de González concierne a un “juego de proyecciones, desdoblamiento e imposturas” (García Montero 2002: 16), se establece un evidente distanciamiento respecto de esta identidad *otra* que, sin embargo, no conduce al extrañamiento o el escepticismo, sino que, en diálogo con la “alteridad”, permite al poeta, por último, un modo de conocimiento, de *reconocimiento* o de *autoconocimiento*:

Si el “yo” que aparece en el poema quiere hacerse pasar por Ángel González, no tendrá más remedio que pensar y actuar como piensa y actúa Ángel González. Desde que comprendí que toda poesía confesional es el resultado de ese juego de proyecciones, desdoblamiento e imposturas, intento, ya deliberadamente, que el personaje por mí creado, para que sea creíble, se parezca cada vez más a mi persona. El poema es una efigie del ser, una imagen. Y contemplar la imagen que uno proyecta de sí mismo produce a veces sorpresas, no siempre agradables [...].

La escritura (y la lectura) de un poema es un modo de conocimiento; en el caso del escritor, de re-conocimiento o de autoconocimiento (García Montero 2002: 16).

CONCLUSIONES: Tras los ecos de un nombre

*“A distinguir me paro las voces de los ecos,
y escucho solamente, entre las voces, una.”*

Antonio Machado, “Retrato”, *Campos de Castilla*

Hemos comenzado las páginas de este estudio con un luminoso epígrafe de Ángel González, que extendió también su halo hacia nuestro título, en remisión a ese poeta que, en el marco de la poesía, es “el mismo y distinto” simultáneamente: “ajeno, extraño, otro, *in-verso*”. Como vimos a lo largo de los diversos capítulos, esta imagen sugerente abre un campo plural: tanto en alusión a ese prefijo destacado que nos lleva a leerlo de manera literal (“*en el verso, dentro del verso*”), como a la inversión en referencia a la posibilidad del sí y el no conjuntamente, bajo la forma de la ironía, la ambigüedad o la polisemia. Al mismo tiempo, la poesía de los poetas estudiados permitió delinear un orbe semántico más amplio que, acudiendo a la paranomasia, se constela en torno de esa primera noción: “*anverso y reverso del verso*” – nos decía Gloria Fuertes, por ejemplo -, a los que podemos añadir asimismo las expresivas imágenes con las que prosigue González en la cita elegida: “Leer, en cambio, es conversar, compartir el espacio ideal que el verbo crea, convivir. Por eso, por lo que tienen de convivencia, los verbos son tremendamente incómodos, y no toleran lectores indiferentes; o *conversos, adversos*” (1984. Lo destacado es nuestro).¹³³

Estas últimas reflexiones han sustentado desde el principio nuestros objetivos y lecturas: la vacilación, las suspicacias, las intuiciones y sospechas que introduce la noción de “ambigüedad” en el diseño identitario de los poetas, nos ubican como lectores

¹³³ La cita (y también las líneas anteriores, que incluimos como epígrafe a esta Tesis) se introducen de manera manuscrita, bajo el título “Sobre poesía y poetas”, en *Peñalabra. Pliegos de poesía* (1984).

en la incomodidad, la duda, la paradoja y la irresolución que, al decir del asturiano, no consienten lectores indiferentes.

La categoría de autoficción que ha atravesado nuestro análisis, pues, resulta fructífera ya que conjuga de manera provocativa las tensiones y vaivenes en torno a lo singular y lo plural, la ficción y la (auto)biografía, el verbo y la vida, y todas las pugnas dialécticas que se han enlazado en esta lectura. En este sentido, ya un primer par, compendiado en los palíndromos complementarios y polémicos “soy yos” y “yo soy”, ha funcionado como cifra de ese universo problemático en el que conviven posicionamientos enfrentados. De un lado, la fragmentación, la pluralidad, la dispersión de una mirada o una voz unívoca y singular; del otro, el anclaje ético e ideológico en una visión particular, un sentido y un compromiso, tanto histórico como estético, que se manifiesta, en nuestro caso, en el terreno de la poesía.

Estas cuestiones nos proyectan sin duda a un debate complejo que tiene como centro el ideario de la posmodernidad. Ya hemos dicho que el mismo rótulo de “autoficción” – en sus definiciones más comunes – se vinculaba con el pensamiento de la posmodernidad “del fin”: del sujeto, de la historia, de la representación, de los grandes relatos, etc. Y, en este sentido, en referencia a nuestros poetas, las dualidades, las polivalencias, la incorporación heteroglósica e intertextual de voces y procedimientos, las posibilidades de la “antipoesía”, etc. abren la puerta desde algunas miradas críticas hacia las orillas profundas del universo posmoderno.¹³⁴

¹³⁴ En este terreno, algunos autores – por ejemplo A. Debicki, en su difundida tesis – han considerado a los poetas del 50 (y a González, en particular) como voces afines a dicho ideario: “dejando atrás la confianza en la unicidad y la permanencia de significados en la obra, trascendiendo la seriedad y la confianza excesiva en el verbo en sí, pero empleando su lenguaje y sus recursos con gran talento artístico, los poetas del 50 nos guían hacia ese mundo autoconsciente, irresuelto, contradictorio de lo ‘postcontemporáneo’ o de la ‘postmodernidad’, en el que todos tenemos que ser co-autores de todo lo que somos y leemos” (1987: 53-54). Asimismo, más recientemente, Claude Le Bigot ha reflexionado sobre la conexión de la escritura antipoética gonzaliana y el ideario posmoderno en su artículo titulado “¿Fue Ángel González un poeta posmoderno?: examen de su antipoesía” (material inédito enviado por el autor, de próxima aparición en la revista *Prosemas*. Nro. 1 (2014).

Hemos destacado en diversos pasajes de las páginas precedentes que tanto Fuertes como González diseñan en sus poéticas un orbe de estrategias que refuta el paradigma de “poesía moderna”, de matriz trascendentalista-simbolista; y, a la vez, hacen estallar los límites cristalizados o tópicos de la poesía social que los cobija en sus albores, renovando el campo español con sus voces originales. En menor medida en Fuertes y, acaso, de manera intuitiva o inconciente, y más deliberadamente en González, probable conocedor de estas corrientes epistemológicas en su faceta de académico, sus proyectos cimientan muchas de las bases sobre las que emergerán plenamente las generaciones ulteriores. No obstante, la apuesta testimonial de la madrileña, más “humanista” que social, su obsesivo afán comunicativo, la reivindicación de una palabra trasgresora, a un tiempo personal y plural; y, en González, la mirada elegíaca, el compromiso histórico y poético, la reafirmación de una palabra temporal y de una sentimentalidad compartida, en la que se anuda lo íntimo y lo social, traslucen un proyecto ideológico vertebrador de sendas poéticas, más allá de los “espejismos” y los regodeos – frívolos o lúdicos – de la antipoesía, reconfirmado, por su lado, en sus reflexiones críticas y teóricas.

En ambos, sus prosas abonan respectivas imágenes autorales que objetan los márgenes desideologizados, ahistoricistas, escépticos y autorreferenciales de la posmodernidad. En Fuertes, ha sido destacado oportuna y reiteradamente ese anclaje en la singularidad, “glorista” o “yoista”: voz del superviviente, decía la poeta (2011: 24), que quiere dar cuenta de una existencia – tanto poética como histórica, en su contexto de escritura -. Este énfasis recurrente en el yo, en la propia vida, en la biografía, nos ha llevado, incluso, a leer su poesía de manera entreverada respecto de muchos de sus postulados autopoéticos, para advertir las estrategias, matices, corrimientos que se alojan en su obra, más allá de sus observaciones críticas. La línea “antipoética” de su

escritura, en la que se explotan el humor, el ludismo, e inclusive el absurdo y lo grotesco, no anula pues la traza de una conciencia que subyace a lo largo de sus extensas páginas.

González, por su lado, ha expresado una concepción amplia del concepto de posmodernidad que, si bien puede ser discutible, es interesante en relación con el ideario que sustenta su poética y que, como en tantos otros niveles, lo conecta con la figura de Antonio Machado:

El concepto de posmodernidad es ambiguo y contiene menos novedades de lo que parece. Machado era un poeta posmoderno [...] Si lo definimos por la ambigüedad, por la ironía, pues Machado era un poeta posmoderno. Yo creo que, más que posmoderno, estoy en una línea tradicional de poesía, con un margen de ambigüedad, escepticismo, ironía. Todo eso creo que se puede ver en mí sin tener que apelar al concepto de posmoderno (Scarano 2003: 173).

El autor se visualiza a sí mismo y a su escritura en una línea “tradicional” de poesía, que contradice el pensamiento de la posmodernidad “del fin”, principalmente en referencia a la muerte del autor. Dice:

Por otra parte, hay aspectos de la posmodernidad que yo no comparto: como eso de la muerte del autor [...] El hecho de que no exista el autor yo no lo creo. Para mí siempre hay un autor. Y el autor quiere decir algo, que muchas veces dice, pero además dice otras cosas que no sabe que dice. Eso es evidente. Siempre hay un plus. (Scarano 2003: 173).

La inclusión de su mirada crítica es importante no sólo porque da cuenta del posicionamiento del propio autor en el debate en torno de lo moderno/posmoderno, sino porque abre una línea interesante en relación con nuestras interrogaciones. La ironía y la ambigüedad, por ejemplo, lo llevan a considerar a uno de los faros modernistas – de modo evidentemente anacrónico – un poeta “posmoderno”. La “esencial heterogeneidad del ser” en el pensamiento machadiano, con la construcción de sus apócrifos, o el

diálogo y complemento con la alteridad, nos permiten recordar en este sentido que la fragmentación, la dispersión, la pluralidad y el descentramiento del sujeto no son fórmulas privativas del pensamiento de las últimas décadas. Por el contrario, no sólo con Machado – o Pessoa -, sino que ya en el romanticismo advertíamos esa subjetividad irónica que habilitaba los dobles – y dobleces – del yo, el distanciamiento autocrítico, autoconsciente y autoparódico respecto de un carácter monolítico y unívoco de la subjetividad. Muchas de las líneas “antipoéticas” gonzalianas, entonces, se enmarcan en una genealogía que excede el paradigma de la posmodernidad, y que da cuenta en cambio de un proyecto que se nutre de fuentes diversas, más amplias y anteriores, orquestado – como decía el poeta – por un autor, “un autor que siempre quiere decir algo”.

No podemos desconocer, sin embargo, que especialmente el asturiano – junto con Gil de Biedma – ensaya y diseña muchos de los núcleos paradigmáticos que funcionarán como basamento de los autores cobijados bajo el marbete de “poesía de la experiencia” u “otra sentimentalidad”, en las dos últimas décadas del siglo XX.¹³⁵ Estas estéticas, vinculadas – polémicamente – con el ideario posmoderno, encuentran sus gérmenes y su magisterio en muchas de las líneas esbozadas por los poetas del medio siglo. No obstante, a la hora de enfrentarnos al par modernidad/posmodernidad, creemos pertinente acudir a fórmulas o propuestas conciliadoras, comprensivas y, por tanto, más fecundas, no sólo en relación con las matrices que anticipan los poetas que nos

¹³⁵ Luis Bagué ha realizado una lectura afín del magisterio de González respecto de algunos de los núcleos principales de los “poetas de la experiencia”: “Ángel González se erige en uno de los maestros de la última generación poética debido a su desacralización del yo, que cuestiona los fundamentos de la subjetividad; a su plasmación de la ciudad, que anticipa el marco espacial de la lírica de la experiencia, y a su fe en un humanismo constructivo, que reivindica la individualidad sin abdicar de la responsabilidad histórica. [...] La lectura del poeta puede llegar incluso a modificar la realidad” (2005: 115). Por su lado, es importante destacar, junto a la del asturiano, más que la de Gloria Fuertes – como hemos advertido a lo largo de nuestro análisis, una poeta bastante insular y no suficientemente explorada en el panorama español -, la ineludible influencia del catalán Gil de Biedma en las poéticas últimas, herencia manifestada de manera expresa por los poetas más jóvenes, ya desde la elección del propio rótulo de “poetas de la experiencia” que los posiciona en una línea elocuente en relación con el pensamiento y la obra poética biedmana.

conciernen, sino incluso en relación con los poetas más jóvenes, liderados por García Montero.

Así, en desmedro de tomar como paradigma el pensamiento de la posmodernidad “clásica”, cuyos ideogramas dominantes giran en torno a la “muerte” o descentramiento del sujeto y la representación (Lyotard), el fin de la historia (Fukuyama) y de los grandes relatos, el “imperio de la sincronía y la simultaneidad” (Jameson), podemos en cambio pensar en una posmodernidad no “del fin”, sino del “reconocimiento” (Scarano 2000b) o, como dice Joan Oleza, hablar de un “realismo posmoderno”. El valenciano ha planteado con lucidez - partiendo de la narrativa española que comienza a escribirse en los '80 - un concepto de posmodernidad “bifronte”. Un sector del pensamiento posmoderno, apoyado principalmente en el paradigma deconstructivo y posestructuralista, postula la “autosuficiencia del lenguaje poético y la clausura del texto artístico respecto de la realidad y la vida” (Oleza 1996: 40). Pero otro sector pregona, en cambio, la reapropiación de la tradición, el rescate de la pasión narrativa, la recuperación de formas y temas de la cultura popular, la disolución de la oposición entre cultura de masas y cultura de elite, la exigencia de seguir postulando la historia para poder transformarla o la experimentación con una subjetividad descentrada. Es decir, un sujeto conciente de su relatividad, dejando atrás su “arrogante centralidad” y “apto para una cultura de sentimentalidad colectiva”: “una posmodernidad que apuesta, por último, por una socialización del disfrute estético, concretada en la desacralización de los muros que encerraron el arte del modernismo en los templos de la belleza” (1996: 40). Esta segunda cara es la que él denomina “realismo posmoderno”, una nueva poética realista después de la modernidad que, como dice Umberto Eco en las *Apostillas a El nombre de la rosa*, visita el pasado, pero sin ingenuidad, con ironía (1987: 28).

Laura Scarano, siguiendo esta línea especulativa, propone a su vez el provocativo rótulo de “relato del reconocimiento” que, obviamente, refuta el “no-conocimiento”; frente a una posmodernidad ensimismada y escéptica, sugiere un segundo “relato” vitalista y realista: el relato de la diferencia, de la microhistoria, de la experiencia privada y afectiva, del mundo emocional, del ejercicio del discurso como acción sobre el mundo, sin dogmatismos ni fundamentalismos (2000b: 269), en una tendencia que parece más acorde con el compromiso y “la apuesta por el sentido” (Swiderski 2007) que atraviesa la escritura de los herederos de las poéticas últimas. El cruce entre lo íntimo y lo social, el ropaje autobiográfico – autoficcional –, pero atravesado por el distanciamiento y la objetivación de los desplazamientos gramaticales, la conciencia de una sentimentalidad histórica, por ejemplo, son también – como en nuestros autores – algunas de los motores de cuño machadiano más poderosos que prosiguen en la escritura de los “poetas de la experiencia”; tanto como a los maestros de mediados de siglo, éstos los alejan de los cauces teóricos escépticos y nihilistas del pensamiento posmoderno “clásico”.

El subtítulo elegido para estas reflexiones finales, como es sabido, remeda el famoso “Historia de los ecos de un nombre”, incluido en *Otras inquisiciones*, de Jorge Luis Borges. Esta presencia al término de nuestro recorrido nos pareció sugerente, no sólo por la obvia y tan estudiada importancia de la (auto)nominación en la obra del escritor argentino, sino también por la imagería mítica y atávica con que se envuelve el nombre en dicho ensayo. Allí, a partir de la “lección original” de Moisés en el *Éxodo*, que pregunta a Dios “Su Nombre”, señala el autor que “para el pensamiento mágico, o primitivo, los nombres no son símbolos arbitrarios sino parte vital de lo que definen” (Borges 2005: 197).

Los nombres propios representan tanto para la lingüística y la gramática como para la antropología, la etnografía, etc., una de las clases de palabras más complejas. Sus letras encierran un profundo misterio y un halo enigmático, en especial porque implican un trasfondo acechante: el de una presencia en el mundo. Esta conexión, como vimos, ha concernido no sólo a los estudiosos de las culturas antiguas, sino que también los nombres propios han sido el centro de debate de disciplinas actuales, especialmente, en nuestro caso, en el contexto de la teoría literaria. La autobiografía, la autoficción, las propuestas sobre la figura de autor, la onomástica literaria, por ejemplo, se han servido de estos elementos para vislumbrar y asediar sus políticas – acudiendo a la imagen derrideana – en torno de su valor y su utilización.

Esa remota concepción nominal de la que hablaba Borges parece pervivir, resignificada, en la poesía de Gloria Fuertes. La recurrencia obsesiva del nombre de la autora a lo largo de sus libros revela una de las líneas más interesantes de su poesía. Éste funciona como nombre-fetiché al que se acude y se retorna en un sinnúmero de ocasiones y bajo las modalidades más diversas. Así, designa no sólo a su correlato autoficcional/poético - el personaje “Gloria Fuertes” - sino que estalla en un abanico polisémico, en donde *designación* se liga a *connotación* para explotar el espesor semántico del nombre y del apellido. Junto con esta utilización principal, a su vez, se incluyen nuevas incorporaciones nominales: por un lado, más tangencialmente, los nombres de otros autores, y por otro, en una vertiente singular de su escritura, algunos nombres de nuevos personajes/poetas de cuño arrabalero y marginal que, en primera persona, actúan como espejos polifónicos y distorsionados de la voz poética.

Exhortaba Machado, en el conocido verso de su “Retrato” que ilumina estas páginas, a escuchar “entre las voces, una”. En la madrileña, entre ese bastidor plurivocal de “narradores” y poetas suburbiales, entre las dicciones de otros autores evocados o

mencionados, entre los tonos surrealistas y lúdicos caros al postismo y la literatura infantil, se elige pues, una voz: la voz nominada que se congrega en torno del antropónimo; éste funciona como un *tótem* que reivindica una presencia, una conciencia y un decir singular. “Soñé que me aplaudían,/ que llegué a ser mi nombre”, decía en uno de sus poemas, traduciendo de manera perifrástica esa pulsión nominativa que permite entrever que “llamarse” es “ser”; el nombre reafirma al sujeto. Por eso, esta veta “glorista” ratifica un rostro particular, en el que se conjugan facetas diversas: femineidad, marginalidad, pobreza, testimonio, denuncia, irreverencia son algunas de las aristas que convoca el nombre propio, implicando un anclaje en el mundo, que se proyecta hacia un posicionamiento ético en el contexto poético.

Desde sus libros más tempranos, hasta los trazos últimos de su escritura, la recurrencia del antropónimo pone de relieve una presencia ubicua que reúne las máscaras y el abanico diversificado de dicciones y actores: llama la atención, así, a los transeúntes que pasean por sus páginas – como decía la poeta en su Prólogo (2011: 24)-, con contorsiones y malabares, enunciativos y nominales. La autonominación en Fuertes es un procedimiento que tiende a unir dos imágenes, como se postulaba desde las visiones más antiguas: cifra los cauces tanto vitales como escriturarios de esa poeta-saltimbanqui estacionada en un espacio bifronte; “carne y verso”, “actriz y autor”, son dos caras heterogéneas y complementarias que convergen en el binomio indiscernible del “libro/mujer”.

Ángel González, en cambio, en su faceta ensayística – como crítico y lector de su obra – nos advierte constantemente sobre el carácter de artificio y distanciamiento de ese personaje nominado en que se objetiva la voz poética. El nombre propio del autor enhebra en el eje autoficcional distintos momentos de su obra, expresando los matices diversos de sus concepciones auto y metapoéticas. El antropónimo es el que compendia

el paulatino escepticismo respecto de la capacidad transitiva del lenguaje, el cuestionamiento – tan radical como pasajero – respecto de la compleja relación entre las palabras y las cosas. Así, “Ángel González” será sustituido por “Ángel” – y luego, “ángel” -, para traducir desde estas variaciones nominales los múltiples perfiles identitarios, afines a los movimientos que atraviesan su pensamiento y su decir poético. Si bien la equivalencia entre “decir” y “hacer” que impulsaba la escritura más utópica de los “sociales mayores” es advertida tempranamente por González como un “*dictum*”,¹³⁶ sus primeros poemarios - y, en ellos, las primeras autonominaciones - revelan el trazado genealógico e historicista, el contorno más “social” del personaje en que se objetiva el poeta.

Estas primeras certezas irán diluyéndose y reemplazándose por visiones más críticas que ponen de relieve – a través de la parodia, la sátira y, fundamentalmente, la ironía – la banalización y desacralización de esa figuración inicial, dispersa y diseminada en imágenes fragmentarias, relativas, que distorsionan de manera cada vez más ostensible el rostro del poeta oculto tras el nombre propio: un nuevo “Ángel” enajenado, síntesis del extrañamiento. No obstante, al final, se retorna a ese “convencimiento” que había caracterizado sus inicios y que nunca se abandona del todo: más allá de la lucidez y la conciencia desoladora de la “inutilidad de todas las palabras”, se elige siempre la escritura; ejercicio ético y palabra moral que, pese a los reparos, nunca cede en sus afanes. Por eso, en sus tramos últimos, la primera persona reivindica al “hombre” que, como el poeta-personaje, se reconoce bajo el halo pessoano como “otro actor” – relativo, variable, contradictorio – en el escenario del “*theatrum mundi*”. En este caso, entre “las voces” de poetas y poéticas denostadas y reivindicadas; entre la voz del poeta y del académico; entre los acentos más sociales y testimoniales y los

¹³⁶ Ver el fragmento de la entrevista de Laura Scarano que hemos citado en el capítulo II de la Tercera parte.

cuestionamientos antipoéticos, antiolemnes, escépticos, se elige, de nuevo, una voz: una voz que sigue cantando/contando su palabra poética e impugnando el “silencio” durante más de medio siglo.

Modernidad/posmodernidad, vida/poesía, autobiografía/ficción, poeta/personaje son pues algunas de las encrucijadas que conviven, armonizada o entreveradamente, en los caminos líricos de Gloria Fuertes y Ángel González, en busca de un lector que se deleite en las posibilidades ambiguas y no clausuradas que habilita el “juego de hacer versos”, sin respuestas ni definiciones concluyentes. Con agudeza alude Túa Blesa a las fronteras movedizas e inciertas de la referencia y de la ficción, apelando a la sugerente imagen de la “banda de Möbius” para dar cuenta de un movimiento variable: en vez de considerar ambos territorios como “superficies que se ignoraban mutuamente sin posibilidad alguna de encontrarse o comunicarse” (2000: 47), a través de esta nueva perspectiva, los “dos mundos de la textualidad señalados ya no deben cartografiarse como dos espacios irreconciliables [...], sino que están en un continuo deslizamiento por la banda de Möbius” (2000: 46-47). Así, ambas esferas no son estables ni estáticas, sino que se encuentran en el péndulo dinámico de la lectura, que tanto se deslizará hacia la referencia como hacia la fictividad. Ni de un lado, ni del otro: “el mundo no está sólo como una ausencia en el texto, sino como una presencia/ausencia, que no podrá confundirse con la sola presencia” (2000: 51).

De esta manera, “realidad” (mundo, extratexto, referencia, poeta) se fusiona a “ficción” (poesía, literatura, sujeto/personaje), bajo la superficie porosa y ambigua que consiente el arte en sus posibilidades infinitas. Mejor que nosotros se refiere Borges – ya citado en estas páginas conclusivas y a quien le cedemos, también, el cierre - a los

órdenes diversos que representan el arte y la realidad, en la lectura de Dante que ensaya en las memorables líneas finales de “El falso problema de Ugolino”.¹³⁷

En el tiempo real, en la historia, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina y pierde las otras; no así en el ambiguo tiempo del arte, que se parece al de la esperanza y al del olvido. Hamlet, en ese tiempo, es cuerdo y es loco. En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa Incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así, con dos posibles agonías, lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones (1982: 10).

BIBLIOGRAFIA

¹³⁷ En este ensayo, uno de sus “Nueve ensayos dantescos”, se propone Borges confrontar las diversas interpretaciones del verso 75 del canto penúltimo del *Infierno* que, según indica, han creado un problema que parte de una confusión entre el arte y la realidad. En aquel verso Ugolino de Pisa, tras narrar la muerte de sus hijos en la Prisión del Hambre, dice que el hambre pudo más que el dolor (*Poseía, piú che'l dolor, poté il digiuno*). Así, tras repasar interpretaciones que giran en torno al canibalismo de Ugolino (es decir, si Ugolino comió o no los cadáveres de sus hijos: la “*mutile controversia*”, al decir del autor), arriba Borges al verdadero centro del asunto: “El problema histórico de si Ugolino della Gherardesca ejerció en los primeros días de febrero de 1289 el canibalismo es, evidentemente, insoluble. El problema estético o literario es de muy otra índole. Cabe enunciarlo así: ¿Quiso Dante que pensáramos que Ugolino (el Ugolino de su *Infierno*, no el de la historia) comió la carne de sus hijos? Yo arriesgaría la respuesta: Dante no ha querido que lo pensemos, pero sí que lo sospechemos. La incertidumbre es parte de su designio” (10). De esta manera, propone Borges esta “Incertidumbre” y esta ambigüedad que concierne al arte, al Ugolino de palabras, no al de la Historia. En este contexto, “negar o afirmar el monstruoso delito de Ugolino es menos tremendo que vislumbrarlo” (10).

I. Fuentes (con las abreviaturas utilizadas)

1) Gloria Fuertes

Textos poéticos:

- ([1975], 2011). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra. (OI)

Incluye:

(1954) *Antología y poemas del suburbio*

(1954) *Aconsejo beber hilo*

(1958) *Todo asusta*

(1966) *Ni tiro, ni veneno, ni navaja*

(1968) *Poeta de guardia*

(1969) *Cómo atar los bigotes del tigre*

(1973) *Sola en la sala*

- ([1980], 2004). *Historia de Gloria*. Madrid: Cátedra. (HG)

-([1995], 2006). *Mujer de verso en pecho*. Madrid: Cátedra. (MVP)

- (1997). *Pecábamos como ángeles*. Madrid: Torremozas.

- (2001). *Glorierías*. Madrid: Torremozas.

- (2005). *Es difícil ser feliz una tarde*. Madrid: Torremozas.

-([1950], 2007). *Isla ignorada*. Madrid: Torremozas.

- (2008). *Se beben la luz*. Madrid: Torremozas.

- (2009). *Los brazos desiertos*. Madrid: Torremozas.

- (2011). *Poemas prácticos más que teóricos* Madrid: Torremozas.

Textos en prosa:

-([1975], 2011). “Prólogo: Medio siglo de poesía de Gloria Fuertes o vida de mi obra” en *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra, 21-34.

-([1950], 2007). “Introducción” en *Isla ignorada*. Madrid: Torremozas.

Entrevistas:

ALAMEDA, Soledad (1978). “Gloria Fuertes. Poeta de gran tamaño”, 1/10/1978, 6-8.

CONDE MARTIN, Luis (1998). “Charla con Gloria Fuertes” en *Alacena*, nº 30, 38-40.

DEL VILLAR, Arturo (1976). “Gloria Fuertes, poeta para todo (y de guardia)” en *La estafeta literaria*, 580, enero, 12-14.

NUÑEZ, Antonio (1969). “Encuentro con Gloria Fuertes” en *Ínsula*, 270, 3.

2) Ángel González

Textos poéticos:

-(2004). *Palabra sobre palabra* (Obra completa).Barcelona: Seix-Barral. Incluye:

(1956) *Áspero mundo* (AM)

(1961) *Sin esperanza, con convencimiento* (SECC)

(1962) *Grado elemental* (GE)

(1965) *Palabra sobre palabra* (PP)

- (1967) *Tratado de Urbanismo (TU)*
 (1971) *Breves acotaciones para una biografía (BAB)*
 (1972) *Procedimientos narrativos (PN)*
 (1977) *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan (MPNA)*
 (1985) *Prosemas o menos (POM)*
 (1992) *Deixis en fantasma (DF)*
 (2001) *Otoños y otras luces (OyOL)*

- (2000). *101+19=120 poemas*. Madrid: Visor.
 -(2004). *Antología poética*. (García Montero ed.). Granada: Ayuntamiento de Granada.
 -(2007). *Biografía*. (Julio Neira ed.). Córdoba: Cajasur.
 -(2008). *Nada grave*. Madrid: Visor. (NG)

Textos en prosa:

- (1963). "Poesía y compromiso" en RIBES, Francisco (ed.). *Poesía última*. Madrid: Taurus, 57-59.
 - (1980). "Prólogo" a *Poemas* (edición del autor). Madrid: Cátedra, 13-26.
 -(1984). "Sobre poesía y poetas" en *Peñalabra*, nº 52, otoño.
 -(1997). *Las otras soledades de Antonio Machado*. Discurso de Ingreso a la RAE.
 -(1998). "...soy poeta?" en *Revista El País*, domingo 11 de enero, 35.
 -(1999). *Antonio Machado*. Madrid: Alfaguara.
 -(2002). "Sobre poesía: un alegato" en *La estafeta del viento*, Casa de América, 1, 13-17.
 -([1989], 2008). *La voz de Ángel González. Poesía en la Residencia*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Entrevistas:

- ÁLVAREZ, Faustino (1989). "Ángel González, poeta: ¿Hay muchas Asturias dentro de Asturias?" en *100 asturianos y Asturias*. Oviedo: Caja Rural de Asturias, 208-211.
 CAMPBELL, Federico (1970). "Ángel González o la desesperanza" en *Infame turba*, Barcelona: Lumen, 367-376.
 GONZÁLEZ, Lupericio (1999). "Vocación en verso. Ángel González" en *Revista Fusión*, abril. En: <http://www.revistafusion.com/1999/abril/entrev67-2.htm> (consultado 3 de septiembre de 2013).
 PAYERAS, María (1990). "Autopercepción intelectual de un proceso histórico" en *Anthropos. Proceso de análisis e investigación: Ángel González*, 109, 19-34.
 RODRÍGUEZ, Gracia (1984). "Ángel, fieramente humano" en *Quimera*, 35, enero, 23-29.
 SALVADOR, Álvaro (2009). *El intelectual y su memoria. Ángel González*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
 SCARANO, Laura (2003). "De los álamos vengo...: Entrevista al poeta español Ángel González", *Olivar* [online], vol. 4, n.4, pp. 161-175.

II. Bibliografía crítica sobre Gloria Fuertes:

- ACEREDA, Alberto (1999). "Autobiografía y sentido en el mundo poético de Gloria Fuertes" en *Letras femeninas*, 25, 155-172.
- (2000) "Crítica y poesía en Gloria Fuertes. Intertextualidades culturales de una poética contestataria" en *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 5, 143-157.
- (2002). "Gloria Fuertes: del amor prohibido a la marginalidad" en *Romance Quarterly*, 49, 228-240.
- BENÍTEZ, Rubén (1980). "El maravilloso retablo popular de Gloria Fuertes" en *Mester*, 9 (1), 21-33.
- BENSON, Douglas (2000). "La voz inconfundible de Gloria Fuertes, 1918-1998: poesía temprana" en *Hispania*, vol 83, N° 2, mayo, 210-221.
- BROWNE, Peter (1997). *El amor por lo (par)odiado. La poesía de Gloria Fuertes y Ángel González*. Madrid: Pliegos.
- CALLEJA, Seve (1999). "Una vida en versos" en *Zurgai*, diciembre, 40-42.
- CANO, José Luis (1969). "La poesía de Gloria Fuertes" en *Ínsula* 269, 8-9.
- CAPPUCCIO, Brenda L. (1993). "Gloria Fuertes frente a la crítica" en *Anales de la Literatura Española contemporánea*, Vol. 18, 1-2, 89-112.
- CASTRO, Elena (2011). "Lesbian Identity: (Dis)appearing Act in Gloria Fuertes's Poetry" en PERSIN, M. (ed.) (2011). *In Her Words. Critical Studies on Gloria Fuertes*. Bucknell University Press, 82, 99.
- CELA, Camilo José (1995). "El ángel puteado" en *ABC (Sevilla)*, martes 28/03/1995, 15 en <http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1995/03/28/015.html> (consultado en julio de 2013).
- DEBICKI, Andrew (1987). "Gloria Fuertes: intertextualidad e inversión de expectativas" en *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid: Júcar.
- DE LA FUENTE, Manuel (2010). "Un amor que supo a Gloria" en *ABC (Madrid)*, 07/02/2010, 68.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Lidio (1999), "Las expresiones fijas en la última poesía de Gloria Fuertes" en *Paremia*, 8, 172-178.
- GARCÍA-PAGE, Mario (1993). "Texto paremiológico y discurso poético (el ejemplo de Gloria Fuertes)" en *Paremia*, 1, 45-53.
- GONZÁLEZ RODAS, Pablo (2004). "Introducción" a FUERTES, Gloria. *Historia de Gloria (Amor, humor, desamor)*. Madrid: Cátedra.
- JIMENEZ FARO, Luzmaría (2009). "Palabras previas" en *Los brazos desiertos*. Madrid: Torreozas, 7-10.
- (2008). "Palabras previas" en *Se beben la luz*. Madrid: Torreozas, 7-9.
- LEUCI, Verónica (2010). "Gloria Fuertes, en carne y verso: juegos del nombre propio en *Historia de Gloria*" en *Revista Voz y Letra*, XXI.
- (2012). "Gloria Fuertes y la tradición popular hispánica: una aproximación" en *Actas al "VIII Congreso Letras del Siglo de Oro: Hacia Lope de Vega"*, Universidad Nacional de Mar del Plata, (en prensa).
- (2012). "Ficciones con nombre propio en las *Obras incompletas* de Gloria Fuertes. El discurso poético entre la autobiografía y la ficción" en *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico (en prensa).
- (2013). "Voces e historias en la escena poética de Gloria Fuertes" en *Revista Celehis*, nº 26, UNMDP.
- LOSTALÉ, Javier (2008). "Diez años sin gloria" en *ABC (Madrid)*, jueves 27/11/2008, 73.

- MANDLOVE, Nancy (1974-1984). "The Letter-Poems of Gloria Fuertes" en *Letras Femeninas*, 10, 1, 33-38.
- MIRÓ, Emilio (1966). "Ridruejo, Gloria Fuertes, Félix Grande" en *Ínsula* n° 235.
- (1970). "Gloria Fuertes. Poesía. Una antología y dos nuevas colecciones" en *Ínsula*, 288, 7.
- MONJE MARGELÍ, Pilar (2005). *El humor en la poesía de Gloria Fuertes*. Tesis doctoral. Universitat Rovira i Virgili. Facultat de Lletres en <http://hdl.handle.net/10803/8782> (consultado el 25 de julio de 2013).
- PAYERAS Grau, María (2003). *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*. Madrid: Sial.
- (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de postguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED.
- PELLAROLO, Silvia (1991). "La poesía de Gloria Fuertes o el ingenioso distanciamiento de sí misma" en *Literatura Femenina Contemporánea. VII Simposio Internacional*. Instituto Literario y Cultural e Hispánico. Diciembre, 69-78.
- PERSIN, Margaret (ed.) (2011). *In Her Words. Critical Studies on Gloria Fuertes*. Bucknell University Press.
- (1986). "El humor como semiosis en la poesía de Gloria Fuertes" en *Poesía como proceso. Poesía española de los años 50 y 60*. Madrid: Porrúa.
- PORPETTA, Paloma (2005). "Palabras previas" en *Es difícil ser feliz una tarde*. Madrid: Torremozas, 7-9.
- RUIZ, Ma. Reina (2003). "La otra mirada de Gloria Fuertes: ekfrasis y poesía" en *Letras femeninas*, vol. XXIX, n° 2, diciembre, 85-96.
- SANTIAGO, Olga (1982). *La poesía de Gloria Fuertes* (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- SHERNO, Sylvia (1989). "Carnival: Death and Renewal in the Poetry of Gloria Fuertes" en *MLN*, Vol. 104, No. 2 (Mar), 370-392.
- TOMÉ, Jesús (1978). Reseña a "Fuertes, Gloria. Obras incompletas" en *Revista de Estudios Hispánicos*, 217-221.
- VILLENA, Luis Antonio de (1999). "Gloria Fuertes, al principio" en *Dáctilo*, 1, Univ. de Murcia. Aula de poesía, 64.
- YNDURAIN, Francisco ([1970], 1979). "Prólogo" en *Gloria Fuertes. Antología poética. 1950-1969*. Barcelona: Plaza & Janés, 9-45.

III. Bibliografía crítica sobre Ángel González:

- ALARCOS LLORACH, Emilio (1969). *Ángel González, poeta (Variaciones críticas)*. Oviedo: Secretariado de Publicaciones.
- (1990). "Recato y elegía", en *Anthropos. Número monográfico. Ángel González: una poética de la experiencia y la cotidianidad*, coordinado por María Payeras Grau, 109, 52-54.
- (1996). *La poesía de Ángel González*. Oviedo: Nobel.
- (1998). "La mirada y la palabra (Diálogo entre Alarcos Llorach, Benítez Reyes, García de la Concha, González Ovies, José A. Goytisolo y J. Piquero)" en VV. AA. *Ángel González en la generación del 50. Dialogo con los Poetas de la Experiencia*. Oviedo: Tribuna Ciudadana.
- ARMISEN, Antonio (1998). "[Sobre el hombre y el nombre](#): Notas de lectura a 'Para que yo me llame Ángel González'" en [Gramma y cal: Revista insular de filología](#), 129-146.

- BAENA, Enrique (2007). *Metáforas del compromiso (configuraciones de la poética actual y creación de Ángel González)*. Madrid: Cátedra.
- BAGUÉ, Luis (2005). “Las huellas de una complicidad: Ángel González y la última poesía española” en *Zurgai. Con Ángel González*, julio, 110-116.
- BENÍTEZ REYES, Felipe (2008). “La gravedad de Ángel González” en *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, año 13, nº 77, on line 25 de septiembre de 2008: <http://www.revistaclarin.com/306/la-gravedad-de-angel-gonzalez>.
- BENSON, Douglas (1981). “La ironía, la función del hablante y la experiencia del lector en la poesía de Ángel González” en *Hispania*, 64, 570-581.
- (1982). “Linguistic parody and reader response in the worlds of Angel González” en *Anales de Literatura española contemporánea*, vol. 7, 1, 11-29.
- BROWNE, Peter (1997). *El amor por lo (paro)odiado. La poesía de Gloria Fuertes y Angel González*. Madrid: Pliegos.
- CAFFARATO, Mauro (2008). “La importancia de llamarse Ángel González” en Monográfico de *Cuadernos Hispanoamericanos, Complementario 17: Ángel González*. Madrid, 84-97.
- CAÑAS. Dionisio (1980). “La polifonía poética de Ángel González” en *El País*, Madrid, 17 de agosto.
- DEBICKI, Andrew (1987). “Ángel González: transformación y perspectiva” en *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid: Júcar.
- ([1987], 2013). “Prosemas o menos: un libro de la postmodernidad” en *PoeMad. Revista de poesía*, nº 2: Encuentros con el 50, enero-febrero. En www.poemad.com (consultado el 10 de enero de 2014).
- FERRARI, Marta (2001). *La coartada metapoética. Hierro, González, Carnero*. Mar del Plata: Martín.
- (2013). “Sobre ideología y estética en Ángel González” en [Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada](http://www.tropelias.com), Nº 19, 269-280.
- GALLEGO, Antonio (2002), “Ángel González, músico” en *Revista Litoral. Ángel González: Tiempo inseguro*. España, Nº 233, 219-223.
- GARCIA MARTIN, José Luis (1985). “La poesía última de Ángel González” en VV.AA. (1985). *Guía para un encuentro con Ángel González (número monográfico)*. Luna de abajo. Cuaderno de poesía, junio, 3.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1999), “Prólogo” en GONZÁLEZ, Ángel. *Antonio Machado*. Madrid: Alfaguara, 15-40.
- (2000) “Impresión de Ángel González” en GONZÁLEZ, Ángel (2000). *101+19= 120 poemas*. Madrid: Visor.
- (2002). “Conversación con Ángel González” en *Litoral. Ángel González. Tiempo inseguro*, 233. Susana Rivera ed., Málaga, junio, 14-27.
- (2004). “Prólogo: Para que tú te llames Ángel González” en GONZÁLEZ, Ángel (2004). *Antología poética*. Granada. Ayuntamiento de Granada, 7-26.
- ([2009], 2011). *Mañana no será lo que Dios quiera*. Madrid: Punto de Lectura.
- GUERRERO, José, PEREGRINA, Elena y Álvaro SALVADOR (Eds.). (2006). *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*. Almería: Universidad de Almería.
- IRAVEDRA, Araceli (2005), “Entre las voces, una: procedimientos machadianos en Ángel González” en *Zurgai. Con Ángel González*, 59 (julio), Bilbao, 86-96.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1998). “De la poesía social a la poesía crítica: A propósito de *Tratado de Urbanismo* (1967) de Ángel González” en *Diez años de poesía española 1960-1970*. Madrid: RIALP.

- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2006). “Ángel González: crónicas y notas de un viajero” en GUERRERO, José, PEREGRINA, Elena y Álvaro SALVADOR (Eds.). (2006). *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*. Almería: Universidad de Almería, 87-92.
- LANZ, Juan José (2005), “Poéticas en litigio: Ángel González y la crítica de la estética novísima” en *Zurgai*, 59 (julio), Bilbao, España, 72-78.
- LE BIGOT, Claude (2005), “La forma breve en la obra poética de Ángel González” en *Zurgai*, 59, julio, 122-130.
- (2014). “¿Fue Ángel González un poeta posmoderno?: examen de su antipoesía” en *Prosemas*, nº 1, Universidad de Oviedo (en prensa).
- LEUCI, Verónica (2006). “Entre la tradición y la renovación: Ángel González y la reescritura retórica” en *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*. Año 2004-2006, nº 15-17.
- (2006) “De constantes y variantes: la propuesta bucólica de Ángel González” en *Revista Espéculo*, Nº 33, julio.
- (2008). “Ángel González: la cifra de múltiples versiones” en *Cuadernos para investigación de Literatura Hispánica*, Nº 33, enero.
- (2009). “La poesía en el tiempo: Ángel González y la tradición” en ROMANO, Marcela (ed.). *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*. Mar del Plata: EUDEM, 103-121.
- (2009). “La ‘Oda a los nuevos bardos’ de Ángel González: parodia y tradición” en *Cuadernos para investigación de Literatura Hispánica*, Nº 34.
- (2014). “Ángel González” en Laura Scarano (ed.). *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y Antología)*. Santa Fe: Editorial de la Universidad del Litoral.
- MARTINO, Florentino (1979). “La poesía de Ángel González” en *Papeles de Son Armadans*, LVII, junio.
- NEIRA, Julio (2007). “Vida, poesía y biografía poética” en GONZÁLEZ, Ángel. *Biografía*. Córdoba: Cajasur.
- PALLEY, Julian (1984). “Ángel González and the anxiety of influence” en *Anales de literatura española contemporánea*, vol. 9, 1-3, 81-95.
- PARKER, Stacey (1985). “Desfamiliarización en la poesía de Ángel González” en *Inti*, nº 21, primavera.
- PAYERAS GRAU, María (2000). “El rostro sobre la máscara. A propósito del sujeto poético en la obra de Ángel González” en ROMERA CASTILLO y GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), 453-466.
- (2009). *El sueño de la realidad. Poesía y poética de Ángel González*. Santa Cruz de Tenerife: La Página Ediciones.
- ([1987], 2013). “Prosemas o menos: la última poesía de Ángel González” en *PoeMad. Revista de poesía*, nº 2: Encuentros con el 50, enero-febrero. En www.poemad.com (consultado el 10 de enero de 2014).
- PERSIN, Margaret (1986). “Presencia contra ausencia en la primera poesía de Ángel González” en *Poesía como proceso: Poesía española de los años 50 y 60*. Madrid: Porrúa.
- RIVERA, Susan (2006). “Intertextualidad y collage” en GUERRERO, José, PEREGRINA, Elena y Álvaro SALVADOR (Eds.). (2006). *Ángel González, un clásico de nuestro tiempo*. Almería: Universidad de Almería, 41-58.
- ROMANO, Marcela (2003). *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata: Martín.
- (2005), “L’aquexada passió de Ángel González en *Zurgai*, 59 (julio), Bilbao, 80-85.

- RUIZ PÉREZ, Ángel (2004), “Identidad, tradición y clasicismo en Ángel González” en *ALEC* 29, 1, 283-306.
- SABADELL NIETO, Juana (1995). “Consideraciones sobre autoría, subjetividad y sociedad en la poesía de Ángel González” en *Actas AIH, XII, Centro Virtual Cervantes*, 231-236.
- SALVADOR, Álvaro (2003). “La palabra precisa de Ángel González” en *Letra pequeña*. Granada: Cuadernos del Vigía, 85-94.
- SCARANO, Laura (2002). “Los paisajes urbanos de Ángel González” en *Litoral. Ángel González. Tiempo inseguro*. Nº 33, 293-299.
- (2011c). “*Nada grave* o grave nada: La mueca póstuma de Ángel González”, en *Archivum*, Universidad de Oviedo, LX, 2011, 9–25.
- SCARANO, Laura y LEUCI, Verónica (2014). “Ángel, ¡qué raro! Perplejidades nominales en la poesía de A. González” en *Prosemas*, nº 1, Universidad de Oviedo (en prensa).
- SOBEJANO, Gonzalo (1987). “Salvación de la prosa, belleza de la necesidad en la poesía de Ángel González” en VV. AA. *Simposio-Homenaje a Ángel González*. (Susana Rivera y Tomás Ruiz Fabega eds.). Madrid: José Esteban, 23-54.
- VILLANUEVA, Tino (1980). “Áspero mundo, de Ángel González: de la contemplación lírica a la realidad histórica” en *Journal of Spanish Studies. Twentieth Century*, 8, 1-2, 161-177.
- VV. AA. (1985). “Guía para un encuentro con Ángel González (número monográfico)”: *Luna de abajo. Cuaderno de poesía*, junio, 3.
- VV. AA. (1987) *Simposio-Homenaje a Ángel González*. (Susana Rivera y Tomás Ruiz Fabega eds.). Madrid: José Esteban.
- VV. AA. (1990). *Anthropos. Número monográfico: “Ángel González: una poética de la experiencia y de la cotidianidad”*, 109.
- VV. AA (1998). *Ángel González en la generación del 50. Dialogo con los poetas de la experiencia*. Oviedo: Tribuna ciudadana.
- VV. AA (2002). *Revista Litoral: “Ángel González. Tiempo inseguro”*, 233, Málaga, junio.
- VV. AA. (2005). *Zurgai: “Con Ángel González”*, 59. Bilbao, julio.
- VV. AA. (2008). *Cuadernos Hispanoamericanos: “Complementario 17: Ángel González”*. Madrid.

IV. Bibliografía general:

- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel (1998). “El poeta como *homo dúplex*: ironía romántica y duplicidad enunciativa” en CABO ASEGUINOLAZA, Fernando y GULLÓN, Germán (eds.). *Teoría del poema: la enunciación lírica*, 111-134.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel (1996). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- ALBERCA, Manuel (1996). “El pacto ambiguo”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. Barcelona, 1, enero, 9–18.
- (2004). “La pasión por la autobiografía”. Entrevista a Philippe Lejeune en *Cuadernos hispanoamericanos*, julio-agosto, reproducida en: http://autoficcion.es/?page_id=47 (consultado el 14/10/2013).
- (2005-2006). “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” en *Cuadernos del Cilha*, Nº 7/8.
- (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2008). “Autoficción de un gozador de placeres efímeros” en *Olivar*, 9(12), 199-216.
- ALCINA CAUDET, Amparo (1999). *Las expresiones referenciales. Estudio semántico del sintagma nominal*. Tesis doctoral, Valencia, Col·lecció Tesis doctorals en microfitxa. Universitat de València.
- ALONSO, Dámaso (1946). *Hijos de la ira*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz (1993). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- AMARO, Lorena (2003). *Autobiografía y nombre propio en los textos de Jorge Luis Borges*. Tesis Doctoral, Univ. Complutense de Madrid.
- (2004). “La imposible autobiografía de Jorge Luis Borges” en *Variaciones Borges* 17, 229-252.
- (2010). «Poética, erótica y políticas del nombre propio: de la magia a la autobiografía», en *Aisthesis*, 47, 229–246.
- AMICOLA, José (2007). *Autobiografía como autofiguración*. Rosario: Viterbo.
- (2008). “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)” en *Olivar*, año 9, vol. 12, 182-197.
- ARFUCH, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Bs. As.: FCE.
- AUSTIN, John (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- AYALA, Francisco (2005). “La invención del ‘Quijote’” en CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. RAE, Edición IV Centenario.
- BAJTIN, Mijaíl (1981). *The Dialogical Imagination*. University of Texas Press.
- (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- (2005). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- BALLART, Pere (1994). *Eironeia: La figuración irónica en discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BALMACEDA MAESTÚ, Enrique (1988). “La poesía española de posguerra a través de sus antologías” en *C.I.F.T XIV*, 41-54.
- BARTHES, Roland ([1975], 1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila Ed.
- (1982). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gili.
- (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Bs. As.: Paidós.
- ([1973], 2005). “Proust y los nombres” en *EL grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI.

- BATLLÓ, José (1968). *Antología de la nueva poesía española*. Madrid: El Bardo.
- 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.
- BOSQUE, Ignacio y DEMONTE, Violeta (1999). *Gramática descriptiva de la Lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- BORGES, Jorge Luis (1982). “El falso problema de Ugolino” en *Nueve ensayos dantescos*. Madrid: Espasa Calpe.
- (2005). *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.
- BOURDIEU, Pierre (1997). “La ilusión biográfica”. *Razones prácticas, sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 74-83.
- (2003). “Campo intelectual y proyecto creador” en *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Quadrata.
- (2006). *Autoanálisis de un sociólogo*. Barcelona: Anagrama.
- BRUNE, Jerome y WEISSER, Susan (1995). “La invención del yo: la autobiografía y sus formas” en OLSON, D. y TORRANCE, N. (comps.). *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa.
- BRUSS, Elizabeth (1991). «Actos literarios», Suplemento *Anthropos* 29, diciembre, 62–78.
- BUSTOS GUADAÑO, Eduardo. *La filosofía del Lenguaje en http://filotecnologa.files.wordpress.com/2011/06/filosoficc81a-del-lenguaje-ii_filotecnologa.pdf*, consultado 18 de enero de 2014.
- CABALLE, Anna (1995). *Narcisos de tinta*. Madrid: Megazul.
- CABANILLES, Antonia (1989). *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Castellón: Col·legi Universitari de Castelló-Diputació de Castelló.
- (2000). “Poéticas de la autobiografía”, en ROMERA y GUTIÉRREZ CARBAJO, 187–200.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (ed.) (1999). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco.
- y GULLON, Germán (eds.) (1998). *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam: Rodopi.
- CABO, Fernando (ed.) (1993). “Autor y autobiografía” en ROMERA CASTILLO, José (ed.), *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor, 133–137.
- CALERO FERNÁNDEZ, Ma. Ángeles (1992). “Nombres parlantes femeninos en la onomástica paremiológica española” en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua española* / coord. por Manuel Ariza Viguera, Vol. 2, 907-918.
- CALVINO, Italo (2007). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.
- CAMPILLO, Antonio (1992). “El autor, la ficción, la verdad” en *Daimón. Revista de Filosofía*, 5, 25-45.
- (1995). “Foucault y Derrida: historia de un debate -sobre la historia” en *Daimón. Revista de Filosofía*, 11, julio-diciembre, 59-82.
- CAMPRA, Rosalba (1994). “La ciudad en el discurso literario” en *SyC*, 4, marzo, Buenos Aires, 19-40.
- CANO, José Luis (1971). “La autonominación en la poesía (Cienfuegos, Unamuno, Dámaso Alonso, Luis Rosales)”. Edición digital de *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 257-258 (mayo-junio), 570-583
- CAÑAS, Dionisio (1990). “La poesía de la ciudad en Jaime Gil de Biedma” en *Ínsula*, julio-agosto, nº 523-524, 47-48.
- CASAS, Arturo (1998). “*Evindentia*, deixis y enunciación en la lírica de referente histórico”, en CABO y GULLON, 159–204.

- (2000). "La función autopoética y el problema de la productividad histórica", en ROMERA CASTILLO y GUTIÉRREZ CARBAJO, 209–218.
- CASTELLET, José Ma (1969). *Veinte años de poesía española*. Barcelona: Seix Barral, 27-105.
- CASTILLO, Larissa (2009). "La onomástica y la toponimia como señales en el proceso de conformación de identidad de 'Agua fría', en la novela *Temblor* de Rosa Montero" en *Filología y Lingüística XXXV* (2), 11-30.
- CATELLI, Nora (2007, [1991]). *En la era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- CHARTIER, Roger (1996). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.
- CHRISTIN, Anne-Marie (Comp.) (2001). *El nombre propio. Su escritura y significado a través de la historia en diferentes culturas*. Barcelona: Gedisa.
- COLONNA, Vincent (2004), *Autofiction&Autres Mythomanies Littéraires*. Paris: Tristram.
- COMBE, Dominique (1999). "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía" en CABO, Fernando (ed.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros, 127-153.
- CUBIDES, Pablo, Guillot, Rey, David y María Lucía Rivera (2010). "Referencia, nombres propios y comunidad lingüística" en *Arete. Revista de Filosofía* Vol. XXII, N° 2, 209-230
- CULLER, Jonathan (1978). «La poética de la lírica», en *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 229–269.
- DEBICKI, Andrew (1987). *Poesía del conocimiento. La Generación española de 1956-1971*. Madrid: Júcar.
- de LEONE, Lucía (2009). "Autobiografía como autofiguración: Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género". *Mora (Buenos Aires)* [online]. 2009, vol.15, n.2 [citado 2014-02-05].
- de LUIS, Leopoldo ([1965], 1981). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Barcelona: Júcar.
- de MAN, Paul (1991). "La autobiografía como des-figuración", Suplemento *Anthropos* 29, 113-118.
- de ORY, Carlos Edmundo (1945). "Los que se nombran en la poesía", en *El español*, no. 117, 20 de enero, 6.
- DEL PRADO BIEZMA, Javier, BRAVO Juan y Ma. Dolores PICAZO (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de Universidad de Castilla-La Mancha.
- DERRIDA, Jacques (1971). "Firma, acontecimiento, contexto" en [www. Philosophia.cl/](http://www.Philosophia.cl/) Escuela de Filosofía Universidad ARCIS (*on line*), Traducción de C. González Marín, 1-22.
- (1984). "Nietzsche: Políticas del nombre propio" en *La filosofía como institución*. Barcelona: Juan Granica, 61-91.
- (1989). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- DOUBROSVKY, Serge (1977). *Fils*. París: Galilée.
- ECO, Umberto (1987). *Apostillas a El nombre de la Rosa*. Barcelona: Lumen.
- EAGLETON, Terry (1983). *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE.
- EAKIN, Paul John (1991). «Auto-invencción en la autobiografía: el momento del lenguaje», *Anthropos*, 29, 79–92.
- (1994). «Introducción» a LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, 9–46.

- ELIOT, T. S. (1947). *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Tomo I. Buenos Aires: Emecé.
- ESCARTIN GUAL, Monserrat (2010). “Del autoconocimiento a la autoficción” en *Insula*, 760, 5-9.
- FABBRI, Paolo. (1999) *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- FERNANDEZ LEBORANS, Ma. Jesús (1999). “El nombre propio” en DEBOSQUE, Ignacio y DEMONTE, Violeta. *Gramática descriptiva de la Lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 77-128.
- FERRARI, Marta (2001). *La coartada metapoética. José Hierro, Angel González, Guillermo Carnero*. Mar del Plata: Martín.
- FERRATE, Juan (1999) “Lingüística y poética” en CABO, Fernando, 155-176.
- FOUCAULT, Michel ([1969], 1989). “¿Qué es un autor?”, *Revista Conjetural* 1, agosto, 87-111.
- (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- FREIXAS, Laura (2005). “Hay muchísimo que inventar en el terreno de la autobiografía”. Entrevista a Philippe Lejeune” en *Intramuros*, 9/2/05, 14-15.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2007). *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1993a). *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- (1993b). *El realismo singular*. Bilbao: Instituto Vasco de las Artes y las Letras.
- GARRIDO, Fernando (1866). *Historia de las persecuciones políticas y religiosas ocurridas en Europa desde la Edad Media hasta nuestros días*. Vol. 6. Barcelona: Salvador Manero [on line] (consultado en julio de 2013).
- GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- (1991). *Ficción y Dicción*. Barcelona: Lumen.
- (2004). *Metalepsis*. México: FCE.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1980). *El pie de la letra*. Barcelona: Crítica.
- (1985). “La imitación como mediación o de mi Edad Media” en RICO, Francisco (ed.), *Edad Media y Literatura contemporánea*. Madrid: Trieste.
- ([1982], 1998). *Las personas del verbo*. Barcelona: Lumen.
- GIL GONZALEZ, Antonio J. (2000). “Autobiografía y metapoesía: el autor que vive en el poema”, en ROMERA CASTILLO y GUTIERREZ CARBAJO (eds.), 289–302.
- GLOWICKA, Monika (2002). “Figuras de repetición por juego de palabras en los eslóganes publicitarios de la prensa española actual” en http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113033/1_EtudesRomanesDeBrno_32-2002-1_10.pdf (consultado 15 de mayo de 2013).
- GONZÁLEZ ARCE, Teresa (2013). *Triunfar de la vejez y del olvido*. México: Arlequín.
- GONZÁLEZ SERNA-SÁNCHEZ, José M. *Herramientas Literarias: Métrica y Retórica. Los Géneros Literarios (on line)*: En: <http://www.infopoesia.net/pdf/Herramientas%20literarias.pdf> (consultado 11/07/2012).
- GRAMUGLIO, María Teresa (1988). “La construcción de la imagen” en *Revista de Lengua y Literatura*, 4, noviembre, 3-16.
- GRELL, Isabelle y GENON, Arnaud (s/d). “Serge Doubrovsky: Cómo el *Monstruo* se hizo *Hijo*. Trabajo genético en curso del equipo ‘Autoficción’” (on line): <http://www.everyoneweb.com/doubrovskymanuscrit.com> (consultado 17/09/2013).
- GUSDORF, Georges (1991). “Condiciones y límites de la autobiografía”, *Anthropos*, 29, 9-17.

- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2000). "Autobiografía e historia en la poesía de Caballero Bonald (1975-1999)" en ROMERA CASTILLO y GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), 313-330.
- HAMBURGER, Käte ([1957], 1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.
- HERRNSTEIN SMITH, Barbara (1993). "La poesía como ficción" en *Al margen del discurso*. Madrid: Visor.
- HEILBRUN, Carolyn (1991). "No-autobiografías de mujeres 'privilegiadas': Inglaterra y América del Norte" en *Suplemento Anthropos*, 29, diciembre, 106-112.
- IGLESIAS, Ángel (1984). "El simbolismo de los nombres en *Miau*. Historia gatuna de Madrid" en *Bulletin Hispanique*, 86 (3-4), 379-402.
- IRAVEDRA, Araceli (2009). "Cuando de aquello también hacía veinte años" en *Ínsula* n° 745-746, Enero / Febrero. En: <http://www.revistas culturales.com/articulos/37/insula/1002/2/cuando-de-aquello-tambien-hacia-veinte-anos.html>
- IRIARTE, Margarita (2000). "El autorretrato: ¿límite de la autobiografía?" en ROMERA CASTILLO Y GUTIERREZ CARBAJO (eds.), 339-348.
- JAMESON, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona: Paidós.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1984). *La presencia de Antonio Machado en la poesía española de posguerra*. Colorado: Society of Spanish and Spanish American Studies.
- (1998). "Una versión realista de la irrealidad: sobre Jaime Gil de Biedma y su libro *Moralidades* (1966) en *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea* (1969-1970). Madrid: Rialp.
- JITRIK, Noé (1994). "Voces de ciudad" en *SyC*, 4, marzo, Buenos Aires, 7-18.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1997). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette.
- KIRKPATRICK, Susan (1991). *Las Románticas. Escritoras y subjetividad España 1835-1850*. Madrid: Cátedra.
- KRISTEVA, Julia (1981). "Poesía y negatividad" en *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos, 55-94.
- (2001). *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos.
- LADAS FERRERAS, Ulpiano (2010). "La poética de los antipoetas. Ramón de Campoamor, Nicanor Parra y Ángel González" en *La literatura hispanoamericana más allá de sus fronteras*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-literatura-hispanoamericana-mas-alla-de-sus-fronteras/html/1b4c5527-4dc4-4f78-9ff2-548c0d6750b9_16.html (consultado 23/01/2014).
- LANGBAUM, Robert (1996). *La poesía de la experiencia*. Granada: Comares.
- LANZ, Juan José (2009). *Las palabras gastadas. Poesía y poetas del medio siglo*. Sevilla: Renacimiento.
- (2009b). *Conocimiento y comunicación: textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*. Palma de Mallorca: Ediciones UIB.
- LAUSBERG, Heinrich (1983). *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos.
- LÁZARO-CARRETER, Fernando (1990). *De poéticas y poetas*. Madrid: Cátedra.
- LECARME, Jacques (1997), *L' Autobiographie*. Paris: Armand Colin.
- LECHNER, J. (2004). *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante.
- LEDESMA PEDRAZ, Manuela (ed.) (1999). *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Torredonjimeno: Universidad de Jaén.

- LEJEUNE Philippe (1991). “El pacto autobiográfico” en *Suplemento Anthropos*, 29, diciembre, 47-61.
- (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- (2001). “Definir la autobiografía” en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 5, Universitat de Barcelona, 9-18.
- (2004). “El pacto autobiográfico: veinticinco años después” en FERNÁNDEZ PRIETO, C. y HERMOSILLA, M. (eds.). *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor, 159-171.
- LEVIN, S. R., “Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema” en J. A. MAYORAL (ed), *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco, 59-82.
- LINARES VALCÁRCEL, Francisco (2000). “Indicios autobiográficos en la poesía de Felipe Benítez Reyes” en ROMERA CASTILLO y GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), 359-370.
- LLORENTE, Ma. Ema (2013). “El autorretrato en la poesía española contemporánea: la distorsión de un ‘extraño mirándose extrañado’” en GONZALEZ ARCE, Teresa. *Triunfar de la vejez y del olvido*. México: Arlequín, 17-46.
- LOUIS, Annick (2010). «Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción», en TORO, LUENGO y SCHLICKERS (eds.), 73–96.
- LOUREIRO, Ángel (1991). “Problemas teóricos de la autobiografía” en *Suplemento Anthropos*, 29, diciembre, 2-8.
- (1993). “Direcciones en la teoría de la autobiografía” en ROMERA CASTILLO (ed.), *Escritura autobiográfica*, 33-46.
- LUENGO, Ana (2010). “El poeta en el espejo: de la creación de un personaje poeta a la posible autoficción en la poesía”, en TORO, LUENGO y SCHLICKERS (eds.), 251– 268.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco.
- MAESTRO, Jesús G. (2000). “La semantización del objeto en la lírica de la vivencia (Unamuno, Pessoa, Borges, Hardy)”, en ROMERA y GUTIÉRREZ CARBAJO, 381–397.
- MAQUEDA CUENCA, Eugenio (2000). “Experiencia biográfica y experiencia poética en Jaime Gil de Biedma y Luis García Montero” en ROMERA CASTILLO y GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), 399-408.
- MARTÍNEZ BOGO, Enrique (2009). *Retórica y agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo*. Tese de Doutoramento. Faculdade de Filologia, Universidade de Santiago de Compostela: En <http://dspace.usc.es/bitstream/10347/2611/3/9788498873085.pdf> (consultado en agosto de 2013).
- MARTINEZ BONATI, Félix (1992). *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*. Murcia: Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- MAY, Georges (1982). *La autobiografía*. México: FCE.
- MEDINA BAÑON, Raquel (1997). *Surrealismo en la poesía española de posguerra (1939-1950): Ory, Cirlot, Labordeta y Cela*. Madrid: Visor.
- MIGNOLO, Walter (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- (1982). “La figura del poeta en la lírica de vanguardia” en *Revista Iberoamericana* 118-119, enero-junio.
- MILIANI, Domingo (1985). “Historiografía literaria: ¿períodos históricos o códigos culturales?” en PIZARRO, Ana (coord.) (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: CEAL, 98-112.
- MIRAUX, Jean-Philippe (2005). *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia (2000). *La autoficción en España*. Berlín: Peter Lang.
- (2000). “Subjetivismo poético y referencialidad estética”, en ROMERA y GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), 421–430.
- (2006). “Autoficción y enunciación autobiográfica” en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante (*on line*).
- MOLLOY, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MONTELEONE, Jorge. “Poesía, biografía e historia: Parra, Lihn y Cardenal en los sesenta” en:
<http://www.elinterpretador.com.ar/36/literatura/monteleone/monteleone.html>, consultado el día 28 de octubre de 2013.
- MOREIRAS, Alberto (1991). “Autobiografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)”, en *Suplemento Anthropos*, 129–136.
- MORTARA GARAVELLI, Bice (1991). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- NAVAS OCAÑA, Isabel (2000). *El postismo*. Cuenca: Tarancón.
- NICOLE, Eugene (1983). “L’onomastique littéraire” en *Poétique* (54), 233-253.
- NUÑEZ RAMOS, Rafael (1992). *La poesía*. Madrid: Síntesis.
- OLEZA, Joan (1994). “Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo” en *Diablotexto* 1, 79-104.
- (1996). “Un realismo posmoderno” en *Ínsula* 589-590, enero-febrero, 39-42.
- OLIVEIRA, Ma. Antonia (2005). “La pulsión biográfica” en *Memoria. Revista de estudios biográficos*, nº 2, Universidad de Barcelona, 41-51.
- OLNEY, James, (ed.) (1972). *Methaphors of Self. The meaning of autobiography*. Princeton: University Press.
- (1991). “Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía” en *Suplemento Anthropos*, 29, diciembre, 33-46.
- ORBE, Juan (comp.) (1995). *La situación autobiográfica*. Buenos Aires: Corregidor.
- ORTIZ ALFAU, Ángel (1999). “Veinte años después. Blas de Otero en la memoria” en *El país*, 4 de julio de 1999:
http://elpais.com/diario/1999/07/04/paisvasco/931117221_850215.html (consultado el 20/01/2014).
- PALACIOS, Amador (2001). “Una meditación desde el postismo” en PONT, J. y FERNANDEZ PALACIOS (eds.). *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*. Cádiz: Diputación de Cádiz.
- PAYERAS GRAU, María (2013). “‘Y ahora le da por escribir’. Los poetas del 50 ante el oficio” en *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon*. Sevilla: Renacimiento, 181-208.
- (ed.) (2013). *Desde las orillas. Poetas del 50 en los márgenes del canon*. Sevilla: Renacimiento.
- PAZ, Octavio (1983). “Poesía e historia” en *Sombras de obras*. Barcelona: Seix Barral.
- PELLICER, Lidia (2010). “El nombre propio en el ámbito lingüístico-publicitario como una marca con significado” en *Adversus* 7, 18, agosto, 129-146.
- PERCIVAL, Anthony (ed.) (1997). *Escritores ante el espejo. Estudio de la creatividad literaria*. Barcelona: Lumen.
- PEREDA, José M (1897). *Discurso de Ingreso en la Real Academia Española*, Madrid: Tello, 10-11.
- PÉREZ CRISTOBAL, Enrique (2013). “Lugares del nombre: las coordenadas del instante en la poesía moderna” en *Ínsula*, 795, marzo, 2-6.

- PÉREZ LASHERAS, Antonio y SALDAÑA, Alfredo (eds.) (2000). “Aproximación al postismo” en *Las patitas de la sombra*. Zaragoza: Mira Editores, 11-24.
- PÉREZ PAREJO, Ramón (2007). “El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo” en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Nº 36 (on line): <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/monodram.html> (consultado 24/08/2013).
- PÉREZ PASTOR, José Luis (2004), “Experiencia y autobiografía en los textos poéticos” en PUERTAS MOYA, Ernesto. *El temblor ubicuo. (Panorama de escrituras autobiográficas)*, 149-163.
- PERSIN, Margaret H. (1986). *Poesía como proceso. Poesía española de los años 50 y 60*. Madrid: José Porrúa Turanzas
- PIZARNIK, Alejandra (2005). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.
- PLATÓN. *Cratilo o de la exactitud de los nombres*: Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS
- PONT, Jaume (1987). *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Barcelona: Edicions del Mall.
- POZUELO YVANCOS, José María (1992). “La teoría literaria reencuentra la ficción” en *Ínsula* 552, diciembre.
- (1993). «La frontera autobiográfica» en *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 179-225.
- (1998). “¿Enunciación lírica?” en CABO, F. y GULLON, G. (eds.) *Teoría del poema: La enunciación lírica*, 41-75.
- (2004a), *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península.
- (2004b). “Autobiografía: del tropo al acto de lenguaje”, en FERNANDEZ PIETRO, Celia y Ma. Ángeles HERMOSILLA (ed) (2004). *Autobiografía en España: Un balance*. Madrid: Visor, 173-182.
- (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- PREMAT, Julio (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE.
- PRIETO DE PAULA, Angel (1987). *La poesía de Claudio Rodríguez*. Tesis doctoral, Universidad de Alicante (on line). En: <file:///E:/Descargas/Prieto%20de%20Paula,%20%20C3%81ngel%20Luis.pdf> (consultado 3/01/2014).
- PUERTAS MOYA, Ernesto (2003), *La escritura autobiográfica en el siglo XIX: El ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*. Tesis doctoral, Universidad de La Rioja.
- (2005). “Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica” en [Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica](http://www.signa.es), 299-330
- RABATÉ, Dominique (1996), *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF.
- RAMOS, José (2008). “[Madrid y Barcelona, ida y vuelta: revisión de una polémica poética de los años 50](#)” en *Actas XLIII (AEPE): cvc.cervantes.es*
- RIBES, Francisco (1952). *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Mares.
- ([1963], 1975). *Poesía última*. Madrid: Taurus.
- RICOEUR, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- RIERA, Carme (1988). *La Escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama.

- (1998). “Prólogo” a GIL DE BIEDMA, Jaime. *Las personas del verbo*. Barcelona: Lumen.
- RIFFATERRE, Michael (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.
- ROBIN, Regine (2002), “La autoficción. El sujeto siempre en falta” en ARFUCH, Leonor (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo, 43-56.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, Ma. del Carmen (2007). “Borraduras: presencia y evanescencia del yo en Macedonio Fernández” en *Thémata. Revista de Filosofía*, núm. 38, 213-224.
- RODRÍGUEZ MONROY, Amalia (1997). *La poética del nombre en el registro de la autobiografía. Robert Lowell y la poesía moderna*. Barcelona: Anthropos.
- ROMANO, Marcela (2003). *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata: Martín.
- (2003b). “La otra revolución. Debates del medio siglo español” en *Memoria Académica V Congreso Orbis Tertius*, UNLP:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.26/ev.26.pdf
- (2007). “La palabra moral de Jaime Gil de Biedma: una cuestión de formas” en *La nueva literatura hispánica* 11, Universitas Castellae ed.
- (coord.)(2009). *Lo vivo lejano. Poéticas españolas en diálogo con la tradición*. Mar del Plata: Eudem.
- ROMERA, Ángel. *Manual de Retórica (on line)*: <http://retorica.librodenotas.com> (consultado el 10/09/2013).
- ROMERA, Lucrecia (2007). “¿Nombrar el nombre? Un problema de la poesía moderna” en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas “Las dos orillas”*. México: FCE- El Colegio de México-AIH, 585-609.
- ROMERA CASTILLO, José (1985). “La literatura, signo autobiográfico” en ROMERA CASTILLO et al. *La literatura como signo*. Madrid: Cátedra.
- (ed.) (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor.
- (2000). “Se hace camino al vivir. Diarios de algunos poetas españoles actuales (1975-1993)” en ROMERA CASTILLO y GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), 105-118.
- ROMERA CASTILLO, José y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), (2000). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975- 1999.)* Madrid: Visor.
- ROMERO, José Luis (2009). *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y América*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ROSA, Nicolás (1990). *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur.
- RUBIO, Fanny y FALCÓ, José L. (1981). *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*. Madrid, Alhambra.
- SABADELL NIETO, Joana (1997). *Fragmentos de sentido. La identidad transgresora de JGB*. Barcelona: PPU.
- SAIZ CERREDA, Ma. Pilar y BAENA, Rosalía (eds.)(2012). *RILCE. Revista de Filología Hispánica: Identidad y representación en el discurso autobiográfico*. 28.1.
- SÁNCHEZ CORRAL, Luis (1990). “El nombre propio como imagen semiótica del referente” en *E.L.U.A.*, 6,1990, 207-227.
- SÁNCHEZ MOREIRAS, Miriam (2000). “Yo lírico versus yo autobiográfico: otra vuelta de tuerca”, en ROMERA y GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), 573–581
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (2005). “La inversión de los géneros discursivos en *Grado elemental*, de Ángel González” en *Zurgai*, 6, julio, 98-103.
- (1993). *La poesía en el espejo del poema*. Oviedo: Departamento de Filología Española.

- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2010). "Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas a la bibliografía científica hispánica", en *Ogigia*, 7, 5–17.
- SARLO, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SCARANO, Laura (2000a). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina.
- (2000b). "La otra posmodernidad (Reflexiones sobre España desde Argentina)" en *Revista Celehis*, Año IX, N° 12, 257-281.
- (2001a). "Foucault y la institución autor como problema" en ABRAHAM, Tomás et al. *Foucault*. Mar del Plata: UNMDP, 297-306.
- (2001b). "Travesías de la enunciación en las poéticas sociales españolas de posguerra" en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 26, 265-276.
- (2004a). "Políticas de la palabra en el debate poético español contemporáneo" en *Anales de Literatura Española*, núm. 17 (serie monográfica), 201-212.
- (2004b). "Poesía urbana, moral privada, realismo posmoderno (la provocación de Luis García Montero)" en *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, n° 2, noviembre.
- (2007a). *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.
- (ed.) (2007b). *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*. Mar del Plata: Eudem.
- (2011a). "Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción", *Celehis*, 22, 20, 219–240.
- (2011b). "Metapoeta: el autor en el poema" en *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*. Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos. Otoño, No. 17-18, 321-346.
- (2012). *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo* Binges: Editions Orbis Tertius.
- (ed.) (2014). *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y Antología)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- SCARANO, Laura, ROMANO, Marcela y Marta FERRARI (1994). *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos.
- SCARANO, Laura, FERRARI, Marta, ROMANO, Marcela y Marta FERREYRA (1996). *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- SCHLICKERS, Sabine (2010). "El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción", en TORO, LUENGO y SCHLICKERS (eds.), 51–71.
- SCHMIDT, Siegfried ([1978], 1987), "La comunicación literaria" en VV.AA. *Pragmática de la comunicación literaria*. MAYORAL (ed.). Madrid: Arco.
- SEARLE, John (1980). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra.
- SEVILLA MUÑOZ, Julia (1996). "Sobre la paremiología española" en *Euskera*, XLI, 2, 641-672.
- SMITH, Sidonie (1991). "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres" en *Suplemento Anhtropos*, 29, diciembre, 93-105.
- SOBEJANO, Gonzalo (1975). *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Ed. Prensa Española.
- SPRINKER, Michael (1991). "Ficciones del yo: El final de la autobiografía", *Anthropos* 29, diciembre.
- STAROBINSKI, Jean (1974). "El estilo de la autobiografía" en *La relación crítica. (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus.

- SUÁREZ, Ada (1988). *El género biográfico en la obra de Eugenio d'Ors*. Barcelona: Anthropos.
- SWIDERSKI, Liliana (2007), "Tras los pasos de Machado: Los 'Poetas de la experiencia' y la apuesta por el sentido" en SCARANO (ed.). *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas*, 59-74.
- (2012). *Pessoa y Antonio Machado: autores en tensión. Los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad*. Mar del Plata: Eudem.
- TAYLOR, Charles (1996). *Fuentes del yo*. Barcelona: Paidós.
- TESSONE, Juan Eduardo (2009). *En las huellas del nombre propio*. Buenos Aires: Letra Viva.
- THANOON, Akram Jawad (2009). "Los requisitos formales del género del monólogo dramático". *Revista Espéculo*, 41, publicado en Internet, www.ucm.es (consultado el 23/07/2013).
- TORO, Vera, SCHLICKERS, Sabine y Ana LUENGO (eds.) (2010). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- VÁSQUEZ, Malva Marina (2010). "Metamorfosis de la ficción y *La ficción narrativa* de Félix Martínez Bonati" en *Estudios Filológicos* 46, 157-172. Consultado el 14 de febrero de 2014, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132010000200009&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0071-17132010000200009.
- VÁZQUEZ, Juan (2000). "Semántica de los nombres propios, deícticos y términos de clase" en *Teorema*, Vol. XIX, 1, 75-92.
- VILLANUEVA, Darío (1991). "Para una pragmática de la autobiografía" en *El polen de las ideas*. Barcelona: PPU, 106-107.
- (1993), «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», en ROMERA CASTILLO (ed.), 15-31.
- VV. AA. (1991). *Suplemento Anthropos*: "La autobiografía y sus problemas teóricos", 29, diciembre.
- VV. AA (1991). *Anthropos*: "La autobiografía como literatura, arte y pensamiento", 125, octubre.
- VV. AA. (1993). *Escritura autobiográfica. Actas II Seminario Internacional Semiótica*. Madrid: Visor
- VV. AA. (2005). *Archipiélago*: Monográfico "Autobiografía como provocación", no.69, Barcelona.
- VV.AA ([1987], 2013). *Encuentros con el 50 (la voz poética de una generación)*. Oviedo, 27 al 29 de mayo de 1987, en *PoeMad*, Núm. 2: Encuentros con el 50, enero-febrero en: <http://poemad.com/numero-2/> (consultado el 03/02/2014).
- WAHNÓN, Sultana (1998). «Ficción y dicción en el poema» en CABO y GULLÓN (eds.), 77-110.
- WEINTRAUB, Karl (1991). "Autobiografía y conciencia histórica" en *Suplemento Anthropos*, 29, diciembre, 18-32.
- [WELLEK, René](#) y [WARREN, Austin](#) (1985). *Teoría Literaria*. Madrid: Gredos.
- WILLIAMS, Raymond (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.