

Vidas en verso:
autoficciones poéticas



Consejo Asesor Colección Itinerarios

Enrique Butti · Analía Gerbaudo · Germán Prósperi ·

Luis Novara · Jorge Ricci · José Luis Volpogni · Hugo Erbetta

Scarano, Laura

Vidas en verso: autoficciones poéticas. –1a ed.– Santa Fe:

Ediciones UNL, 2014.

248 p.; 22x13 cm.

ISBN 978-987-657-923-0

1. Literatura Argentina. I. Título

CDD A860

Coordinación editorial: Ivana Tosti

Corrección: Lucía Bergamasco

Diseño: Alina Hill

© Laura Scarano, Evangelina Aguilera, Francisco Aiello,
Candelaria Barbeira, Mariana Blanco, María Elisa Crespo,
María Estrella, María Eugenia Fernández, Nora Letamendía,
Verónica Leuci, María Clara Lucifora, Rodrigo Montenegro,
Pía Pasetti, Martín Presenza, Sabrina Riva, 2014.



© edicionesUNL

Secretaría de Extensión,
Universidad Nacional del Litoral,
Santa Fe, Argentina, 2014.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11723

Reservados todos los derechos.

9 de Julio 3563, cp. 3000,

Santa Fe, Argentina.

tel: 0342-4571194

editorial@unl.edu.ar

www.unl.edu.ar/editorial

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

Vidas en verso:
autoficciones poéticas
(estudio y antología)

Laura Scarano

¿Quieren ficción?...

Haré de tal forma que resulte imposible distinguir

el personaje ficticio de mi persona:

nombre, apellido, cualidades...

Todo será mío, como por arte de magia

de una referencia verídica.

~ SERGE DOUBROVSKY, FILS ~

Oh destino de Borges, tal vez no más extraño que el tuyo.

~ JORGE LUIS BORGES, «ELEGÍA» ~

Reconocimientos

Este libro se encuadra en el proyecto de investigación individual que desarrollo como Investigadora Principal del CONICET, titulado «Autoficción e imaginario autobiográfico en las poéticas españolas de posguerra».¹ Forma parte además del proyecto grupal que dirijo en la Universidad Nacional de Mar del Plata (CELEHIS, Facultad de Humanidades): «El autor en el poema: autopoéticas y autoficción en la poesía contemporánea».² Asimismo, se relaciona con el proyecto que integro como investigadora externa, titulado «Canon y compromiso: poesía y poéticas españolas del siglo xx», del Ministerio de Ciencia e Innovación de España, dirigido por mi colega Araceli Iravedra, de la Universidad de Oviedo. Por último, debe su existencia a la enriquecedora relación que sostengo con mis colegas europeos de la Red Internacional de Metaficción en el Ámbito Hispánico, que en los últimos cinco años nos ha congregado para debatir estos tópicos en paneles y congresos, a ambos lados del Atlántico.

¹ Ha sido financiado con el Subsidio PIP 2011, n° 0004 del CONICET.

² Dicho proyecto ha sido beneficiado a su vez con un Subsidio del FONCYT (PICT 2011 – n° 0333) que dirijo como Investigadora Responsable en la Agencia Nacional de Promoción Científica de Argentina.

Debo agradecer especialmente a los alumnos que cursaron el seminario de posgrado que dicté en la Universidad de Mar del Plata, en el primer semestre de 2012, titulado «Autoficción: teoría y praxis poética». En ese fructífero intercambio que posibilita la docencia, no sólo recorrimos juntos todas las aristas del debate teórico, sino que elaboramos un «dossier de poemas con nombre de autor» (para utilizar un nombre «transparente» y sin compromisos previos con las tipologías terminológicas al uso). Incluimos treinta voces de poetas contemporáneos en lengua española, tanto españoles como latinoamericanos (y naturalmente argentinos), que recorren el siglo xx: desde Baldomero Fernández Moreno a Unamuno, Lorca y Cernuda, pasando por Vallejo, Miguel Hernández, Cardinal y Celaya, Otero y Hierro, Joaquín Giannuzzi y Roberto Santoro, García Montero y Bolaño. Sumamos muchas voces femeninas que recorren ese arco temporal, como las de Alfonsina Storni, Gloria Fuertes, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Julia Uceda, María Victoria Atencia, Juana Bignozzi o Francisca Aguirre, e incluimos a poetas más recientes como Carlos Marzal, Manuel Vilas o Fabián Casas.

En fin, se trata de un verdadero concierto sinfónico y plural, articulando una misma lengua y pronunciando sus propios nombres en el universo textual. Un desafío para la indagación teórica, una provocación para la especulación crítica y un placer para la lectura.

Quiero hacer público mi especial reconocimiento a aquellos colegas amigos que aportaron sugerencias invaluables para esta antología, especialmente a Osvaldo Picardo y Marta Ferrari, Germán Prósperi y María Payeras. Finalmente, este libro no sería tal sin la generosidad de la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe, que lo acoge con entusiasmo en su editorial y apuesta a su eventual pertinencia y utilidad.

Laura Scarano
Mar del Plata, Argentina
14 de junio de 2013

☛ PARTE I

Estudio teórico

Una poética del nombre de autor: entre la *illusio* autobiográfica y la impostura autoficcional

*Todo fue una equivocación: yo creía que quería ser poeta,
pero en el fondo quería ser poema,
y en parte, en mala parte, lo he conseguido.*

~ JAIME GIL DE BIEDMA ~

En una de sus conferencias, Roland Barthes afirmó que «la poesía es una autobiografía que no se atreve a decir su nombre», y quizás esa fue una de las razones por las que le resultó tan difícil teorizar sobre el género lírico, casi ausente de sus disquisiciones semiológicas. El presente estudio busca desafiar el dictamen barthesiano, proponiendo justamente lo contrario: pensar la poesía que se atreve a pronunciar ese nombre «prohibido» (*autobiografía*), y con él inscribir el de su autor, sin creer en una mecánica reproducción sin fisuras. En la brumosa frontera entre el testimonio y la ficción, entre el acto de comunicación efectivo —que la obra literaria hace posible— y su estatuto discursivo autónomo, se ubica este limen tan seductor como paradójico. Una poética del nombre de autor; una poesía con nombre de autor. Se trata de una escritura que se atreve a desafiar su naturaleza ficcional, nos involucra en un «acto de sentido» (al decir de Paolo Fabbri) que conecta «personas», sin renunciar a su condición de acontecimiento verbal.

La seducción que provoca esta *illusio* autobiográfica será, más que un contrato de lectura, un «efecto de creencia», tal

cual lo pensara Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*, al hablar de la «*illusio* realista». Nuevas teorizaciones sobre este controvertido espacio «auto/bio/gráfico» sacuden los perfiles convencionales de las especies involucradas, cuestionan el legado normativo del género como tal, sujeto históricamente a pautas no ficcionales, y experimentan nuevas directrices con una proliferación de rótulos alternativos, como el hoy dominante de «autoficción».

Nuestro libro pretende reforzar además una tendencia ya insoslayable de fines del último siglo y comienzos del actual milenio: la renovada atención al problema de la autoría y a la figuración del escritor en la obra. Un expresivo resumen de este giro resucitador es expuesto con gracia y lucidez por el crítico gallego Arturo Casas, cuando señala que, si bien «la excedencia del autor ha tocado a su fin» en los actuales estudios literarios, persiste «la inercia del siglo» que pasó, que convierte en sospechosa toda alusión a la persona biográfica. Por eso, la procesión de los que se animan a mentar la figura autorral se parecería a «una *visitatio sepulchri*», en la cual, «como ocurría en los viejos dramas litúrgicos, se trataría de ver si algo se mueve *alibi*». Vale decir que el investigador preocupado por esta problemática figura tratará de «saber si la osamenta ha recuperado alguna forma de compostura semiótica, alumbrados ahora sus restos con las luces de un nuevo paradigma», como el que proponen la pragmática, la sociología de la literatura, la crítica cultural (2000: 209).

En nuestra especulación, nos centraremos en la relevancia del nombre de autor incluido en el orbe textual y su funcionamiento pragmático. Ya bien sabemos que en el nombre propio que figura en la tapa de un libro se resume de manera emblemática la existencia de lo que llamamos *autor*, y nos envía a una persona real que habita el mundo extratextual. Pero, ¿qué pasa cuando el nombre de autor es componente de la obra misma? ¿Qué efectos de lectura desencadena cuando se «textualiza» su autor? ¿Qué juegos de lenguaje se habilitan? ¿Y qué «compromisos» con lo real implica su uso? El epí-

grafe del poeta catalán Jaime Gil de Biedma, que encabeza este estudio refuerza esta idea matriz: *el poeta deviene poema*, por obra y gracia del efecto «magnético» y «encantatorio» que su nombre propicia.

1. POEMAS «FIRMADOS»: ANATOMÍA DEL NOMBRE DE AUTOR

*Aquello que se atribuye al nombre propio
no es atribuido jamás a algo vivo.*

~ JACQUES DERRIDA ~

*¿El propio autor no es también un texto?..
Nombre, nombre, siempre quedará algo.
Sobre todo si la persona que usted nombra es usted.*

~ PHILIPPE LEJEUNE ~

No es posible eludir en el estudio de la autoría y sus controvertidas figuraciones los aportes incuestionables —de variada procedencia filosófica y disciplinaria— de pensadores como Bajtín, Derrida, De Man, Barthes, Foucault, Lejeune, Ricoeur, Bourdieu, Taylor, entre otros. Destacaré aquí sólo algunos hitos de esa travesía, que ejemplifican las tensiones y polémicas que su reflexión ha implicado en el decurso de la teoría literaria contemporánea. Los dos epígrafes elegidos para esta primera sección ilustran los extremos de esa tensión, a primera vista irresoluble.

Por un lado, una sólida cadena de especulación, que he denominado en otro lugar «teorías negativas sobre el sujeto» (Scarano, 2000), negó en un movimiento deconstructivo el anclaje extratextual del sujeto autoral. El epígrafe de Jacques Derrida es un ejemplo de esta polarización. En su ensayo sobre *Ecce Homo* de Nietzsche, enuncia unas «Políticas del nombre propio» para cuestionar precisamente los efectos «referenciales» del antropónimo. Consecuente con su for-

midable empresa de vaciamiento de la noción cartesiana de sujeto, el ejemplo de Nietzsche le sirve para ilustrar su idea de que pese a que éste «pone en juego su nombre y sus biografías, (...) con todo lo que ello conlleva y que no cabe reducir a un *yo*», no obstante dicho nombre no lo representa ni contiene. Por el contrario, Nietzsche «avanza bajo máscaras o pseudónimos», produciendo en la obra «una plusvalía donde se reconoce la astucia de la vida [que] remite al nombre de los nombres y a la comunidad de las máscaras» (1984: 61–62).

Debemos sin duda contextualizar estas afirmaciones de Derrida en el marco de su refutación al concepto de «fuente de enunciación» de Austin, quien la había ligado al concepto de *firma*, como marca de la presencia del autor en la escritura. Su crítica apunta a demostrar que, por el contrario, la firma del autor que acompaña su texto implica la «no presencia actual o empírica del signatario», y no legaliza el vínculo de la escritura con su productor, sino que confirma su ausencia (1989: 370). Más aún para Derrida, quien firma nunca es *yo* y en su firma no está el *yo*, ya que su *iterabilidad* hace estallar su contexto (370). La *pseudonimia* es para él una empresa ilusoria, fracasada desde sus orígenes, ya que la *plusvalía* de sentido provocada se inscribe en una poética del simulacro: «Aquello que se atribuye al nombre propio no es atribuido jamás a algo vivo» (1984: 62), afirma categóricamente. El nombre de autor invocado y exhibido en la obra sería apenas una máscara diferida, un anti-rostro que fabrica la voz de un ausente. Cerca de la imagen que utilizara Paul de Man como tropo paradigmático de la autobiografía, este símil de la «prosopopeya» da «voz a un muerto» y apenas es un constructo ficcional de naturaleza puramente retórica, consolidando la «tesis de la figuralidad tropológica de la autobiografía».

Una dirección análoga la adelantó el seductor texto *Roland Barthes por Roland Barthes* (escrito en 1975), donde el semiólogo francés juega con los dos usos de su mismo nombre propio en el título: mientras el primero designaría al personaje

como producto del discurso, el segundo apunta a su productor, agente de la construcción, admitiendo la inevitable duplicidad. Se produce para él una «fisura del sujeto» (1978: 5), que no busca «restaurarse», pues «el hecho (biográfico) queda abolido en el significante» (62). En ese proceso el pronombre *yo* se despega del nombre (184), el cual se vuelve una mera «figura» de producción, una escritura en segundo grado, o sea puro «meta-lenguaje» (73). Por eso, para leer su libro nos advierte: «Todo esto debe ser considerado como algo dicho por un personaje de novela —o más bien por varios—», ya que tras estas máscaras «no hay nadie» (130). Quien «piensa» y quien «habla» son «dos personas distintas», y desde el momento en que decimos «éce soy yo», nos convertimos en objeto del discurso.

No obstante, no se le escapa al Barthes escritor de estas «anti-confesiones» el poderoso efecto de lectura que provoca; quizás por eso rubrica su nombre de autor con imágenes: las fotografías de su infancia, familia, casa natal, ciudad, que enmarcan su texto produciendo una especie de *patchwork*, donde se reconoce duplicado por el discurso, pero otorga el mismo nombre propio a ambas figuras. Y concluye su texto con un pasaje final en forma de autógrafo, atento a la fuerza que conlleva la letra manuscrita del propio autor (208). Barthes parece estar ahora matizando los extremos a los que fueron llevados sus dichos en el difundido trabajo «La muerte del autor» (de 1968), donde se preguntaba «quién habla» en el texto *Sarrasine*, para responder que «nunca será posible averiguarlo» porque «la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura» (1994: 66).

En el otro extremo del arco, el epígrafe de Philippe Lejeune repone el nombre de autor como categoría pragmática, social e institucional. Para él «el tema profundo de la autobiografía es el nombre propio», pues produce un efecto condensativo en la articulación del sujeto. En el nombre propio que firma se resumiría la existencia de lo que llamamos «autor», única señal en el texto de una «realidad extratextual»,

que nos reenvía a una «persona real» y «permite identificar el acto mismo de la enunciación, el acontecimiento discursivo como tal, por situarse en el borde del sistema lingüístico, en su exterior (es el elemento más intraducible de una lengua)» (1994: 60). Dato textual de una entidad extratextual, el nombre es visto como el primer lazo que la realidad de la persona establece con el lenguaje, aun antes del pronombre personal (59), por eso «un autor no es una persona», sino «un nombre de persona», sentencia Lejeune (61). El lugar asignado a ese nombre va unido a una convención social, a la forma de responsabilidad de una persona, cuya existencia está atestiguada por su estado civil.

El teórico francés agregará —para sortear la falacia genética— que el referente de ese *yo* es el «modelo al que el enunciado quiere parecerse» (77). Obviamente, el lector no verifica esta existencia jurídica, ni tampoco la pone en duda por el contrato social que establece el género: «el lector no lo conoce pero cree en su existencia y lo imagina a partir de lo que produce», «podrá poner en entredicho el *parecido*, pero jamás la *identidad*» (64). Esta distinción abre un sugerente espacio en su reflexión, apoyado en la activa participación del lector, quien «ha entrado en un campo magnético con líneas de fuerza que orientarán su recepción» (2004: 162). Así, «el poder del nombre propio real», inserto en el texto, «comunica a todo lo que toca un aura de verdad» (1994: 188); y actuaría como un antídoto contra el vampirismo que produce el lenguaje en la persona, al querer ésta verbalizarse (73).

A pesar de la oleada de reparos que recibió su primera propuesta, Lejeune desde el comienzo advirtió que no se refería a un «concepto del *yo* o del *é*», sino al ejercicio de una «función que consiste en enviar a un nombre», como «categoría léxica», que designa «personas». De este modo, el *yo* no se pierde en el anonimato del pronombre: «es siempre capaz de enunciar lo que tiene de irreductible al nombrarse» (59). Este acto por el cual el autor «se aferra a su nombre» (64) implica para él una

«pasión del nombre propio que va más allá de la simple vanidad de la autoría», para convertirse en una reivindicación de su «existencia» (73), lo cual irá orientando su estudio hacia «una elaboración provisional de *una breve pragmática del nombre real*» (el destacado es mío, 136).

En su trabajo de 1986, «Autobiografía, novela y nombre propio», Lejeune diferenciará el «nombre real» («el nombre propio de persona que leo pensando que designa a una persona real que lleva ese nombre») del «nombre imaginario» (1994: 186–187). Sostiene allí que cuando «el nombre es del propio autor», aunque el pacto no sea referencial, «el nombre del autor utilizado en el texto *me parecerá real*» (el destacado es mío). Y aun cuando todo lo que se diga de él parezca ficticio, el lector «considerará más bien la aserción como juego, hipótesis, figura, concerniente a la persona real»; de ahí su lúdica conclusión: «Nombre, nombre, siempre quedará algo. Sobre todo si la persona que usted nombra es usted» (189). Lo que parece crucial para nuestro estudio es el interés de Lejeune por bucear especialmente en los factores que gobiernan la percepción del nombre del autor «como algo real en un texto».

Paul Eakin, en la introducción a la edición de *El pacto autobiográfico* de 1994, recorre el itinerario teórico de Lejeune, desde una inicial concepción del pacto basado en el autor y su intención de sinceridad, para evolucionar (incómodo —dice— ante «la espinosa ética de la sinceridad») hacia una crítica pragmática: el pacto como contrato con el lector basado en el nombre propio como signo textual. Pero señala Eakin que el apasionado interés de Lejeune por el funcionamiento social del género lo hará desembocar finalmente en la historia cultural. En este «giro» de la pragmática a la sociología, comprobará que «el concepto de *yo* se deriva de modelos suministrados por la cultura en la que vive el individuo», y su «habla privada» proviene del «discurso público estructurado por la clase social, los códigos y las convenciones» (34). La coherencia de su trayecto es indiscutible, y nunca renunciará a la convicción de que

«la referencia del nombre propio a una persona real es decisiva» (21). Al tiempo de aceptar el estatuto ficticio del sujeto, pasará «a considerar su funcionamiento como hecho experiencial», vale decir «a aceptar esa creencia como un hecho de la experiencia cultural contemporánea» (23). Por otros derroteros opuestos a las lecturas deconstruccionistas, su especulación finalmente arriba a la conclusión de que la autobiografía es una «figura de lectura», no porque el lector se erija en dueño sin más del sentido —anulado el autor como conciencia operante en el texto—, sino porque la identidad verbalizada es sobre todo una representación contractual, que demanda una complicidad o acuerdo entre ambos sujetos semióticos.

Resulta apasionante continuar el hilo histórico de esta travesía conceptual de Lejeune sobre el género. En la conferencia de apertura que dicta en un congreso mundial en Pekín (en junio de 1999), reconoce su osadía al haber querido «definir» el género, con estas palabras: «Definir la autobiografía es una operación arriesgada. Había que ser joven, inconsciente e ingenuo, como era yo en 1973, y como quizás todavía soy, para aventurarse a hacerlo» (2001: 9). Reconoce allí todos los riesgos corridos «a causa de [su] imprudencia»: el principal sin duda fue «ser... citado» en demasía y, por ende, criticado por haberse aventurado a dar una «definición» cerrada.

En su defensa reiterará lo que afirmó desde un principio: esa primera definición tan repetida (hasta convertirse en «la cita dogmática de una fórmula-fetiché») no era suya, sino que fue tomada casi literalmente de varios diccionarios. Su aporte más original, por el contrario, no fue para él la «definición», sino haberse animado a proponer por primera vez «un análisis pragmático» de un género menospreciado («la cenicienta de la literatura»), por medio de dos conceptos decisivos: el de «pacto» y el de «nombre de autor». Y casi treinta años después sigue incommoviblemente fiel a ambos pilares, al reafirmar que «un autobiógrafo no es alguien que dice la verdad sobre su vida, sino alguien que dice que la ha dicho», y apoyado en

ese «decir» confiesa sus móviles teóricos: «Me tomé en serio ese compromiso, *concediendo gran importancia al empleo de los nombres propios*» (el destacado es mío, 2001: 10).

Asimismo, en esta conferencia Lejeune traza con ironía su periplo académico de los últimos años, «desde que el definidor se quitó la máscara fundando una secta, la *Association pour l'Autobiographie (APA)*», «cuando el universitario se convirtió en un militante» (10). Y sintetiza en un lúdico relato la historia de las objeciones que recibió, resumiéndolas en dos «categorías de adversarios»:

Los primeros son los que no creen en la verdad. Estos me contemplan con piedad.

Los segundos, los que creen en la literatura. Estos me contemplan con indignación.

A menudo son los mismos, pero no siempre (2001: 11).

A los primeros, la idea de una «verdad exterior» al lenguaje les parece una «quimera» absurda, porque —razona Lejeune, parodiando sus argumentos— «¿cómo es posible creer en el siglo del psicoanálisis, que el sujeto puede decir la verdad sobre sí mismo?» (11). Los otros, fervorosos guardianes de la pureza incontaminada de «lo literario», censuran su peligrosa amplificación del objeto de estudio y lo acosan con una «pregunta fatal»: «Pero, en fin, para usted ¿dónde acaba la literatura?», a lo cual Lejeune (sin respuesta a tal dogmatismo) no atina más que a replicar con indisimulada ironía: «¿Y para usted dónde empieza?» (14).

En esta interesantísima conferencia exhibe abiertamente los nuevos fundamentos que ha ido incorporando para consolidar y a la vez matizar sus primeras premisas. Como refutación a la primera objeción, que define como «la actitud ficcionalista», va a oponer dos referentes de prestigio, y con ellos como escudo enuncia su contrarréplica: «Acto seguido la batalla es dura. Tengo que movilizar la pragmática y la filo-

sofía de Paul Ricoeur» (11). Ante la segunda objeción, echa mano de la distinción de Genette entre textos que son literarios de manera «constitutiva» (como la poesía) y textos que son literarios de manera «condicional» (situados en el inmenso «campo de la no ficción»), es decir, «investidos por el público, de forma variable y según la época, de valor literario», pero cuya función primaria es otra (práctica, social, religiosa, histórica, científica) (14). Obviamente la autobiografía pertenecería a esta segunda clase.

Lejeune ratifica con mayor énfasis aquí el concepto de «efecto» y reconoce que, «así como [antes] desmenuzaba las modalidades de esos contratos, no caractericé lo bastante nítidamente sus *efectos*» (destacado en el original, 15). Las preguntas que se hace a partir de esta comprobación, habilitan la pertinencia de nuestro estudio: «¿Un lector de autobiografía y un lector de ficción leen igual? ¿Qué es lo que cambia para mí, si sé que una persona real me cuenta de veras su vida, o que estoy delante de una invención?» (15).

Dejemos a Lejeune en su seductor laberinto y pasemos a un aporte crucial, que nos ha permitido avanzar en esta necesaria reposición de la categoría de autoría, abriendo la puerta a enfoques más decididamente sociológicos y culturales. Pierre Bourdieu, en su trabajo «La ilusión biográfica» (1997), cuyo título es y no es a la vez meramente metafórico, aborda la problemática de la nominación como un proceso de interiorización de prácticas sociales, sujeto a regulación institucional. El nombre propio es definido como un «designador rígido», un resorte de unificación de la persona, que le presta «consistencia diacrónica» y «unidad sincrónica» (78). Mediante esta «forma absolutamente singular de nominación», Bourdieu juzga que se instituye «una identidad social constante y duradera, que garantiza la identidad del individuo biológico en todos los campos posibles en los que interviene en tanto agente» (78). Es sin duda una «constancia nominal» que impone el orden social, pero su uso conlleva un efecto de

autenticación del individuo, al tiempo que opera «una colosal abstracción» del sujeto (79). Es por eso una «ilusión biográfica», ya que la identidad verbal juega con ambas pulsiones: la idiosincrática, que transforma el nombre en indicador «singular de nominación» del *yo*, y a la vez la institucionalizada por el *habitus*, que señala la abstracción que opera en el individuo biológico. Anudar el sujeto al nombre propio no cancelaría los efectos de su representación, sino que los multiplicaría. Es sin duda una *illusio* biográfica, pero con plena efectividad en su praxis, porque propone un «sentido» a esa «trayectoria» vital (82).

El sociólogo francés avanza en este juego de «ilusiones» cuando comienza a redactar en 2001 su *Esquisse pour une autoanalyse* (traducido al alemán y luego al castellano como *Autoanálisis de un sociólogo*), donde se propone escribir su trayectoria intelectual, sin recaer en la categoría de «autobiografía». En sus «Notas preparatorias» señalaba que iba a «reunir y presentar algunos elementos para un *autosocioanálisis*», sin «la menor intención de entregarme al género autobiográfico, del que ya he dicho en demasiadas ocasiones cuán artificial e ilusorio es» (2006: 9). Por eso, lo encabezará con un epígrafe escueto, rubricado con su firma como póstico: «*Esto no es una autobiografía. (Pierre Bourdieu)*», imitando el provocativo gesto de René Magritte en 1928, con su célebre obra «*La traición de las imágenes (Esto no es una pipa)*».¹ Si antes Bourdieu había denunciado «la ilusión biográfica», poniendo en cuestión la relación transitiva entre lenguaje y realidad, al escribir ahora su trayectoria como sociólogo, no puede evitar inscribirse en las «escrituras del yo».

Con deliberación jugará con el lector, matizando la categórica negativa de Magritte con una interrogación latente: la

1 Michel Foucault escribió un interesante estudio titulado *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, donde refuerza su teoría sobre la falsa ilusión que une las palabras y las cosas (1993).

imagen ¿es o no es la cosa? Todos sabemos que esa pintura o dibujo de la pipa (artificio), no es «la pipa *en sí*» (material y empírica), pero no podemos negar que nos remite a ella inequívocamente, y al ver la «imagen» reponemos la «cosa» mentalmente. Del mismo modo, la pintura de la pipa —a pesar de la leyenda que la niega—, reivindica su carácter de signo, pues nos remite al objeto denotado (al convertirse en signo lingüístico), apoyado en el contrato cultural que establece el idioma. Aunque la imagen estética posea un plus de significación en relación con su referente y lo connote, la función denotativa no se cancela y en la misma negación de identidad entre ambos términos palpita una relación insoslayable imposible de anular.²

Será precisamente para sortear esa inevitable «traición de las imágenes» de la que hablaba Magritte, que Bourdieu nos previene en el epígrafe sobre las condiciones de lectura de su «autoanálisis» (como lo hizo Barthes al inicio de su texto, para guiar una lectura «anti-autobiográfica»). Por eso, el sociólogo francés nos advierte que no se trata de un relato de su intimidad, ni le interesa la confidencia o el desahogo autobiográfico; por el contrario, quiere auscultar su «oficio de científico» como tal. En este repliegue analítico sobre «sí mismo», reivindica la posibilidad de plasmar una *autorrepresentación*,

² Señala Luis Enrique Alonso, en una reseña del libro, que «sin embargo, lo mismo que Magritte quiso apostillar en la parte trasera del cuadro que "*el título no contradice al dibujo sino que lo afirma de otro modo*", se puede decir aquí que nunca una autobiografía negada como esta se ha parecido más a una autobiografía razonada y sincera, con todos los ingredientes del género». Y siguiendo la visión de André Malraux, interpreta este gesto de Bourdieu como «una forma sofisticada de ficción, pues nada de lo que escribe y describe desde lo subjetivo puro puede ser un calco milimétrico de una realidad genérica, pero es una ficción de un valor indiscutible para iluminar la realidad histórica por contraste entre lo personal y subjetivo con lo social y objetivo». Coincidimos con su final conclusión de que esta obra es «un curioso ejemplo de autosociología del autor, donde lo que se trata de construir como objeto de conocimiento —rescatándolo del sentido común de la disciplina— es al mismo Bourdieu» (259–260).

que excede con creces la mera remisión a la persona empírica, pues ésta sólo se comprende en el cruce de ambas esferas, privada–pública, individual–social.³ El orden social queda naturalmente integrado a su «autoanálisis», y dentro de él el propio sujeto que nos «cuenta» su vida, al tiempo de advertirnos sobre los límites de tal gesto.

A diferencia de la anti–autobiografía barthesiana, cuando Bourdieu le niega estatuto autobiográfico a su ensayo, no es para negar de plano la posibilidad de representación verbal del *yo*, sino para enfatizar la naturaleza cultural e histórica de su identidad; por eso reivindica la necesidad y validez de tal «auto–socio–análisis». De todos modos, sabemos que ni aquel Barthes escrito es el que vivió y murió, ni este texto de Bourdieu refleja su vida sin más, aunque ambos son sin duda deudores de esas «presencias reales», que reivindicara George Steiner en su magnífico libro, al cual subtitula elocuentemente *¿Hay algo en lo que decimos?* (1991). Persiste en el autoanálisis de Bourdieu la idea de su trabajo anterior sobre la «ilusión biográfica», en el sentido de «biografía como ilusión» o simulacro referencial. Ilusión que no obstante el lenguaje no llega a cancelar, por más que se defina como mero artificio verbal y «construcción» de una vida. Ilusión del autor, ilusión del lector, anudada a la contundente *illusio* nominal. La propuesta de Bourdieu logra darle así un rodeo a la impostura vanguardista (Magritte), y aun al simulacro deconstructivista (Barthes), para habilitar su escritura del *yo–autor* por otros cauces, lejos del regodeo narcisista o del abismo tropológico, más cerca de la historia intelectual y de la acción del individuo en la realidad efectiva.

³ José Amícola evoca esta obra en su estudio y propone restituir el vocablo «intelectual» a la autobiografía del crítico francés, porque traza en ella una «autofiguración» que excede la persona y su «vida vivida» para desplegar la historia cultural de la Francia en la que vivió (11–13).

2. AVATARES DEL «YO LÍRICO»:

LA DOBLE AGENCIALIDAD DEL SUJETO POÉTICO

El sujeto enunciativo lírico es sumamente problemático.

Disputada y no resuelta aún es la cuestión de la identidad del yo lírico con el yo del escritor.

~ KÄTE HAMBURGER ~

El juego de lo biográfico y lo ficticio

tiene un alcance intencional doble, de forma que el dominio del sujeto lírico es el del entredós.

~ DOMINIQUE COMBE ~

La pulsión figurativa de esta escritura dotada de nombre autorral nos impele a preguntarnos si este «ser de papel» no suspendería, como afirma Dominique Combe, «la referencialidad del sujeto autobiográfico, para volverla a hallar mejor», en «una tensión nunca resuelta, que no produce ninguna síntesis superior», y que «se complace en el juego de lo biográfico y lo ficticio, de lo singular y lo universal» (152).⁴ Estas iluminadoras afirmaciones de Combe (que retoman el pensamiento de Paul Ricoeur, como ya veremos) han resultado medulares para avanzar en nuestro análisis del «enigma enunciativo del poema», como titulé un primer capítulo que escribí sobre esta cuestión en *Los lugares de la voz* (Scarano, 2000). Siguiendo su razonamiento, el comportamiento del lector al «leer» el «yo lírico» como «metonimia» del autor, no abandona la certeza de que estamos frente a «un sujeto doble», que no se agota en las referencias autobiográficas y asume otra estatura —analógica o alegórica—. Por ello, «la significación más literal no desaparece nunca detrás de la figurada, sino que coexiste con ella»,

⁴ Publicado originalmente en 1996 en el libro de Dominique Rabaté (ed.), *Figures du sujet lyrique*, aparece su traducción al castellano en el volumen de Fernando Cabo de 1999, *Teorías sobre la lírica*, de donde lo citamos aquí.

con «un alcance intencional doble, de forma que el dominio del sujeto lírico es el del *entredós*» (Combe, 153). Esta noción de «desvío figurado» es una forma de resolver la cesura aporética de los términos «sujeto empírico» y «sujeto retórico», y habilita lo que llamamos «doble agencialidad» del sujeto poético, que produce en los lectores un incesante vaivén.

El lúcido recorrido teórico que hace Combe de las alternativas de constitución histórica del concepto de «sujeto lírico impersonal» (en su origen alemán *lyrische ich*), es un aporte fundamental para esta discusión. La subjetividad romántica instituirá una vertiente dominante, la llamada «tradición biografista», que vinculó la creación con la experiencia del autor. Goethe en *Poesía y verdad* equiparará su obra a «los fragmentos de una gran confesión» (Combe, 128) y Mme. De Staël, introduciendo el romanticismo del Círculo de Jena en Francia, sostendrá en 1813 en su obra *De l'Allemagne* que «la poesía lírica se expresa en nombre del autor mismo» (129). Aquí se origina la concepción de que la poesía excluye la ficción y presupone la «transparencia del sujeto», sugiriendo que «el sujeto poético, que es a la vez el sujeto real, es en primer lugar un sujeto ético, plenamente responsable de sus actos y palabras» (129).⁵

Pero otra corriente alienta en el seno del romanticismo, la de la «disolución del yo [...] simultánea y contradictoriamente en el Todo cósmico —desde Schelling hasta Novalis, desde Maurice de Guérin hasta Hugo»: es ésta la que parece triunfar en la interpretación de Schopenhauer y Nietzsche, de bases antihegelianas (Combe, 130). Se forja así el «modelo de un yo impersonal —de alguna manera trascendental—, situado en el origen del yo lírico», por el cual se produce para

⁵ Nos recuerda Combe que en razón de esta concepción se consideró a este yo sujeto también de derecho, y por ello Baudelaire fue condenado por *Las flores del mal*, ya que los jueces tomaron la expresión poética del yo como juicios directos del autor mismo (130).

Nietzsche su «desarraigo». Como lo expresa claramente en *El nacimiento de la tragedia*, una obra clave para este concepto de sujeto, «el *yo* del poeta resuena desde el abismo del ser; su subjetividad en el sentido de la estética moderna, es pura quimera» (Combe, 131). Y el filósofo alemán encontrará más tarde en la poesía de Baudelaire la realización de este ideal de sujeto transpersonal, con el cual avanzará en su denuncia del cogito cartesiano y de la ilusión del yo. Esto sentará las bases de la «sistematización crítica del *lyrisches ich*», consolidado con las estéticas parnasianas y simbolistas, y expandido a las primeras décadas del siglo xx.⁶ Tanto «la impersonalidad voluntaria» de la poesía, en palabras de Baudelaire, como la alteridad constitutiva del «Yo es otro» de Rimbaud, y «la desaparición ilocutoria del poeta» en Mallarmé, no serían concebibles sin esa crítica frontal a «los excesos [biografistas] de la sensibilidad romántica» (133). En el siglo xx, se afianzará la idea de «una crítica interna y con ella la tesis de un yo lírico» (135). Despersonalización del sujeto, des-realización del mundo (Friedrich, 1959) concluyen en el axioma de «la existencia separada de un sujeto distinto del autor real» (137).

En esta minuciosa historia que desarrolla Combe, un hito central lo constituye la teorización de Käte Hamburger, quien desafía ese axioma en su libro de 1957, *La lógica de la literatura*, al proponer una «enunciación real» y no ficticia en el género lírico (radicado en el uso de la primera persona gramatical). Muchos y bien pensantes teóricos han refutado su teoría mostrando sus debilidades.⁷ El mismo Roman Ingarden, blanco de

⁶ En algunos foros virtuales se puede encontrar una discusión en torno a las posibles traducciones de la expresión germánica «*Das lyrische Ich*»: «A fictional speaker or voice in a poem or (song) text (different from the author)», «lyrical self», «lyrical speaker», «poetic I», «persona», «lyric I», «lyrical I» o «the voice». Cfr. <[http:// forum.wordreference.com/showthread](http://forum.wordreference.com/showthread)>.

⁷ Cfr. las sensatas objeciones esgrimidas por René Wellek, Arturo Casas, Fernando Cabo, entre muchos otros. Sultana Whanon, en un pormenorizado trabajo que recorre la historia teórica del género lírico, al tiempo que cuestiona la apresurada ho-

la crítica de Hamburger, le contestará que «en toda obra literaria la enunciación es fingida» y «el sujeto de la poesía lírica no escapa a esta fictividad, que lo separa radicalmente de la existencia de la vida» (Combe, 137). Cuando describe Käte Hamburger «la hechura del yo lírico», admite no obstante que «el sujeto enunciativo lírico es sumamente problemático. Disputada y no resuelta aún es la cuestión de la identidad del yo lírico con el yo del escritor», por eso sostiene que:

No hay criterio preciso, ni lógico ni estético, ni interno ni externo, que nos dé la clave acerca de si podemos o no identificar al sujeto enunciativo del poema como el escritor. No tenemos posibilidad ni por tanto el derecho de afirmar que el escritor entendía la enunciación de su poema como enunciación de su propia vivencia, sea o no en primera persona, como tampoco de afirmar que no quería significar con ello *a sí mismo* [...]. Si por miedo a incurrir en biografismos poco modernos hablamos de un yo ficticio, irreal, inventado, procederíamos igual que si dijéramos que los enunciados de la *Crítica de la razón pura* no son de Kant o los de *Ser y tiempo* de Heidegger, sino de un sujeto enunciativo ficticio (1995: 184–185).

La fórmula de Goethe sobre su experiencia poética, en el ensayo biográfico *Poesía y verdad*, según la cual el poema «no contiene ni una pizca que no haya sido vivida, pero tampoco

mologación del género a la mimesis ficcional sin más, también pone en entredicho con argumentos convincentes la reducción de la cuestión que hace Käte Hamburger al solo estatuto enunciativo, proponiendo la poesía como «auténtica enunciación de un yo real» (1998: 102). Su tesis deja de lado muchas variedades de lírica en primera persona que se postulan como ficcionales (los apócrifos de A. Machado, los heterónimos de Pessoa, por ejemplo): «Las tesis de Hamburger han sido replicadas y refutadas de diversas maneras y por diversos teóricos, y aun cuando hoy parezca haber un acuerdo generalizado en lo que respecta a la inclusión de la lírica entre los géneros de ficción, lo cierto es que *los efectos de las tesis de Hamburger se siguen dejando sentir en la teoría de la lírica de una forma que pasa casi inadvertida*» (Whanon, 98, el destacado es nuestro).

ninguna tal y como se vivió», vale para toda lírica únicamente con diferencias de grado, razona Hamburger, lo que quiere decir que se aplicaría también para la más personal de las experiencias convertida en poema. Y de este modo no podríamos ni negar la identidad entre yo lírico y autor, ni establecerla entre lo enunciado líricamente y la vivencia «real» (188). A pesar de estos reparos, Hamburger persiste en ver al sujeto enunciativo de la lírica como «siempre idéntico al que enuncia, habla o redacta un documento de realidad». Por eso, para ella «el sujeto enunciativo lírico es idéntico al del escritor, así como el sujeto enunciativo de una obra histórica, filosófica o científica es idéntico al autor de la misma. E idéntico significa aquí idéntico en sentido lógico». Pero dicha «identidad lógica no significa que cada enunciado de un poema o un poema entero hayan de concordar con alguna vivencia real del sujeto que lo escribe» (185). Por eso concluye que «la vivencia puede ser *ficticia*, en el sentido de inventada, pero al sujeto vivencial, y por tanto al enunciativo y al yo lírico, sólo cabe encontrarle como sujeto real, jamás como sujeto ficticio» (187).

Combe ensayará un giro sobre este paradigma propuesto por Hamburger, cuando sostiene que la noción de «sujeto lírico» no se opondría a la de «sujeto empírico» (la persona del autor), sino a la de «sujeto autobiográfico», que es «la expresión literaria» de ese sujeto real. Por eso juzga que la teoría del sujeto impersonal va dirigida especialmente contra «la posibilidad de una poesía autobiográfica en sentido estricto» (Combe, 139). Pero, ¿es posible otorgar valor referencial sin más al sujeto lírico? Si adoptamos «la tesis separadora», se invalidaría «la posibilidad misma de una poesía personal», o de una «autobiografía en verso, subordinando toda poesía a la ficción». La «ilusión referencial» que promueve la poesía a causa de la pervivencia del modelo romántico, arroja dudas sobre este debate que parece insoluble. Pero si leemos atentamente a Goethe, él mismo admitía «un cierto grado de ficción» en la verdad autobiográfica, ya que «todo discurso refe-

rencial comporta fatalmente una parte de invención o de imaginación que se acerca a la ficción, al mismo tiempo que toda ficción reenvía a estratos autobiográficos» (Combe, 144). De ahí que la aporía pueda resolverse si aceptamos «la idea de una *redescripción retórica*, figurada, del sujeto empírico por el sujeto lírico, que sería su modelo epistemológico»; es decir que «la máscara de ficción detrás de la cual se esconde el sujeto lírico podría asimilarse a un *desvío figurado* en relación al sujeto autobiográfico» (el destacado es nuestro, 144). Sería precisamente en ese «desvío» donde se abre el espacio de la ficción en la poesía, que Combe compara con la figura de la metonimia.

En un lúcido estudio titulado «Speaking and Writing the Lyric I», Kinereth Meyer resume esta polarización teórica en torno al yo lírico, manifestando que «both approaches are deficient in that they shut out the World», y fallan al tratar esa figura identitaria como «producto» fijo y no como «proceso» dinámico (1989: 129). Por otro lado, la concepción del yo lírico como mero constructo ficticio refluye en otra dicotomía extrema: «Both the New Critics and the postmodern theorists avoid examining the interplay between self and versions of the self, seeing the reader (if at all) as a passive consumer of tropological conventions» (130). Frente a esto, resulta sumamente enriquecedora su perspectiva: «The alternative to the lyric I as timeless and stable product, then, is a lyric I as fluid process, place, or meeting ground where history and fiction, psyche and image, the space of trope and the temporality of discourse —poet and reader— cross path and make contact» (131). Lógicamente, en su revisión fugaz de los que llama «self-named poems», recalca en la naturaleza de la recepción, al preguntarse: «why we read the I in some poems as a mimesis of voice, or speech, whereas in other poems we read the I as fictive construct?» (134). A pesar de que en su respuesta recae en una oposición cuestionada («personal» vs. «impersonal poems»), sugiere que la diferencia habrá que buscarla en las «figuras del yo» que el texto sobredetermina u

oblitera, aunque más persuasivas serán sus últimas conclusiones, que ameritan su reproducción completa:

All lyrics are to some degree both confesional and impersonal; the poet is both present in speech and absent due to the usurpation of writing, and it is far more fruitful to follow the interdependence of these two impulses activating the lyric I than it is to remain within the confines of our safe, but narrow, generic pre-conceptions (134).

The lyric poet is necessarily involved in an ironic game of self-assertion and self-cancellation, personality and impersonality, intentionality and rhetorical strategy. As we have seen in those poems considered highly «sincere» or «confessional», the elements in the poem which ostensibly establish an experiential reality simultaneously point to their own status of figuration (146).

Thus while on one level it would seem that subjective presence in the lyric is always exceeded by the strategies used to demonstrate it, the very communicability inherent in these strategies —the pact between lyric poet and reader— insists on a real individual behind the pronoun, an individual who has found a linguistic correlative for emotion or experience, who has identified the self in language only by losing the self in it like an object (147).

Ángel Luján Atienza aborda también detenidamente este problema en su libro de 2005, *Pragmática del discurso lírico*, donde trata de distanciarse de la teoría del sujeto impersonal, que concibe al enunciado lírico como «un producto ajeno al poeta, una ficción que habla en el poema»: «Tanto el formalismo como el estructuralismo y la nueva crítica hicieron dogma común la idea de la ficcionalidad de la enunciación lírica» (23). Al abordar las condiciones pragmáticas de recepción, nos advierte que «el lector tiene que dar una identidad a la voz que habla en el texto, postular una unidad de enunciación y una unidad de sentido que guíe su lectura» (47). Y en este proceso admite que «el sujeto de la lírica es problemático porque el lector debe reconstruirlo basándose en las

instrucciones del autor». Si bien éste «tiene una determinación e identidad inicial como creador de un discurso, como hablante o escritor», se trata de «una identidad vacía, tanto psicológica como socialmente. Es una identidad formal» (56). En su estudio, buscará diferenciar tipologías y entre ellas opone un yo «pretendidamente ficticio» de otro «pretendidamente no ficticio» (184). Si en el primero el yo es impersonal y la fuente indefinida, el *yo* es diferente de quien escribe, el autor (173). Pero cuando «no hay marcas que muestren que la fuente no coincide con el poeta, asumimos por defecto que es el poeta quien habla», en una suerte de «objetivación del yo» (187).⁸ Y apoya esta especie retomando los tres grados o mecanismos de «identificación individualizante» que propone Paul Ricoeur: el nombre propio, la descripción identificadora y el uso de pronombres personales (188). Como se verá, un rol clave lo juega en esta especie lo que denomina «automenCIÓN», cuando «el poeta se nombra a sí mismo dando su nombre propio» y creando el «efecto de autobiografía» (189). Habría pues un arco que va desde la determinación a la indeterminación del yo, con esos dos extremos.

Sin negar validez a estas clasificaciones, más interesante me parece rescatar la idea de «identidad problemática» de K. Stierle, aun a sabiendas de que éste la sugiere como una forma de escapar a la disyuntiva anterior, reconociendo la naturaleza «conflictiva» e «hipotética» del sujeto lírico y sin decidirse a asignarle a éste un carácter enteramente «ficticio». Y justifica esa indeterminación al destacar que «interesa poco saber si esta configuración se origina en un dato autobiográfico, cualquiera que sea, o en una constelación ficcional. La autenticidad del sujeto lírico radica no en su homologación efectiva (ni tampoco en lo contrario), sino en la posibilidad articulada de una identidad problemática del sujeto» (1977: 436).

⁸ Peligrosa conclusión que parece olvidar que se trata aún en estos casos de una «representación verbal» del autor, nunca de un «acto de habla» directo o «enunciado de realidad».

Se podría entonces postular la existencia de una «verdad metafórica», por la cual «el sujeto lírico como sujeto retórico, por su significación figurada alegórica, suspendería en cierto modo la referencialidad del sujeto autobiográfico para volverla a hallar mejor», tal como lo interpreta con acierto Combe (149). Por ello podemos concluir con la propia resolución que propone Combe, en la senda abierta por Stierle y Ricoeur: la idea de una «referencia desdoblada» en la cual la significación literal coexiste con la figurada. Así parece plausible su argumentación final: «el sujeto lírico superaría al empírico intemporalizándolo y universalizándolo», pero «en una tensión nunca resuelta, que no produce ninguna síntesis superior», con «un alcance intencional doble, de forma que el dominio del sujeto es el del *entredós* del *Zwischenreich* del que habla Stierle» (152).⁹ Para ello, vale destacar que:

más que inscribir las obras en categorías fijas 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 (Combe, 145).

Cabe introducir aquí una variante sugestiva en torno a estas definiciones «fccionales» del yo lírico, que con cierta matización introduce nuestro colega argentino Jorge Monteleone en sus estudios. La noción de «sujeto imaginario» sería «una reformulación y revisión teórica de la antigua noción

⁹ Combe interpreta en este sentido al sujeto lírico como «un sujeto sensible» con «tonalidad» y «disposición afectiva», en palabras de Emil Staiger, en el cual «la expresión de la experiencia vivida —*erlebnis*— [se ve] liberada de las contingencias de lo anecdótico» y se universaliza para el lector (150).

de yo poético, de yo lírico, de rol textual, de identidad lírica o de sujeto del enunciado lírico», que desde diversos modelos se atribuían a la representación ficcional de la subjetividad en el discurso poético. El «sujeto imaginario» se vincularía con el «sujeto social» (o «sujeto simbólico», «en la medida en que el sujeto integra los universos simbólico–sociales por los cuales se objetiva en una tipificación y cumple un rol»), al tiempo que la «figura autoral» (para no asimilarlo con el individuo concreto del «autor») «introduce el contenido de la experiencia biográfica y el mundo de la vida privada» (2010, s/p). Al estudiar poéticas como las de Enrique Lihn o Ernesto Cardenal (y buena parte de la poesía argentina de los años sesenta), Monteleone afirma que este «uso de una primera persona autobiográfica provoca constantemente la confusión y, en última instancia, la fusión de la figura del autor y del sujeto en su rol social, al punto de generar en el poema un irónico juego de transparencia y ocultamiento de la experiencia vivida. Precisamente por desbaratar los mecanismos retóricos de la falacia autobiográfica» este tipo de poesía genera por momentos un paradójico «efecto de realidad», afín a las poéticas del nombre propio que aquí propongo estudiar.

Volviendo a nuestro eje de especulación, el sujeto lírico en general se construye como «imaginario» o «ficcional» en el sentido de proponer un «auto–relato de identidad». Las teorías de la enunciación lírica han sido en este sentido un poderoso instrumento para analizar esta «doble agencialidad» del yo. Los dos volúmenes compilados por Fernando Cabo (de 1998 y 1999) son una muestra elocuente de la complejidad de esta instancia enunciativa, pues exhiben una orientación teórica que abandona la tesis de la lírica como «antidiscursos» e incorporan una nueva agenda de problemas en la que se destaca el dilema de la voz, el debate sobre referencia y mimesis lírica, la ficción de la experiencia, la pragmática de la recepción lectora, etcétera.

En su estudio titulado «Autor y autobiografía» (1993), Cabo atiende simultáneamente a los derroteros de esta figura

en la poesía moderna y en la teoría contemporánea formalista, que descrea «de la fuerza mimética del yo autobiográfico», para destacar exclusivamente su «funcionamiento retórico», aunque a su juicio esto «no implica negar la peculiaridad de la relación entre autor y autobiografía» (1993: 135). Por el contrario, si seguimos dicha «absolutización», «hay un paso que *no es forzoso dar*», pues «el mecanismo constructivo de la autobiografía impide confundir el yo cuya voz constituye el texto con la figura inmediata del autor», pero también «evita la ilusión de deducir *la ausencia del autor*, deducción en la que coinciden tanto el pragmatismo como el textualismo exacerbado» (el destacado es nuestro, 136). Y la solución la encuentra en la constatación del «efecto autorial», que admite como pertinente e implica de dos maneras al autor: «como sujeto modal de esa voluntad y como término del proceso de identificación». Esta «voluntad de certificación» de la que habla Cabo no niega la naturaleza retórica del sujeto hablante y su heterogeneidad, pero a la vez «plantea el reconocimiento de un *sujeto semiótico autorial* que libere la figura del autor autobiográfico» (137). No se trata entonces de una servidumbre referencial, ya que el lector no identifica sin matices ese *yo* textual con el empírico, sino que admite su doble estatuto.¹⁰

No hay duda de que los más sólidos aportes a una revisión de la subjetividad implicada en el género lírico, han venido desde estas teorías más recientes, anudadas a menudo con la llamada «Pragmática de la comunicación literaria», pues supe-

¹⁰ En la misma línea Ángel Abuín González denomina «*homo dúplex*» a esta «gemación del yo en sucesivas unidades discretas» que teatralizan la subjetividad del yo, correspondiéndose con la estructura de la «*eironeia*» (1998: 112). Muy pertinente es la asociación que hace entre esta reduplicación y la ironía romántica, no como tropo retórico, sino como «concepto filosófico que hunde sus raíces en el espíritu del antiguo diálogo socrático» (114), siguiendo el insustituible estudio de Pere Ballart que define la ironía como «el recurso del poeta para ponerse en guardia ante los desmanes de la subjetividad» (379).

ran el excesivo formalismo de las tipologías puramente lingüísticas, para incluir las perspectivas socioculturales e histórico-institucionales implicadas en quien dice *yo*. En este sentido, las propuestas de Arturo Casas permiten sostener a la vez «las dimensiones empírica y fictiva del acto elocutivo y por tanto ponen sobre la mesa la relación entre al menos dos subjetividades y dos intencionalidades, las reales o empíricas, correspondientes al poeta, y las configuradas por la enunciación enunciada que corresponden al hablante», reponiendo una categoría semiótica cada vez más pertinente, la de «situación» (2005a: 73).

En otro artículo sobre la *evidentia* y la deixis en la llamada «lírica de referente histórico» (1998), Casas suscribe —en oposición a Käte Hamburger— la idea del poema como «acto verbal fictivo», pero marca sus límites: «Aceptado el estatuto ontológico fictivo de la comunicación establecida por un poema lírico, se revela desorientada cualquier lectura obsesivamente dirigida al acceso a unas circunstancias biográficas o históricas (del poeta, claro) que ni siquiera fuesen verídicas» (181). Es así cómo, tanto estos poemas que textualizan al autor, como los que tematizan explícitamente el componente histórico, pondrían en cuestión la debatida identidad impersonal de la voz: «El yo lírico demanda ser reconocido como testigo problemático de la historia y exige del destinatario —implícito o empírico— una toma de posición, una reflexión sobre aquello que se testifica» (173). Se construye así un «*sujeto evidencial* [que] tiene puntos de contacto con el sujeto autobiográfico» (el destacado es nuestro, 179). Parece plausible entonces arribar con él a la conclusión de que «lo importante es que estos poemas suponen un reconocimiento de la propia historicidad del sujeto enunciante» (195). En su interés por un abordaje ético/social de la figura autoral, el crítico gallego reconoce además que, si bien el nombre replicado en el texto es «un punto de fuga para la interpretación» y manifiesta las «turbulencias de la enunciación», funciona a la vez como principio referencial insoslayable a la hora de la

lectura (2005b: 17). La deixis personal y la contextualización discursiva favorecen «la identificación locativo–afectiva con el sujeto enunciante» y establecen «un *modus recipiendi*» específico, con indudables efectos pragmáticos. Esta exhibición explícita del contexto de enunciación y del lugar identitario del yo poético señalan, tanto para estos autores como para mí, una certeza irrefutable: «el comienzo de la posesión de una conciencia histórica» (Cabo, 1998: 9).

3. ¿QUIÉN NECESITA IDENTIDAD Y PARA QUÉ?

Who needs identity?

~ STUART HALL ~

*Si la identidad pertenece al imaginario, la autobiografía,
pegada a ese imaginario, está del lado de la verdad.*

~ PHILIPPE LEJEUNE ~

En esta senda especulativa sobre la identidad problemática del yo discursivo (Hamburger, Stierle entre otros), se impone añadir una brevísima reflexión sobre la categoría filosófica de identidad que aquí buceamos. A propósito del giro epistemológico acaecido en las últimas décadas, Leonor Arfuch advierte cómo la tematización de las identidades asume un carácter prioritario, en su doble dimensión teórica y política, pues resulta fundamental el nuevo privilegio que se da hoy a «la voz de los sujetos en su pluralidad, los tonos divergentes, las subalternidades, la otredad», con «una nueva jerarquía otorgada al ámbito de la subjetividad» (2002: 20). A propósito del título de un trabajo del jamaíquino Stuart Hall *Who needs identity?*, se interroga y responde la colega argentina: «¿Quién necesita identidad?, seguramente, todos nosotros, en tanto debate aún pendiente en el campo intelectual» (39).

Vale la cita de Hall que trae a colación y su propia respuesta para asediar otra vez esta controvertida noción, desde paráme-

tros especialmente operativos para nuestro estudio. Sin duda, es necesario revisar la utilización convencional del término «identidad», para poner «bajo borradura» su carácter totalizante, de modo que se «acentúe justamente su contracara, la diferencia, el proceso más que la configuración fundante o natural». Pues, como bien lo afirma Arfuch, la identidad no es un conjunto de «cualidades predeterminadas —raza, color, sexo, clase, cultura, nacionalidad, etc.— sino una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una *posicionalidad relacional*» (el destacado es nuestro, 2002: 21).¹¹

Si todo proyecto de autorrepresentación discursiva es una «estilización», parece cada vez más notorio que las escrituras del yo «no quieren ya remitir al *ser*, sino al *sentir* del yo» (Molero, 2012: 171). *Contar-se* consiste sin duda en un acto de lenguaje, pero más que rendir cuenta de una verdad histórica, parece aspirar a darnos una versión de una verdad interior. Por eso, la literatura es uno de los medios por los cuales la acción de *contar* la propia historia deviene elaboración de una «identidad narrativa», que compensa de algún modo ese proceso siempre inacabado de articulación del yo.

11 En un capítulo de *Los lugares de la voz* (2000), me propuse indagar sobre las alternativas de constitución de estas *identidades relacionales*, como allí también las llamo. Con el título, «Las metáforas de la intemperie», procuré sugerir que esa serie de figuras lexicalizadas que nos imponen las nuevas teorías de moda (como los llamados «estudios culturales» y las «teorías postcoloniales»), desde una pretendida «resistencia» al modelo de la posmodernidad centroeuropea (tales como «margen», «subalternidad», «periferia», «diferencia», «*borderland*», «*glocal*», etc.), pueden y deben ser revisadas desde *los lugares* donde nuestra voz, como sujetos de la crítica (desde y en Latinoamérica), se posiciona. Si nos animamos a desmembrar el concepto de *cultura* como cerco territorial y lingüístico, es porque creemos que no hay identidades fijas y homogéneas, ya que a diario experimentamos esta multiplicidad del sujeto en el nivel de su experiencia de vida. Y esta movilidad hojaldrada de la identidad que la literatura actual expone responde a tal imaginario cultural, más que a una supuesta diseminación antilogocéntrica.

Esta categoría, que desarrolla Paul Ricoeur, se funda en la naturaleza simbólica de la identidad. Sus reflexiones en torno a la filosofía del sujeto resultan sumamente inspiradoras y casi idénticas a los derroteros a los que nos llevarán estas subjetividades poéticas aquí estudiadas. Si la identidad es un proceso y una categoría de la práctica, atravesada por la temporalidad, deberíamos despojarnos totalmente de la «ilusión sustancialista» de un sujeto siempre idéntico a sí mismo e inamovible, «sin desatender el principio esencial del autorreconocimiento» (Arfuch, 2002: 24). Será la trama narrativa la que ofrezca un cierto tipo de cohesión a lo vivido y nos permita postular un sentido a ese trayecto. Para el filósofo alemán, contar la propia vida es constitutivo de la identidad personal, porque nos permite reconocernos en un *sí mismo* narrado.

En su ensayo *Sí mismo como otro*, Paul Ricoeur opone dos categorías (*idem* e *ipse*), ampliando la teoría del sujeto lingüístico-narrativo a la noción de *sujeto ético*, que conlleva la idea de responsabilidad y sentimientos, afección o *ethos* y *pathos*. En su especulación, el término «mismo» tiende a «disociar dos significaciones importantes de la identidad»: el *idem* y el *ipse* latino. La identidad como *idem* permanece en el tiempo; la del *ipse* está sometida a la comparación con lo otro, lo inverso, lo diferente (1996: XII–XIII). Ricoeur busca exponer la «equivocidad del término *mismo*» en el título de su libro:¹² «*Sí mismo como otro* sugiere en principio que la *ipseidad* del sí mismo implica la *alteridad* en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra» (XIV). El *sí mismo* no describe entonces una identidad *idem* del sujeto (artificial y reductiva), sino una *ipseidad* que integra la alteridad constitutiva del yo, sin perder una cierta unidad. Por eso, «el dilema desaparece si a la identidad entendida en el sentido de un *mismo* (*idem*), se sustituye la identidad entendida en el sentido de un *sí mismo* (*ipse*); la dife-

12 Mejor que en español, en inglés es más clara la diferencia entre «same» y «self».

rencia entre *idem* e *ipse* no es sino la diferencia entre una identidad sustancial o formal y la identidad narrativa» (1987: 442).

En esta tensión se sostiene su concepto de «intersubjetividad»: «el sujeto es “yo”», pero resalta «la problemática del *sí*», donde la alteridad y la diferencia le son constitutivas (xxxI). Ricoeur enfrenta de este modo la tradición del *cogito* cartesiano con la que él denomina «el *cogito* quebrado», cuya «virulencia termina con Nietzsche, haciendo de éste el oponente privilegiado de Descartes». La *hermenéutica del sí* que propone le permite pensar al sujeto por fuera de ambas filosofías, sin perder de vista nunca «la relación con la persona de la que se habla, con el yo-tú de la interlocución, con la identidad de una persona histórica, con el *sí de la responsabilidad*» (el destacado es nuestro, xxII).

Podemos advertir cómo Ricoeur busca reconciliar los dos extremos en debate, al proponer esa «tercera vía» en la que se apoyaría «la doble valencia de la identidad», como bien lo estudia Elena Nájera: «Por un lado, la *mismidad*, que recoge la voluntad de permanencia y de resistencia del sujeto ante cualquier factor de desemejanza, y, por otro, la *ipseidad*, que reivindica por el contrario, el potencial constitutivo que tiene la alteridad» (76). Esta hermenéutica sería «una filosofía del *rodeo* que aborda el yo tentativa e indirectamente, al hilo del nunca definitivo proceso —simbólico y textual— de comprensión por el que se va construyendo» (73). Lejos de acotar la identidad a los avatares de la primera persona del singular, Ricoeur incluye en esa «mediación reflexiva» a todas las personas del discurso englobadas en ese nuevo pronombre: el *soi-même*.

Sumamente interesante será por último el giro que le da Philippe Lejeune a esta propuesta de Ricoeur, cuando sostiene que, al «ponernos por escrito», no hacemos más que prolongar ese «trabajo de creación de la identidad narrativa» individual. Pero esto «en absoluto quiere decir que sea una ficción», porque «no juego a inventarme», sino que apelo a los recursos de la *narratio* sin dejar de ser «fiel a mi verdad»

(2001: 11). Opone así «identidad narrativa» (la construcción deliberada de uno mismo al verbalizarse) a «juego ficcional», y afirma que la autobiografía «no tiene ninguna relación con el juego deliberado de la ficción» (2001: 11), ya que «la ficción es inventar algo diferente a la vida» (2004: 163). Reconocerá, no sin cierta ironía, que «he leído a Paul Ricoeur (incluso si a veces no le he entendido del todo)», y admite que ha aprendido con él que «la identidad narrativa no es una quimera» (2004: 163).¹³

Para Lejeune, al escribir una autobiografía «pongo en limpio los borradores de mi identidad», porque «todos los hombres que andan por la calle son hombres-relato». De ahí concluye con el filósofo alemán que «si la identidad pertenece al imaginario, la autobiografía, pegada a ese imaginario, está del lado de la verdad» (2001: 11). Es claro que el vocablo *ficción* está funcionando en su pensamiento como *simulacro* o *falsedad*, en oposición a la *verdad*; por eso reconoce que la dificultad mayor «reside en el hecho de que el concepto de *verdad* se toma en sentidos muy diferentes» (2001: 11). Pero aun así cabe preguntarse que, si todo el mundo acuerda que la identidad es «una construcción imaginaria», ¿por qué postular que la ficción no puede (al menos en forma indirecta) «expresar el yo profundo del autor?». Si parece «verdadero» el relato de mí mismo que acuño en el texto, ¿no es quizás porque «lo verdadero no puede ser más que autobiográfico?» (2001: 12). La zona «mixta», que se abre ante estas preguntas sobre la identidad discursiva, da como resultado unos «lugares de mestizaje» muy propicios para la creación, «en busca de nuevos caminos hacia la inenarrable verdad de una vida», como concluye Lejeune su conferencia en Pekín (2001: 14, 17).

13 Otro giro irónico de Lejeune sobre Ricoeur (a quien sin embargo no deja de admirar), aparece en su artículo de 2004, cuando expresa a propósito de este ensayo: «En cuanto al paso, en estas formulaciones, del yo al sí, sospecho un reflejo de pudor cristiano. Pascal lo ha dicho: *El yo es odioso*. El sí tiene un lado búdico, general, altruista: es más *acceptable*» (destacado en el original, 2004: 169).

4. FICCIÓN–AUTOR:
DEL «CORRELATO AUTORAL» AL «METAPOETA»

*La identificación por el nombre propio
y los distintos «biografemas» son factor de autenticación
que funcionan en el lector que reconoce
en el mundo poético el de quien firma el poema.*

~ ALICIA MOLERO DE LA IGLESIA ~

Al abordar el objeto aquí delimitado como «poema con nombre de autor», tempranamente interpreté esta operación como una «ficción autobiográfica», pues construye en el texto una «representación verbal» análoga a la figura del autor empírico.¹⁴ Walter Mignolo ha definido tempranamente este proceso de modo general, como «una semiotización del yo contextual de la enunciación» (1978: 237), al que de ningún modo podemos aplicar el principio de identidad propio de la convención de veracidad que rige los enunciados no ficcionales. En mis primeras especulaciones, también opté por bautizar esta figuración del yo–autor dentro del texto como «correlato autoral», porque plantea un procedimiento de correlación de series (literaria/social), buscado deliberadamente para producir un efecto de verosimilitud.¹⁵ Este proceso genera otro nivel sobreimpreso a la simple «función–autor», descrita por Foucault, que llamé «ficción–autor» (Scarano, 2011a y b). Pues en esta operatoria los datos de la biografía del autor incorporados al texto colaboran con el efecto de realidad que propicia

14 Así lo propongo en mi Tesis doctoral (1991). He advertido que Antonia Cabanilles también utiliza esta expresión —«ficción autobiográfica»— en 1989, en su estudio sobre la poesía de Jaime Gil de Biedma, aunque no conocía su libro en esta etapa de mis primeras publicaciones.

15 Fue Walter Mignolo quien primero usó esta noción de «correlato autoral» en su artículo de 1982, al afirmar: «La estrategia de la construcción de la figura del poeta nos invita a ver su correlato autoral» (134). Adopté ese giro en mi tesis doctoral para ilustrar esta autorrepresentación del autor en el poema.

el antropónimo.¹⁶ La expresión «ficción–autor», para aludir a la construcción mediatizada de un personaje «nombrado» y «fechado», junto con sus desdoblamientos, máscaras y demás figuraciones, nos permite discutir los juegos y alianzas establecidas entre yo lírico y autor.

Esta asunción del *yo* como «correlato objetivo» del autor es reforzada muy a menudo por la puesta en discurso de sus circunstancias biográficas, configurando índices de empiria, que son deudatarios del nombre propio y partes de un mismo paradigma (informaciones sobre nacimiento, lugares, fechas, parentescos). Con todos ellos se produce «una verdadera cascada de índices identificatorios del nombre de autor que se inscribe como nombre propio en el texto resolviendo la identidad del nombre», como bien señala Nicolás Rosa (66). Aunque sabemos que la identidad propuesta es verbal e imaginaria, es precisamente en esos intersticios donde con agudeza señala Rosa que «se escribe el nombre propio como suma de semas diseminados que constituyen una unidad de lectura–escritura: una lexía privilegiada, lugar de una economía simbólica, lugar de un espesor del sentido que indicializa al autor, personaje, narrador» (66).

En el terreno del género lírico, Antonio Pérez Bowie, en un precoz trabajo de 1992, apuntaba ya como uno de los procedimientos metaficcionales propios de la lírica lo que denominaba «la ficcionalización del yo real»: «El enunciado poético figura en boca de un personaje cuyo nombre coincide con el del autor empírico», lo cual rompe la convención del género que «tiende a preservar la frontera entre la voz que habla desde el poema y la del autor» (95–96). En idéntico sentido, para Antonio Gil, cuando el sujeto de la enunciación «se reviste de los rasgos que le son propios al autor de

16 He abordado este problema en varios artículos teóricos y en dos libros (cfr. Scarrano 2000 y 2007), y analicé los usos del correlato autoral en la poesía española contemporánea (en numerosos artículos sobre Blas de Otero, José Hierro, Gabriel Celaya, Ángel González, Luis García Montero, etcétera).

carne y hueso que firma el poemario y se construye a medida la máscara de poeta», estamos frente a «la autorreferencialidad metapoética —la personificación autorial—», y ésta «parece demandar una lectura en clave intencional y, en este sentido, necesariamente autobiográfica» (2000: 299), porque «el componente metapoético se une al autobiográfico como procedimiento constructor de una imagen autorial» (293).

En trabajos más recientes, bauticé esa identidad autorial con una categoría apenas usada y mucho menos definida con rigor, la de «metapoeta», término indudablemente asociado al conocido concepto de «metapoema» (Scarano, 2011a y b).¹⁷ Porque, si *metapoema* designa en la jerga teórica al poema que tematiza su propio estatuto como poema, *metapoeta* resultaría una noción operativa para señalar al yo lírico que se identifica explícitamente con el poeta-autor, en la línea del *correlato autorial*. Sería una puesta en abismo del mecanismo identitario del poeta como tal, asumiendo la referencia a la persona histórica que le da vida literaria. Estamos frente a una autorrepresentación del autor en el poema, de naturaleza ficcional (por incluirse en un texto literario), pero con efectos pragmáticos indudables.

¹⁷ Véase al respecto mi artículo incluido en el *Boletín Hispánico Helvético*, que recoge exposiciones del III Seminario de la Red de Metaficción celebrado en Salamanca en 2011 y el correspondiente a las Actas del II Congreso Internacional de Metaficción, realizado en Dijon en 2012 (Scarano, 2013). En ambos trabajos ahondo sobre este término que, lamentablemente cuando ha aparecido utilizado, lo hace rodeado de un halo de ambigüedad. Por ejemplo, existe un blog en internet denominado «metapoetas», donde se enumeran diversos «metamtemas» acuñados por el Movimiento Internacional de la Metapoésia de la República Dominicana, tales como: «El metapoeta es el poeta de los poetas», sin ninguna explicación mínimamente rigurosa o científica (Cfr. <<http://metapoetas.blogspot.com.ar/2005/08/manifiesto-y-decalogo-de-la-metapoesa.html>>). Asimismo compruebo que se ha incorporado recientemente en la entrada de Wikipedia académica, referida a metapoésia, la siguiente definición: «Los metapoetas consideran que la poesía reflexiona, amplía su propia naturaleza discursiva, descubriendo el origen del poema», donde tampoco se explicitan los alcances de dicha categoría. De ningún modo estos usos difusos del vocablo se relacionan con el «metapoeta» como figuración autorial que propongo en mis trabajos.

Del mismo modo, he llamado «metapoema autorial» a esta modalidad autorreferencial, en la cual vemos una suerte de *mise en abyme*, ya que el autor se introduce en el texto para aludir a sí mismo y a su contexto de producción (en ocasiones firmado y fechado). Dotar a ese déictico impersonal —yo lírico— predominante en el género, con un nombre reconocible del texto hacia afuera buscando conjurar su dispersión, revierte en una subjetividad que se afianza en la dualidad: la del pronombre y la del nombre, la del *yo* y la de su *correlato autorial*. Frente a las abundantes tipologías propuestas, el «metapoema autorial» sería la especie que exhibe al autor en el texto, alterando y transponiendo las fronteras tradicionales entre ambos universos; y funde en la homonimia el horizonte biográfico del poeta con su realización textual.¹⁸

Bien sabemos que el *yo* poético no puede ser entendido como expresión refleja del autor, pero la fuerza elocutiva que conlleva su nombre en el espacio del poema pretende provocar un «efecto», un «determinado *ethos autorial*», que implica necesariamente al autor (Cabo, 1993: 136). La imagen de autor así proyectada es indisoluble de una estrategia de posicionamiento en el campo literario, la cual es co-construida en el texto y fuera de él por el escritor y por diversos mediadores (periodistas, críticos, biógrafos) junto con el público. Estas representaciones de sí mismo elaboradas por el escritor y por terceros se combinan en estrecha interdependencia, se cruzan influidas por la interacción del lector con el texto y por sus funciones en el campo literario. Para Ruth Amossy constituyen un *ethos autorial* específico, que articula una dimensión imaginaria e institucional de la imagen de autor, sin con-

¹⁸ Paul Eakin denominó oportunamente esta textura autobiográfica como «estética referencial», proponiéndola como una ficción que incluye elementos factuales. Y en el acto de la «auto-alusión» del yo como autor reconoce un proceso metafórico por el cual la subjetividad lingüística recurre a una figura de anclaje referencial, que demanda del lector la identificación (agrego yo: siempre parcial y analógica) con la persona que firma la obra (1991: 80).

vertirlo en fuente única del sentido, pero sin disolverlo en la interpretación global, proponiendo del mismo un «caleidoscopio movedizo» (22).

Las travesías y efectos del uso del nombre de autor en una obra parecen reafirmar pues un pacto de lectura «referencial», que consolida un *ethos* específico y bivalente: el del *parecido* entre vida y escritura, con la simultánea y admitida *distancia* ontológica entre hablante y autor, en un movimiento de vaivén sostenido por esa fantasmática deixis que se apropia del nombre. El juego instaurado por la poetización del autor, que lo transforma literal y explícitamente en personaje del poema (como *yo*, *tú* o *él/ella*) desestabiliza la incredulidad típica del lector moderno de literatura (consciente de la separación entre ambas instancias), y juega a reforzar aquel mito romántico del sujeto expresivo y confesional. Esta «metalepsis del autor» —como la propone Gerard Genette (2004)— no es nueva: con frecuencia los poetas han jugado con este dispositivo, que exige del lector una identificación quasi-autobiográfica. Precisamente, mediante el uso de la antroponimia y las alusiones biográficas, el poeta puede reforzar esta textualidad bifronte, al convertir su propia vida en materia del poema.

No hay ninguna ingenuidad pues en la co-referencialidad semiótica (no ontológica) entre autor y hablante lírico, pues siempre —como apuntara ya Alicia Molero—, «será la conciencia que el receptor tiene del fingimiento de la voz que se expresa en el poema, lo que impida interpretarlo como un enunciado real» sin más (2000a: 428). Este «modo narrativo-documental que recoge hechos de la vida del autor» exige la identificación lúdica del pronombre yo con el sujeto civil que escribe, pues estos «biografemas» tienen una fuerza contractual; son «factor de autenticación que funciona en el lector que reconoce en el mundo poético el de quien firma el poema» (422–423). La textualización del autor proyectaría de este modo «una especie de duplicación aporética, creando así una espiral que no agota todas las posibilidades de remisiones», como bien lo ha estudiado Amalia Rodríguez Monroy

en la obra del poeta estadounidense Robert Lowell. Dicha estrategia instaura un «diálogo» (a la manera bajtiniana) con dos objetivos: «destruir los hábitos líricos del lector culto y abrir un espacio en el discurso literario para que todo lo excluido [como las experiencias de la vida práctica] sea capaz de hablar» (1997: 17).

5. ¿QUIEREN (AUTO)FICCIÓN?

¿Quieren ficción?...

*Haré de tal forma que resulte imposible distinguir
el personaje ficticio de mi persona:*

nombre, apellido, cualidades...

*Todo será mío, como por arte de magia
de una referencia verídica.*

~ SERGE DOUBROVSKY, *FILS* ~

El yo que se auto–escribe en el poema e impone la identidad del nombre propio abre pues un espacio particular, que al impulso del neologismo acuñado por Serge Doubrovsky (con su novela *Fils* de 1977), se ha dado en llamar «autoficción». Regine Robin nos remite a las expresas declaraciones del escritor francés, para quien «la *autoficción* es la ficción que en tanto escritor decidí darme de mí mismo», «ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales» (Robin, 43). Su desafío, que llenaría la famosa casilla vacía del esquema tradicional de Lejeune, consiste en trasvasar esos dos límites genéricos: «¿Quieren ficción? [...] Haré de tal forma que resulte imposible distinguir el personaje ficticio de mi persona».¹⁹

A partir de la provocación de Doubrovsky, Phillipe Lejeune en correcciones posteriores [«El acto autobiográfico (bis)»], se

¹⁹ Son declaraciones extraídas de una conferencia de Doubrovsky, titulada «Autobiographie /Verité/ Psychoanalyse», publicada en *L'Ésprit créateur* en el otoño de 1980 (cit. en Lejeune, 1994: 185).

pregunta con acierto: «¿En qué condiciones el nombre propio del autor puede ser considerado por el lector como ficticio o ambiguo?» (1994: 135). Sin duda el paratexto y el género de la obra guían al lector dándole «instrucciones de uso»; pero «los efectos producidos por el uso de los nombres propios, cuando el lector sabe que esos nombres designan a personas reales, son relativamente independientes de las indicaciones genéricas», ya que poseen a veces «una fuerza genérica autónoma» (182). En el caso de la autoficción, el lector sospecha que tiene «ante sí un libro voluntariamente ambiguo, una hábil mezcla, un cóctel compuesto de confidencias y fantasías» (154). Porque «la referencia posible es la que garantiza la ficción» y a su vez el estatuto ficcional, que le confiere la convención del género (poema, novela), se ve atravesado por el «poder de verdad» del nombre propio que reclama «la complicidad de los lectores» (163). Para Lejeune, Doubrovsky «quiso crear esta ambigüedad estableciendo una contradicción entre el uso del nombre propio y las indicaciones genéricas (novela en la portada, autoficción en la contraportada)» (182). Pero «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). Aunque el trabajo de escritura es evidente [...], la historia resulta totalmente creíble» (181).

Años más tarde, y a la vista de la sorprendente proliferación de novelas que fingen ser autobiografías, bajo esa «palabra-maleta *autoficción*», Lejeune concluye que «casi todas las autoficciones son leídas, *de facto*, como autobiografías» literarias (2004: 168), porque el lector «que recibe un mensaje ambiguo no puede permanecer entre dos aguas». Si «la identidad es una cuestión de todo o nada», en estos casos se probaría que «la emisión» (ficcional) y la «recepción» (autobiográfica) no funcionan de modo similar (168). Ya sabemos que Lejeune no dará el brazo a torcer en esta lucha, y se alinea decididamente «contra» la autoficción, aunque reconozca su existencia, porque desde el principio su «compromiso» fue «analizar todo a partir de la recepción» (168). Esta rigidez no es posi-

ble mantenerla en modo alguno cuando nos enfrentamos al objeto de nuestra especulación, el poema «autoficcional/auto-biográfico», lo cual explica la resistencia convencional a integrar la poesía dentro de las especies autobiográficas.²⁰

No obstante todas estas objeciones, me parece justo reconocer que las conclusiones a las que arriba Lejeune, cuando aquilata el valor social del género autobiográfico, pueden ser extendidas con productividad a la autoficción poética como aquí la proponemos. Se trataría de una textualidad compleja, imposible de definir solamente desde su emisión, ya que incluye otros niveles válidos si tomamos el circuito literario en su conjunto: componentes éticos, afectivos, referenciales, históricos. Parafraseando una de sus conclusiones más recientes, la autoficción poética busca transmitir un universo de valores, una sensibilidad, en el marco de una relación personal percibida a la vez como «auténtica» y «ficcional».²¹

Años más tarde de la provocación nominal de Doubrovsky, Vincent Colonna dedicará una tesis doctoral a la categoría de autoficción, bajo la tutela de Genette, en 1990. En el prólogo a su libro *Autofiction et autre mythomanies littéraires*, afirma que el neologismo «autoficción» (convertido en una auténtica moda por escritores, críticos, editores e investigadores) de ningún modo es un fenómeno del siglo xx (como se ocupará de mostrar en la primera parte, a través de la figura de Luciano de Samosata, del siglo II d.C.) (2004).²² Se aventura en principio a dar una definición de la noción; así, declara que son autoficciones:

20 Al referirse a los concursos de autobiografía advierte que, en el caso del que se celebra anualmente en Pieve, el artículo 11 del Reglamento excluye taxativamente la poesía como género autobiográfico (2001: 13).

21 He aquí su cita literal que me permitió modificar libremente (y en parte contradecir): «La autobiografía está hecha para transmitir un universo de valores, una sensibilidad, experiencias desconocidas, y todo ello en el marco de una relación personal percibida como auténtica y no ficcional» (2001: 17).

22 Debemos a Francisco Aiello las traducciones de todas las citas de este autor.

todas las composiciones literarias en las que un escritor se enrola con su nombre propio (o un derivado indiscutible) en una historia que presenta las características de la ficción, ya sea por un contenido irreal, por una *conformación convencional* (la novela, la comedia) o por un contrato establecido con el lector.²³

Un punto clave es que le reconoce a la autoficción la originalidad de develar el nombre propio, especialmente en la época actual, donde asistimos a una «sobreevaluación cultural del procedimiento» (101). Y prefiere sustituir el término *autoficción* creado por Doubrovsky (neologismo que supone la creencia en «el carácter novedoso de esta tendencia literaria»), por el de *fabulación*, que permite rastrear su existencia en épocas muy remotas de la historia literaria (151). A la disparidad de definiciones se suman las diversas formas que puede adoptar la autoficción, por eso propone una tipología a partir del cruce de dos dimensiones cruciales: el estatuto del personaje (como doble ficcional del autor) y el estatuto modal del texto (verosímil o claramente irreal). A partir de estos elementos y centrándose en ejemplos de la historia literaria, define cuatro especies a las que dedicará capítulos individuales:

a) *la «autoficción fantástica»*

«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. El doble proyectado se vuelve un doble fuera de la norma, un héroe puro de ficción, del cual a nadie se le ocurriría extraer una imagen del autor. A diferencia de la postura biográfica, no se limita a adecuar la existencia, sino que la inventa; la distancia entre la vida y lo escrito es irreductible, la confusión imposible, la ficción de sí total» (75).

²³ El destacado es nuestro y apunta a reponer el género lírico, ausente en la enumeración inserta en el paréntesis de Colonna.

b) *la «autoficción biográfica»*

«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 reivindicar una verdad literal, con datos, hechos y nombres, mientras que otros permanecen plausibles sin aportar datos comprobables de la vida del autor. Pero unos y otros hacen que el lector comprenda que se trata de un *mentir-verdadero*, de una distorsión al servicio de la veracidad» (93).

c) *la «autoficción especular»*

«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. Hasta la época de las computadoras, el espejo fue una imagen de la escritura en acción, de su maquinaria y de sus emociones, así como de su vértigo: el término especular entonces parece indicado para designar esta postura reflejante» (115).

Interesa aquí destacar su distinción entre «la *mise en abyme*», que refleja principalmente la obra, y «la *metalepsis*» (según fuera caracterizada por Genette), que refleja en todo caso al autor (132).

d) *la «autoficción intrusiva o autorial»*

«La transformación del escritor no tiene lugar por intermedio de un personaje, su intérprete no pertenece a la intriga propiamente dicha. El escritor se transforma en un recitador, un contador o un comentarista, en suma, un *narrador-autor* al margen de la intriga y externo al tema». En esta «intrusión

de autor», el hablante o narrador «arenga a su lector, garantiza hechos relatados o los contradice, empalma dos episodios o se distancia con una digresión». Sería una especie de «voz solitaria y sin cuerpo, paralela a la historia» (135).

Sin duda, el segundo caso es el que aquí más nos interesa, aunque algunos de los poemas incluidos en nuestra antología pueden alinearse en las otras especies. Colonna reconoce su carácter controversial, pues la «autoficción biográfica» puede ser confundida más fácilmente con la autobiografía. Lo cierto es que mediante este juego de *mentir-verdadero*, el escritor traza una imagen literaria de sí mismo, valiéndose de libertades que no admite el pacto de sinceridad de la autobiografía clásica, según lo postulara Rousseau.

Además de este estudio pormenorizado de Colonna, quisiera destacar aquí los aportes de tres críticos españoles al debate autoficcional, que merecen particular atención: José María Pozuelo Yvancos, Manuel Alberca y Alicia Molero de la Iglesia.

Al abordar el género autobiográfico, desde sus primeros estudios en *Poética de la ficción* a su revisión posterior en *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Pozuelo Yvancos será claro respecto de este doble estatuto:

La retoricidad de la autobiografía no tendría que resolverse solamente (ni principalmente) en el estatuto textual (que la habría podido llevar a ser tropológica), sino que tiene que resolverse también en el estatuto del «acto de lenguaje» frente al destinatario y, por consiguiente, como acto ilocutivo con consecuencias performativas (autojustificación y justificación frente a los otros) (2006: 96).

En un artículo titulado «Autobiografía: del tropo al acto de lenguaje» logra dar vuelta de manera convincente las lecturas dominantes sobre el postulado demanio, es decir la prosopopeya como *fictio personae* que condensa la retoricidad del yo *autobiográfico* (2004b:173). Al abordar los ensayos finales

de *Alegorías de la lectura*, hace notar que el propio De Man allí advierte «la fisura teórica» de la caracterización del género como mero «tropo», e integra así un necesario «momento de lectura referencial» (176). Esto le permitirá a Pozuelo proponer un «doble estatuto», «referencial» (cognitivo) y «performativo», que actúa de modo «inseparable en los textos autobiográficos» (177). La conjunción de «tropo» (estatuto textual) y «acto de lenguaje ilocutivo» frente al lector disolverían «la metáfora espacial dentro/fuera», dominante en estas concepciones tan polarizadas (178).

Para Pozuelo, la distancia de esta nueva modalidad con las otras especies radica en 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, en el *origo*, en su misma raíz» (2004: 282). Se mezcla así lo que el lector reconoce como biografía del autor («lo real») con «lo inventado», pero «pugnando porque la frontera entre ambos se acabe perdiendo», se difumine, para que la distinción se convierte en mera conjetura. La autoficción aprovecha así la autobiografía y fusiona los espacios «en el nivel de la fuente del lenguaje». No se trata de presentar una invención donde lo real se subsume (como hacía la novela histórica, por ejemplo), sino «ficcionalizar la fuente misma del lenguaje», haciendo que el yo vivido y el inventado se «nivelen». El lector no podrá ni querrá distinguir sus diferencias porque «¿dónde, fuera del testimonio textual, podría dirimirse la frontera entre lo que realmente se vivió con lo que se imaginó vivido, lo que tuvo lugar y lo que pudo verosímilmente suceder?» (282–283).

Manuel Alberca, por otra parte, cristaliza una expresión afortunada para caracterizar el contrato de lectura autoficcional, atento al título fundacional de su predecesor Lejeune. Se trataría ahora de un «pacto ambiguo», porque «se ofrece con plena conciencia del carácter ficcional del yo», al construir un texto que nos habla de la propia existencia del autor y propo-

nerla «simultáneamente como ficticia y real» (1996: 11). Por eso, la ambigüedad es para Alberca su clave: «lo real–biográfico irrumpe en lo literario, y lo ficticio se confunde con lo vivido en un afán de fomentar la incertidumbre del lector» (14), proponiéndole «un juego intelectual de posiciones cambiantes y ambivalentes, que soporte ese doble juego de propuestas contrarias sin exigir una solución total», ni reclamar «un anclaje referencial en la biografía del autor», con lo cual perdería el efecto de péndulo seductor (16).

Es así como la autoficción opera «con otra lógica» y «utiliza de manera evidente, consciente y explícita, a veces también tramposa, la experiencia autobiográfica» (11). Y será el lector el protagonista privilegiado de este juego, pues no agota en una lectura meramente retórica el plus de sentido que la «situación textual» le exhibe. Esta textualidad autoficcional busca deliberadamente confundir «persona» y «personaje», pero nunca impone de modo unívoco la identificación: «el texto no postula una exégesis autobiográfica, toda vez que lo real se presenta como una simulación sin apenas camuflaje o con algunos elementos ficticios» (11). La autoficción no autoriza ni la verificación estricta ni el cotejo riguroso, pues no habrá «nada menos autoficcional que este tipo de comprobaciones orientadas a anular la ambigüedad que es la clave del género» (11).

Por ello, Alberca insiste en la distinción de dos periferias, a ambos lados del «pacto autoficcional». Por un extremo, el pacto autobiográfico que sella la identidad («periferia A»); por el otro, el pacto ficcional puro («periferia B») que la destruye. El texto autoficcional juega en las fronteras de ambas periferias, al manipular y transformar datos biográficos, aprovechando «la experiencia propia para construir una ficción personal sin borrar las huellas del referente» (14). Y sin duda, entre esos factores de ambigüedad más logrados, se ubica la identidad del nombre propio, que no postula un sujeto ni «verdadero» ni «falso», sino «convinciente» o verosímil:

Las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato. En este contexto, la identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho aprehensible directamente en el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el plano de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria (2007: 31).

Por último, ratifica esta vía especulativa Alicia Molero, al ubicar la autoficción en la «impostura del acto de enunciación», por el cual se configura «un sujeto de la acción con inciertos grados de referencialidad respecto de quien escribe» (2012: 172). Pero ese auto-relato se vale siempre de «modelos de identidad» ligados a las formas de la cultura. En el caso de la nuestra, los modelos «lineales» han caducado y han sido sustituidos por «la aleatoriedad del caos y la infinitud de las estructuras reticulares, que modelizan el mundo y su comprensión en la era tecnológica». Por eso, para Molero, «el escritor postfreudiano traducirá su percepción de un sujeto múltiple en fenómenos textuales que representen dicha dispersión», con formas muchas veces «envolventes o laberínticas y disposiciones mosaicas o rizomáticas» (173). En suma, la autoficción contemporánea rinde tributo a esta experiencia del mundo y de la identidad; confecciona «una heterogeneidad discursiva que interpreta la variedad cultural» y, al mismo tiempo, expresa con su fijación textual «las dudas que la inestabilidad e inconsistencia de los valores abren en el yo de nuestro tiempo». La autoficción puede ser vista, más allá del mero afán lúdico, como muestra de una urgencia: la de dotar de identidad al sujeto en tiempos de incertidumbre, «insertándolo a través del texto en un momento sociocultural que le dé sentido y lo sostenga» (175).²⁴

²⁴ Para la crítica, la identidad abreva tanto de «los modelos psico-filosóficos», como de los «retóricos» que constituyen una comunidad cultural, y propone ver

6. ¿AUTO/META/POESÍA? DEL DÉBITO AUTOBIOGRÁFICO
AL DISPOSITIVO AUTORREFERENCIAL

*El lector es seducido por las marcas de verismo
que el yo–escritor–de–sí, sea sincero o falaz,
acredita con su mera presencia textual.*

~ DARÍO VILLANUEVA ~

*El nombre propio se convierte en el término final
del acto de autorreferencia.*

~ PAUL EAKIN ~

El componente autobiográfico abre un espacio en el poema portador del nombre de autor, que sustenta una identidad bivocal y consolida lo que muchos teóricos ya han admitido: el protagonismo de la textualidad autobiográfica como «hipergénero», de manifiesta popularidad en el público lector del nuevo siglo. Nuevos aportes teóricos se suman a este enriquecedor enfoque que permite dialogar dos especies (poesía y autobiografía) desde nuevos parámetros no genéticos. En este sentido hablar de «espacio autobiográfico» ha permitido sortear la rigidez del marco del «género» convencional, ya que esta nueva noción «diluye el concepto de subjetividad y se confecciona como un lugar de múltiples convergencias» (Rodríguez Martín, 215), reivindicando el carácter ficcional del constructo autobiográfico, pero además aceptando la inevitable fluctuación entre pactos.

Obviamente, referencialidad y ficción no son dos espacios antagónicos, sino relacionales, y se enlazan como dos series operativas en la lectura, que pueden encontrar la posibilidad de un «trasvase». Como sostiene Túa Blesa, «la lectura a cada

—siguiendo a Paul Eakin— la autobiografía actual como «una *biocopia*, que se organiza a partir de los discursos, imágenes, experiencias y emociones que hayan sido leídos, vividos, heredados o aprendidos; en suma, la representación del yo surge del bagaje cultural que conforma en cada momento la identidad» (2012: 179).

momento detiene este deslizamiento y ahora sitúa el texto en la zona de ficcionalidad, y al instante siguiente reconoce algún personaje o suceso, y paraliza entonces el deslizamiento en el mundo de la referencialidad» (44). Este incesante vaivén, que el lector realiza de manera natural, ratifica la condición pragmática de la obra, pues el reconocimiento del «efecto referencial» exige un lector que emprenda el viaje de regreso, del texto al mundo, no para verificar la «exactitud» del testimonio que lee, sino para advertir su textura ambivalente (50).

La ficcionalización autobiográfica ubica el nombre de autor como el centro de una red de operaciones discursivas que, si bien remiten a posiciones de sujeto más que a individuos reales, no ocultan nunca su anclaje histórico. No hay duda entonces de que la sanción pragmática hegemoniza la recepción, pues no existen marcas formales propias y diferenciadas que le permitan al lector distinguir lo verídico de lo inventado. El pacto cimienta la indecibilidad y confusión de planos, y esta vacilación depende de la credibilidad que el lector le conceda a esa figuración identitaria. Sabemos que la perspectiva pragmática supone un enfoque constructivista de la recepción. El lector se erige pues como «el cuarto vértice del cuadrado del pacto» del que hablara Lejeune, pues «ha de intuir que existe identidad entre personaje y autor, independientemente de que éste se vele, niegue o no manifieste explícitamente su idiosincrasia» (Rodríguez Martín, 214).

Si acordamos entonces que la ficcionalidad es una categoría que se constituye pragmáticamente, Darío Villanueva acierta al distinguir categóricamente que «la autobiografía *es ficción* cuando la consideramos desde una perspectiva genética, pues con ella el autor no pretende reproducir sino crear su yo; pero la autobiografía *es verdad* para el lector, que hace de ella, con mayor facilidad que de cualquier otro texto, una lectura intencionalmente realista», es decir desde una perspectiva pragmática. Porque «nada más creíble que la vida de otro, por él contada», sobre todo si esa identificación se apoya en

«una estructura de incalculable fuerza autenticadora» como la de la identidad nominal. Sin duda el lector «es seducido por las marcas de verismo que el yo—escritor—de—sí, sea sincero o falaz, acredita con su mera presencia textual» (1993: 28).

Llegados a este punto, no podemos negar que la especie llamada «poema autobiográfico» goza de una larga aunque controvertida historia, entendiendo por ella aquel texto que exhibe contenidos comprobables de la vida de su autor sin dejar de ser a la vez, por la convención del género, ficción, poesía. Hasta el mismo Philippe Lejeune, en correcciones posteriores a sus primeros trabajos (que ignoraban el estatuto autobiográfico en el género lírico), va a terminar admitiendo la posibilidad de la *autobiografía poética*, cuando el nombre propio del autor ocupa el lugar del «yo lírico tradicional» (1994: 140). Pero ¿podemos hablar todavía hoy de «poesía autobiográfica» sin más? No parece ser una discusión zanjada.

Vale la pena repasar para ello los dos volúmenes que José Romera Castillo compila como *Actas: Escritura autobiográfica* (1993) y, con Francisco Gutiérrez Carbajo, *Poesía histórica y autobiográfica* (2000). En este último, hay interesantes estudios que polemizan al respecto. Miriam Sánchez Moreiras, por ejemplo, afirma categóricamente que es «impensable» la lírica autobiográfica (2000: 580), y Asún Bernárdez habla de la literatura autobiográfica como una «definición imposible», por «la duplicidad enunciativa del yo» (2000: 169). Darío Villanueva, Túa Blesa, Antonia Cabanilles, Genara Pulido, Alicia Molero, Antonio Gil (para nombrar sólo algunos autores) entienden el «poema autobiográfico» como una sub-especie dentro de las «escrituras del yo», sin por ello desconocer sus componentes ficcionales, pero restituyendo también su operatividad referencial. Y todavía hoy encontramos críticos agudos que apuestan de lleno al rótulo de «lírica autobiográfica», pues consideran que ésta constituye «uno de los bastiones textuales capaz de reivindicar coherentemente, en el contexto de las actuales investigaciones teóricas sobre la literatura, la figura del autor real, desprestigiada por las corrientes forma-

listas, hermenéuticas y fenomenológicas de la segunda mitad del siglo xx», como lo argumenta Jesús Maestro (2000: 396).

A mi juicio, el rótulo «lirica autobiográfica» fue y sigue siendo un concepto incómodo y problemático, deudor de ciertas erróneas concepciones de una lírica confesional y expresiva de cuño romántico. Las teorías formalistas desterraron con justicia la sola sospecha de equiparación, pero en su afán de saneamiento metodológico llegaron al otro extremo del péndulo: no hay poeta fuera del poema, ni cuerpo, ni nombre, ni historia, ni siquiera huellas del contexto de enunciación; lo cual llevó a negarle todo efecto referencial en el proceso de lectura, exacerbando un inmanentismo absoluto. Por eso, no parecía descaminado el mismo Todorov, cuando sentenciaba que el estatuto enunciativo de la lírica era «indecidible», calificativo más que oportuno al hablar de la poesía autobiográfica.

No obstante, cada vez se impone con más urgencia una revisión del concepto, que se atreva a desafiar su historia. Es así como se instala en el debate la pertinencia de la noción de autoficción, que apenas se ha aplicado a la lírica. En su libro *L'Autobiographie* (1997), Jacques Lecarme dedica un breve capítulo a debatir la posibilidad de existencia de una poesía autobiográfica o de una autobiografía poética (39). Y defiende el término «autoficción» como «variante» o «nueva edad» de la autobiografía convencional, como si aquella anulara la existencia de esta última de forma definitiva (267). Pero, ¿será tan sencilla la operación de borramiento y nuevo nacimiento bautismal? ¿Cabe hablar sin más de *poema autoficcional* para todos los textos que explotan la identidad entre hablante y autor? ¿En todos los casos se trata del mismo «juego de lenguaje»?

Podríamos afirmar que el poema autoficcional le propone al lector un tipo de lectura vacilante, pues si su estatuto discursivo supone el «pacto ficcional», al mismo tiempo lo invita —por la identidad nominal— a una lectura autobiográfica. Sin embargo, el lector sabe que no está frente a una memoria, una carta privada, un diario íntimo o una declaración biográ-

fica sin más. El poema se sustenta en un gesto literario, que se abre de la esfera de la intimidad de la persona al espacio social e institucional de la literatura y el arte. Por el mero hecho de estar contenido en el marco de un poema escrito y editado, el lector percibe un desplazamiento en la intención supuestamente «autobiográfica», que lo incitará a establecer un «contra-pacto», limitando la convención de veracidad que rige los discursos autobiográficos en sentido estricto.

Ernesto Puertas Moya completa la noción de Alberca y habla de un «pacto autobiográfico metaficcional», ya que «los hechos autobiográficos no anulan la autosuficiencia poemática, pero sí responden a un principio de complementariedad que actúa como un segundo nivel» («en una especie de mundo ficcional II»), «de conversión de la vivencia biográfica en acto lírico» (2003: 499). Y suma otro rótulo a la galaxia terminológica: *auto(bio)ficción* (316), como modelo discursivo que atraviesa todos los géneros artísticos. Podríamos extenderlo y concebir una especie de «*auto(bio)poema*», que se nos presenta sin duda como una ficción de vida (*bios*), pero especialmente anclada en el yo autoral (*autos*).

Sea cual sea el rótulo utilizado, esta variedad tiene para muchos teóricos una definición inequívoca: «el autor que dice *yo* en la autoficción *es y no es él*, ya que se incorpora como personaje identificándose y distanciándose de manera alterna y simultánea de sí mismo» (Rodríguez Martín, 216). De este modo, al «contar el yo vivido» se pone en acto «una memoria intencionalmente fraudulenta, que emborrona la existencia real a causa de la irreal, desencadenando la autoficción y desviándonos de la construcción de un *yo* esencialista» (217).

Esto nos lleva a otra evidencia complementaria: la autoficción se apoya muy a menudo sobre el eje autorreferencial del discurso, pues mediante este gesto de autonominación «el nombre propio se convierte en el término final del acto de autorreferencia», como bien lo advirtiera Paul Eakin (1994: 15). Se trata de una «reciprocidad especular», que hace posible «la participación del lector en la conciencia de la autoría»,

fenómeno que «es en última instancia autorreferencial» (38). La especularidad de la escritura se instituye cuando el acto autobiográfico se vuelve autorreferencial. Pocas autobiografías escapan a este «momento autorreflexivo» en palabras de De Man, a la narrativización de la situación de escritura que se vuelve explícita. El porqué del relato, su necesidad y función, sus consecuencias forman parte de este repliegue. En palabras de Alberto Moreiras, «la lógica de la autobiografía se fundaría en un momento de radical autorreflexividad» (1991: 129). El yo lírico, inscripto en esta tensión constructiva, se refleja en el acto de su propia escritura. La justificación, la necesidad de auto-análisis, la confesión, el secreto, la explicación de sus móviles vitales, en suma esta pulsión de autoconocimiento aflora casi siempre entretejida por la mirada que rememora el pasado. El sujeto de una escritura que funda este acto elocutivo, para conocerse y hacerse conocer, es una de las construcciones básicas del discurso autobiográfico y, casi siempre, va acompañada de una definición explícita del yo como escritor, problematizando su relación con la literatura propia y ajena, con la tradición del género y con sus avatares (Scarano, 2000).

Por eso, el eje autorreferencial resulta una matriz clave en el estudio de los metapoemas autorales, porque compromete la imagen del poeta y examina sus relaciones con el objeto-poema y con la praxis de la poesía en general. Lenguaje sobre el lenguaje, literatura sobre la literatura, ficción sobre la ficción, poesía sobre la poesía: todas son expresiones que apuntan a un mismo fenómeno que no conoce fronteras históricas, pero sí está sujeto a diferentes ideologías estéticas y poéticas discursivas. «Mercenario textual», lo llama Marta Ferrari (2001), el eje autorreferencial compromete todos los componentes del texto, al exhibir su condición de artefacto, pero también al problematizar de manera paradigmática la conflictiva relación entre las palabras y las cosas. Si entendemos la autorreferencia como el repliegue del texto sobre sus propias condiciones de construcción, la emergencia de la autoficción es un signo «meta», que hace de este *yo* con nombre propio el objeto privilegiado

de su indagación. Así, el componente autorreflexivo parece ser la marca de nacimiento y desarrollo de la autoficción y este tipo de textos serán *auto* y *metaficcionales*, pues aluden directamente al imaginario del autor, en su nombre propio (Scarano, 2013).

Es así como parece también plausible la propuesta de Vera Toro, Anne Louis y Sabine Schlickers, que prefieren hablar de *auto(r)ficción*, toda vez que «la autoría se vincula con la imagen de autor o escritor ficcionalizado» (Schlickers, 51). Y explican su intervención en la grafía convencional del rótulo de este modo: «pusimos una “r” entre paréntesis [...] para incluir aquellos relatos ficcionales en los que hay una intromisión del autor *in corpore* o *in verbis* en el mundo narrado» (Toro, 20–21). Porque la *auto(r)ficción* resultante impone «una situación de recepción con un anclaje textual», ya que se trataría de un fenómeno cuya constitución depende «de la reunión de ambas dimensiones: una textual y otra de recepción» (Louis, 76).²⁵

Como se ve, los marbetes proliferan al aludir de modo general al fenómeno autoficcional (aplicados al género narrativo mayoritariamente), desde el ya impuesto de autoficción, a las variantes correctivas de *auto(r)ficción* o *autobioficción*, hasta la más vaga pero más flexible de *figuración*.²⁶ Pero todas estas denominaciones coinciden en ver esta operación de irrupción

²⁵ Del 6 al 8 de febrero de 2009 se realizó en la Universidad de Bremen el I Coloquio sobre Autoficción y ese libro reúne algunas de las exposiciones allí desarrolladas. Si bien no demuestran a mi juicio las autoras una diferencia radical entre ambas nociones, suscribo su énfasis en *autor-* (como prefijo más exacto que *auto-*) para aludir a estas representaciones autorales de pacto bivalente.

²⁶ En 1994 utilicé justamente ese término, *figuraciones del sujeto*, para aludir a las distintas figuras de poeta que emergen en la lírica social de posguerra, entre ellas la del correlato autoral. Pozuelo Yvancos aplica el término a la narrativa en su libro de 2010 y niega operatividad al de autoficción —corrigiendo su postura anterior, presente en *Ventanas de la ficción* (2004a)—, al menos en el orbe narrativo que analiza en el nuevo libro (Javier Marías y Enrique Vila-Matas). José Amicola (también abocado a la narrativa autoficcional) propone el rótulo de «autofiguración», en una línea similar.

del autor en la obra como una escritura bifronte, que instala simultáneamente un pacto autobiográfico y ficcional. Nuestro uso del término en este libro (que después de todo he optado por subtítular *autoficciones poéticas*), quiere sortear su excesivo encasillamiento en una sola vertiente discursiva, ligada a los orígenes posestructuralistas del término. Su aplicación matizada nos permitirá adoptar una tercera vía, frente al inmanentismo retórico y a la falacia genética: entretejer el poema con la autobiografía, sin clausurar su operatividad ficcional ni referencial. Se trataría de una ficción autobiográfica, tejida de *mitemas* y *autobiografemas*, que construyen un sujeto al modo de un *puzzle*: mientras la identidad del nombre propio crea la ilusión de correspondencia y estabilidad, la trama verbal nos alerta sobre su carácter de artificio imaginario.

7. AUTOGRAFÍA O SELF-WRITING

*Autographical acts are distinguished
by a proposed identity of writer and subject [...].
To read autographically is not to erase the author
but to keep him or her in view...*
~ PORTER ABBOT ~

Quisiera rescatar aquí un aporte interesante para sumar al debate sobre la ficción autobiográfica/autoficcional. Se trata de la noción de «autografía» como categoría más laxa, que sortea la hegemonía del género biográfico–documental y se acerca a nuestra especulación sobre la especie «autoficciones poéticas», que da nombre a nuestro presente libro. H. Porter Abbot ha propuesto el término «autography» para señalar la categoría de «self–writing» de ciertos discursos, actualizando un vocablo «obsoleto» que circulaba en la literatura inglesa en los siglos XVIII y XIX como equivalente de la autobiografía, e implicaba la presencia de la firma y la auto–identificación expresa del escritor (1988: 613). A partir de este término, Abbot elabora su

idea de que ciertos textos demandan una peculiar «respuesta autográfica» («autographical response») como directriz de la lectura, basada en «the analytical awareness of the author in action» (602). De allí deduce que «to read autographically is not to erase the author but to keep him or her in view» (608), para concluir afirmando que «autographical acts are distinguished by a proposed identity of writer and subject» (609). Posteriormente en 1996, Abbott completa su propuesta con un estudio titulado *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph*, que ejemplifica esta vinculación entre el acto de escritura y la elaboración de un *self* autográfico.

En mi libre apropiación del término rescatado por Abbott, 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 del nombre. En este proceso metafórico, la subjetividad lingüística recurriría a esa figura de indudable anclaje referencial, para demandar del lector la identificación pragmática —no ontológica— con la persona que firma la obra. El uso de esta noción me permite además postular que el discurso «autográfico» compromete dos instancias mayores enlazadas: el *autos* y el *graphé*, inaugurando una textualidad que, si bien exhibe compromisos evidentes con el *byos* del autor empírico, resalta la factura ficcional del ser de papel que emerge de sus páginas, y a menudo lo consolida con un explícito montaje autorreferencial.²⁷

²⁷ En mi último libro dedicado a Blas de Otero, poeta español de posguerra (incluido en la presente antología), desarrollé una serie de reflexiones teóricas en torno a esta categoría, con un estudio de las alternativas de construcción de un personaje al que denomina «Blas de Otero», prestándole su propia biografía, pero exhibiendo al mismo tiempo su naturaleza de artificio retórico (Scarano, 2012).

La conveniencia de adoptar esta denominación (*autografía*) se apoya también en otras razones. En primer lugar por su etimología, ya que el vocablo —que viene del latín *autogrāphus*, y éste a su vez del griego (αὐτόγραφος)—, señala (según dicta el Diccionario de la RAE), «un documento escrito totalmente a mano por su autor, en oposición a un documento mecanografiado transcrito por un copista». Asimismo, fuera del ámbito de la historia, «un autógrafo es una firma dedicada por una persona famosa a un fan o admirador». Y en el léxico musical, donde se emplea con frecuencia, «hace referencia a aquella partitura escrita por la mano del propio compositor y firmada por él mismo». En todas estas acepciones el acento está puesto en la inmediatez y materialidad de la presencia del autor en la obra, de ahí su alcance metafórico.

Asimismo, el término nos permite alejarnos del trajinado rótulo de autobiografía, cuya convención de lectura tradicional le otorgaba «veracidad» a los contenidos referidos. Pues, aun si consideráramos la autobiografía *strictu sensu* como género «mixto», que entrelaza el artificio discursivo (ya indicativo de una factura ficcional) con la convención de verdad propia de los géneros históricos o documentales, debemos admitir que su aplicación a la poesía resulta ambigua y problemática. Hablar de autobiografía poética o poema autobiográfico sin más no despeja los problemas que conlleva la tradición misma del género, tensada entre una supuesta confesionalidad expresiva y el carácter ficticio de la *inventio*. Finalmente, la cercanía de esta noción de *autografía* a la más extendida de *autoficción* es indudable, y que finalmente no se haya impuesto —en las modas de los rótulos y marbetes del mercado tipológico— no desmerece su pertinencia a la hora de calibrar su aporte.

Para nuestro campo, la noción de *autografía* puede resultar útil para aplicar a aquellos textos poéticos que establecen juegos de identificación entre el *yo lírico* y la figura del autor empírico, a partir de componentes marcados, que podríamos denominar «*autografemas*» (mejor que «autobiografemas», para ser

consecuentes con nuestra propuesta de lectura), que nos reen-vían al autor que firma el libro, pero que siempre mantienen su carácter de representación retórica. La maquinaria autoficcional extiende la ambigüedad del género no sólo al juego de los planos intersectados (vida–escritura), sino que la intensifica en torno al nombre propio, porque, como bien señalara Manuel Alberca, en esta «persuasión ficticia contradictoria» «el papel del nombre propio no es cuestión baladí en la autoficción, sino posiblemente su pilar más importante» (1996: 12, 17).

Ficciones autobiográficas, autoficciones poéticas, autografías líricas... No me interesa tanto aquí zanjar una cuestión terminológica, como aquilatar los programas de escritura y los efectos de lectura que conllevan las poéticas que explotan el nombre autoral. Porque no todas estas autoficciones tienen el mismo calibre, intencionalidad, efectos; ni acogen elementos factuales y ficcionales en la misma proporción. Sin duda replantean el pacto de lectura, juegan con la vacilación interpretativa del lector y son un fenómeno irrefutable de búsqueda de complicidad. En el panorama de la lírica actual, estas poéticas que explotan la homonimia se hacen cada día más comunes y determinan unos lazos con el imaginario de la autobiografía que representa un desafío crítico, aunque como dijimos, cada horizonte histórico y modelo discursivo condiciona su estatuto y sus posibles realizaciones.

Resumiendo, la figuración del autor como ente de ficción poética no abona la tesis extrema de la absoluta retoricidad del *yo*, ni del lenguaje como forma de «privación» o marca de su «ausencia»; así como tampoco reincide en la falacia referencial, que lo entiende como representación inmediata de una realidad empírica. Esta figura tan seductora como ambigua, tan real como imaginaria, hecha de verso e imagen, tinta y papel, denota y connota. Ni es un pájaro apresado irremediablemente en la «cárcel del lenguaje», ni es un calco humanoide atrapado en los avatares de un materialismo genético y psicologista. Y si en algo nos conmueven como lectores estos versos con nombre de autor, es porque la identidad inscripta

en el antropónimo poético funda una textualidad amenazante y poderosamente seductora, en perpetua diáspora y afán de anclaje. Un nombre propio que actúa como un hechizo, para exorcizar la fuga y dispersión de esa proliferante serie de fantasmas que a diario nos habitan. Quien dice *yo* en el poema y lo rubrica con su nombre, traza una parábola que a la vez lo revela y lo oculta, en una máscara que lo identifica como persona civil y lo difumina en su estatura ficcional. Estos poemas con nombre de autor exhiben ese impudor de la empresa poética: desplegar con mitos, metáforas o tropos los pliegues y fisuras del auto-relato.

8. HISTORIA BREVE DE UNA ANTOLOGÍA INCONCLUSA

*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.
~ ÁNGEL GONZÁLEZ ~*

Mi interés por la poesía en su vertiente auto(bio)gráfica nació hace más de veinte años, al imponerme el desafío de estudiar las poéticas testimoniales de la resistencia española durante la dictadura franquista, que radicaron su «compromiso» y antagonismo social en procedimientos discursivos específicos, como el correlato autoral ya citado. Lejos de los narcisistas vates modernistas o la lúdica diseminación vanguardista, vi emerger en estas formaciones una «voz social» que, al tiempo de colectivizarse en un «nosotros» de filiaciones políticas y éticas, inscribía en el discurso un *yo con nombre propio*, de indudable remisión referencial.

El sostenido proceso de autoalusión que atestigua la obra de los poetas más canónicos de esta formación poética me impulsó a romper los parámetros convencionales —generalmente reductivos y meramente temáticos— de la lectura crítica de estos correlatos autorales. Tomemos como ejemplo para empezar algunas citas del poeta santanderino José Hierro, que forma parte de esta amplia galería de poetas aquí antologados, y que da cuenta de lo que Lejeune llamara «la pasión del nombre propio»:

Yo, José Hierro, un hombre
como hay muchos, tendido
esta tarde en mi cama,
volví a soñar.

(«Una tarde cualquiera» de *Quinta del 42*, 1952)

Esta insistente autoidentificación por medio del nombre refuerza ese imaginario de la presencia que el poeta busca consolidar, aunque el contexto de producción de gran parte de sus textos explica por otras vías esta necesidad: el imperativo de escribir el nombre desde el encierro y la pérdida de libertad, desde el anonimato de una condición humana cercenada y una escritura amordazada, que pugna por afirmarse a pesar de todo. Muchos de estos poemas fueron escritos durante el peregrinaje de Hierro por las cárceles del franquismo, borrado su nombre y su libertad por decretos sumarísimos sin juicios ni procesos:

Pero estoy aquí. Me nuevo,
vivo. Me llamo José
Hierro. Alegría. (Alegría
que está caída a mis pies.)

(«Fe de vida» de *Alegría*, 1947)

Pero también esta presencia nominal quiere ilustrar una paradójica voluntad de representación colectiva, que no renuncia a enarbolar su identidad individual. En esa intimidad social Hierro funde esfera privada y pública, y concibe al yo como un territorio ideológico que, a la vez que identifica al autor en su gesto de responsabilidad civil y estética, conlleva un necesario grado de generalización que habilita la experiencia poética:

Inútilmente interrogas
desde tus párpados ciegos.
¿Qué haces mirando a las nubes,
José Hierro?

(«Las nubes» de *Cuanto sé de mí*, 1957)

Esta sostenida pasión por estudiar los derroteros de la figura del poeta en el género lírico me permitió descubrir así un continente casi inexplorado en las turbulentas aguas de la subjetividad lírica: la auto-poetización del autor, de incalculables proyecciones. Esta antología es un tributo a esos primeros intereses, y la consecuencia lógica de un largo trayecto de investigación, que tuvo como eje el proceso de construcción de la identidad del sujeto en el discurso poético.

«Poetas sociales con nombre propio» bauticé a esta matriz particular, desafiando el prejuicio dominante que asigna a la poesía social, política o crítica una preocupación excluyente por asuntos colectivos y públicos, con una subjetividad anclada únicamente en el plural, en el pueblo o la «inmensa mayoría». Sin duda, el procedimiento de colectivización de la enunciación es resorte privilegiado en sus modos compositivos, pero estos poetas no eliden nunca la mirada desde el interior, desde la intimidad de la esfera privada; y, por ende, no renuncian al derecho de exhibir su nombre propio mediante la autoalusión autoral.

Cómo no evocar también en esa misma senda el conocido verso de Miguel Hernández de *El rayo que no cesa*: «Me llamo barro aunque Miguel me llame./ Barro es mi profesión y mi destino...» (1934). En ese espacio discursivo mixto se comprende también la importancia del conocido poema prologoal «A la inmensa mayoría» de Blas de Otero de su libro *Pido la paz y la palabra* (1955), donde el hablante no duda en exhibir su autoría y el contexto mismo de producción, al rubricar con su firma el último verso: «Aquí tenéis en carne y hueso,/ mi última voluntad. Bilbao, a once/ de abril, cincuenta y uno./ BLAS DE OTERO». De esa figuración de «autor firmado», gráficamente expresado con mayúsculas, el mismo poeta pasa sin transición a cosificar su nombre en una poética material y corpórea, refundándose en letras minúsculas: «En la vida/ hundí, enterré la pluma, removida/ debajo de mi nombre, blas de otero» («Entre papeles y realidades», de *Esto no es un libro*, 1963).

Otero escribe a un «Blas de Otero» entrecomillado (sin nunca ignorar su naturaleza retórica), como un artificio ficcional que echa luz sobre su heterogénea identidad. Lo escribe, lo inscribe, consciente a su vez de los evidentes efectos pragmáticos que genera su nombre en la lectura. La estrategia de rubricar su nombre de autor, más que asegurar su propiedad o paternidad, está orientado a simular un acto de habla, emular la conversación cotidiana entre amigos que se llaman por su nombre y se identifican en el diálogo. No se trata de un recurso retórico más, sino que potencia en el lector un determinado efecto figurativo del que el autor es plenamente consciente. Por eso, explicará en el prólogo a una antología que escribe en 1977, y sugestivamente titula *Poesía con nombres*, que: «así como había un diletante de la pintura que decía que a él le gustaban “los cuadros con gente”, también en los poemas puede resultar eficaz que aparezca el nombre de alguien, que puedo ser yo mismo, o el de al lado». Esta naturalización de los personajes del poema —dentro de su proyecto antiesteticista— conlleva un *ethos* autoral de indudable naturaleza

política, que el bilbaíno reconoce: «Pienso que difícilmente habrá nada más humano o político que esto» (1983: 7).

La recurrencia lógica de esta estrategia en las poéticas de cuño realista y testimonial es indudable. Ya en un poeta de origen vanguardista como fue Dámaso Alonso (miembro prolífico de la llamada generación del '27 español) vemos cómo eleva a categoría nuclear la auto-mención, especialmente desde sus poemarios existencialistas de los años 40. Ya sus *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* (1921) se abrían con un proemio escrito en 1919, donde exhibía un primer desdoblamiento: «Veinte años tienes, Dámaso», incluido luego en *Oscura noticia* (1944), para reforzar en sus poemarios posteriores la auto-imprecación: «Ah, pobre Dámaso,/ tú el más miserable y, tú, el último de los seres» («Dedicatoria final [las alas]» de *Hijos de la ira* [1944]), o «¿Qué has hecho tú, Dámaso bruto, bruto?» (soneto III de *Hombre y Dios* [1955]). El conocido poema «A un río le llamaban Carlos» (escrito en Dunster House en febrero de 1954, en referencia al Charles River de Cambridge, Massachusetts) no casualmente termina con la deliberada confusión: «Ha debido pasar mucho tiempo, amigos míos, mucho tiempo/ desde que yo me senté aquí en la orilla, a orillas de esta tristeza de este/ río al que lo llamaban Dámaso, digo, Carlos» (153).

Esta vertiente autonominalista, con indudables efectos pragmáticos en una lectura de cariz intencionadamente realista, fue aprovechada por otros poetas sociales de la larga posguerra española, además de los paradigmáticos ejemplos de Otero y Hierro, ya aludidos. Reaparece en la explícita auto-presentación del escritor vasco: «Yo, Gabriel Celaya, aspirante a poeta» (*De claro en claro*, 1957), y en el uso de sus tres heterónimos, como el inicial de Rafael Múgica («Si es verdad que existo y que me llamo Rafael», de *Marea de silencio*, 1935) o el Juan de Leceta de su etapa más coloquial.²⁸ También lo vemos

²⁸ Vale la pena citar las palabras del poeta referidas al uso de sus tres nombres en *Historial de mis libros*: «Mi nombre completo es Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya

en las poéticas latinoamericanas emparentadas, tal cual lo atestiguan estos enfáticos versos del poeta nicaragüense: «no quedará nada para la posteridad/ sino los versos de Ernesto Cardenal para Claudia...» (*Epigramas*, 1961).

Si bien nuestro enfoque se circunscribe a la etapa contemporánea, debemos señalar que la poetización del nombre propio autoral reconoce antecedentes de peso en la tradición occidental.²⁹ Primero en la poesía clásica: «¿Quién tu sed evita,/ mísera Safo?», «aquella Lesbía que Catulo amaba», «Propercio, ya no eres más que un poco de polvo», y también en Ovidio y Maximiliano, entre otros. Si bien en la Edad Media, se podrían rescatar a Gonzalo de Berceo y a Juan Ruiz, o en el siglo XVIII a Nicasio Alvarez de Cienfuegos, el procedimiento parece resurgir recién —aunque en casos aislados— en poetas de la tradición modernista y simbolista. Lo encontramos en los enfáticos versos del vate norteamericano: «Yo soy Walt Whitman, un Cosmos, un vate de Manhattan», en los satíricos: «¡Qué disgusto conocer al señor Eliot!», hasta llegar al lúdico desdoblamiento de Apollinaire: «Un día yo me esperaba a mí mismo./ Yo me decía: Guillaume, ya es hora de que llegues» (Ory, 6).

Pero recién tomará envergadura en lengua española en los complejos juegos de identidad establecidos por Miguel de

Leceta, y con mi apellido civil (Rafael Múgica) firmé mis primeros libros. Después, cuando ya trabajaba en la empresa familiar, el Consejo de Administración me advirtió que eso de que un ingeniero-gerente escribiera versos "podía perjudicar al crédito de la empresa". Recurrí entonces a mi segundo nombre y mi segundo apellido. Y así nació "Gabriel Celaya". Más tarde, en mi deseo de romper con todo el pasado, y como me parecía haber logrado un estilo que así lo demostraba, publiqué algunos libros firmando con mi tercer nombre y mi tercer apellido: "Juan de Leceta".

29 El primer estudio conocido en lengua española de la aparición del nombre propio en la tradición literaria occidental (aunque incluye dos ejemplos de poetas del Oriente) lo debemos a Carlos Edmundo de Ory, quien en 1945, escribía en el semanario *El español* un breve artículo titulado «Los que se nombran en la poesía», incluyendo en la nómina autores grecolatinos clásicos, europeos modernos y españoles del siglo XX.

Unamuno, cuando proclama: «¡Cuántos he sido! [...] / De este pobre Unamuno, / ¿quedará sólo el nombre?» (*Rimas de Dentro*, 1923).³⁰ En un pionero artículo de 1971, el crítico español José Luis Cano traza una historia del procedimiento, remontándose a Ory, y aborda cuatro escritores españoles (Cienfuegos, Unamuno, Dámaso Alonso, Luis Rosales). Si en el primero surge el nombre propio en el marco de una exaltación prerromántica de la amistad, en el *Cancionero* de Unamuno, el juego con la inicial («la M arcangélica de Miguel» [nº.289], «la cruz agorera de la M —Muerte y Miguel—» [nº.4]), el nombre de pila insistentemente repetido («Misterio de mi nombre: ¡Miguel!» [nº.72]) o el apellidado («te lo asegura Unamuno» [nº.540]) consolidan la pulsión egotista de la poética modernista finisecular.

Las primeras vanguardias argentinas comparten también su interés por la homonimia desde ámbitos discursivos a menudo encontrados. Allí está la trabajada estética del *sen-cillismo* de Baldomero Fernández Moreno, quien «a punta de verso» proclama en su libro titulado *1922*: «grabaré mi nombre / en mármol eterno: / Fernández / Moreno» (1927). O el juego confesional de Alfonsina Storni en *Ocre* cuando escribe su propio epitafio: «Aquí descanso yo: dice Alfonsina» (1925).

Por otras vías, Borges elaborará una compleja trama en torno a su nombre, en textos inolvidables como «Poema de los dones»: «¿Qué importa la palabra que me nombra / si es indiviso y uno el anatema? / Groussac o Borges, miro este querido / mundo que se deforma y que se apaga...» (en *El hacedor*, 1960). Uno de sus mejores poemas, titulado «Límites», termina con ese fatal desdoblamiento que lo arroja al desamparo de un *yo* sin nombre que lo designe, desalojado del otro, del *alter ego* que lo abandona, llevándose el antropónimo consigo: «Creo en el alba oír un atareado / rumor de multitudes que se alejan; / son lo que me ha querido y olvidado; / espacio,

³⁰ Véase el reciente estudio de Marta Ferrari sobre el *Cancionero* del escritor vasco, en cuyo estudio preliminar aborda esta cuestión de la auto-nominación.

tiempo y Borges ya me dejan». Y si en algún punto alguien puede pensar que estas autofiguras nominales refuerzan siempre una lectura mimética, por el aura de verdad que imprime el nombre propio, el magnífico texto «Borges y yo» es el mejor ejemplo para dismantelar ese espejismo. Recordemos algunos fragmentos que explotan esta disyunción: «Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas», «yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura», «yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy)», «así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página».³¹

Muchos poetas de vanguardia («deshumanizados», según el dictamen orteguiano) también nos buscan seducir con el efecto pragmático del nombre propio, aunque respondan a proyectos de cariz irrealista. El poema «De otro modo» del libro *Canciones* (1927) de Federico García Lorca concluye con un fatal extrañamiento: «Entre los juncos y la baja tarde,/ ¡qué raro que me llame Federico!». Las voces de la vanguardia en Lorca van a construir progresivamente una subjetividad en proceso, en transformación, en búsqueda dialéctica del otro. Esta voz de *Canciones* es una voz sintética, que apresa las impresiones de una subjetividad oculta, casi secreta e impersonal. Es un sujeto extrañado de su propio nombre, de una identidad unívoca y uniforme que lo separa así del cosmos y del ritmo natural de las cosas que viven y mueren. «Federico» es el nombre legal que inmoviliza al ser y lo detiene en una identidad pautada, que lo encarcela en un vocablo radicalmente definidor y violentamente referencial, que el hablante rechaza. La experiencia de la poesía lo despoja paradójicamente del nombre propio, lo enajena y disuelve entre los otros, lo otro. «Federico» nombraría el límite cerrado, clausurando una experiencia, como la artística, que se define por la integración en el Todo panteísta y la comunión con lo universal.

31 No se incluyen los poemas de Borges en la antología, pero sí se dedica una nota crítica de análisis.

Esta tenacidad por dar perfil propio a la voz poética, pres-tándole el rostro y el nombre del autor, se continúa a los largo de las restantes décadas del siglo xx, como aparece en inconfundibles poemas, tales como: «Para que yo me llame Ángel González» (de *Áspero mundo*, 1956) o «La vida escandalosa de Luis Antonio de Villena» (de *Hymnica*, 1979), inspirada en «La vida escandalosa de César Moro». O en poemas cuyos paratextos apuntan a reforzar la legalidad del nombre, como en este «Carnet de identidad» de Manuel Alcántara: «Me dijeron vivir a quemarropa:/ siglo xx —acordaron—, en Europa,/ en Málaga, en enero y en Manolo» (de *Ciudad de entonces*, 1962). Peculiar mostración de la escena de escritura, en lucha contra la persecución y la censura, aparece en el poeta argentino detenido/desaparecido Roberto Santoro, quien textualiza su oficio y firma su poema, emulando una «Declaración jurada»: «Si mi poesía no ayuda a cambiar la sociedad/ no sirve para nada.// Roberto Santoro» (de *No negociable*, 1985).

Imposible no aludir al contundente ejercicio de homonimia que construye Gloria Fuertes a lo largo de toda su obra, desde los propios títulos de libros (*Glorierías*, *Historia de Gloria*) y en innumerables poemas, como «Nota biográfica»: «Gloria Fuertes nació en Madrid/ a los dos días de edad,/ pues fue muy laborioso el parto de mi madre...», o «Carta a mí misma»: «Querida Glorita:/ Hace mucho tiempo que no me gusta cómo estás...» (*Poeta de guardia*, 1968). Sus infatigables juegos encuentran en la polisemia del sustantivo común —que coincide con su nombre— un espacio de trasvase lúdico que desmitifica la solemnidad del antropónimo: «La gloria, no la busco,/ ya la tengo en mi nombre». El recurso a la autoparodia se impone a menudo, como vemos también en Juana Bignozzi, cuando exclama: «¿Qué vas a hacer de tu vida juana?/ Sufro, amo, todos rabiamos por la revolución,/ a veces tengo miedo de que seamos felices» (*Mujer de cierto orden*, 1967). Y en la propia evocación del álbum familiar, un notable escritor como Bolaño juega a difuminar su rostro, en un poema escrito en ocasión del cumpleaños de su hijo Lautaro:

«Los autorretratos de Roberto Bolaño/ vuelan fantasmales como las gaviotas en la noche...!» («Retrato en mayo, 1994», en *Fragmentos de la Universidad desconocida*).

El nombre no siempre es factor de cohesión, sino a menudo punto de fuga, índice de una deixis fantasmática que no deja de diseminar al yo, como este emblemático texto de Ángel González lo muestra, en la tradición lorquiana, con título homónimo al del poeta granadino, «De otro modo» (*Deixis en fantasma*, 1992):

Cuando escribo mi nombre,
lo siento cada día más extraño
¿quién será ese?— me pregunto
y no sé qué pensar.
Ángel.

¡Qué raro!

En una dirección análoga de diáspora del yo nombrado, se destaca el poema de Alejandra Pizarnik, sugestivamente titulado «Sólo un nombre», donde el antropónimo ya no es un signo de identidad sino de vaciamiento, y al nombrarse su hablante se pierde, se enajena, se desconoce: «alejandra alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra». Porque el yo se empeña en negar la estabilidad de ese nombre escrito en letra minúscula, distanciándolo en la tercera persona, como lo reitera en el poema titulado «La enamorada»: «esta recóndita humorada de vivir/ te arrastra alejandra no lo niegues...» (*La última inocencia*, 1956).

Como vemos son múltiples los procedimientos en que se textualiza el nombre propio del poeta. Mientras en algunos casos es compartido por las distintas personas gramaticales (mediante el desdoblamiento pronominal «yo»—«tú»), en otros, se objetiva como personaje relatado en tercera persona (un «él/ella»). Otra serie de textos se rematan con el nombre de autor como «firma» al pie, adoptando moldes específicos (testamento, epitafio, carta). La firma suele acompa-

ñarse de la exhibición de las circunstancias de producción del propio texto, para acercarse al registro epistolar o testifical, como aquella dedicatoria oteriana «A la inmensa mayoría», ya citada.

Como sabemos, la firma impresa suele implicar el acto de presencia o intervención física del firmante, y confirma «la autoridad del *escriba*», como «marca de propiedad de un objeto», el nombre representado, tal cual lo argumenta Anne Marie Christin en su enfoque antropológico.³² En oposición a esta evidencia, Jacques Derrida y otros autores han insistido en que la firma supone la desaparición absoluta del sujeto firmante (como ya apuntamos en la primera sección de este estudio); no obstante, en la vida práctica representa la marca personal del sujeto, cuyo cuerpo está ausente, pero no su voluntad. Es para Nicole de Mourgues «un vínculo entre el texto y el exterior como marca de su presencia enunciativa», que opera como una especie de «autorretrato», por un fenómeno de transferencia o traducción: «el nombre propio queda capturado en una vasta red de significaciones, donde adquiere una carga semántica por la cual el *nomen* puede funcionar como un *omen*» (310).

Esta necesidad de firmar el texto parece parodiar a menudo los actos jurídicos, que exigen una constatación de la identidad legal de la persona, y se impone como un modo de personalizar el poema por el efecto de «legalidad» ficticia que comporta su inclusión (como en el poema ya citado, «Declaración jurada», donde firma al pie «Roberto Santoro»). Otras veces el procedimiento de la firma se integra al modelo epistolar. Blas

³² Anne Marie Christin, al abordar la antroponimia (disciplina que surge de la fusión entre lingüística y antropología), define la categoría de *nombre propio* como «el instrumento que autoriza al individuo a afirmarse como sujeto» (13), semejante a una «máscara»: «el nombre propio de alguien es un yo-objeto, una enunciación de indicios tanto como lo son las marcas inscritas o pintadas en un rostro». En las civilizaciones de la escritura que ella analiza, el nombre propio ha dado lugar a dos modos diferentes de autenticación individual: «el sello y la firma» (15).

de Otero escribe un poema–carta a León Felipe, a partir de la noticia de la muerte del poeta español exiliado en México, y rubrica el imposible diálogo con el amigo muerto con su firma final:

te canto desde abajo
te olvido para nunca
aquí en México
 aquí en América
 aquí en mi desesperación habilidosa
agur agur
 dentro de poco nos veremos.

Blas de Otero

(de *Hojas de Madrid con La galerna*)

Por último, existe una modalidad en la cual el personaje exhibe su condición de «muerto», a través de los poemas ficticiamente «póstumos». Esta imaginación terminal es una estrategia de homonimia de recurrente actualidad, desde aquel tan conocido poema de César Vallejo, «Piedra negra sobre una piedra blanca», donde el personaje enuncia su propia muerte: «Me moriré en París con aguacero», «César Vallejo ha muerto, le pegaban/ todos sin que él les haga nada» (*Poemas humanos*, 1939). Reaparece en muchos autores, como lo expresa con maestría el *alter ego* muerto de los poemas «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» y «Contra Jaime Gil de Biedma» del poeta catalán, donde el desdoblamiento autorral emula el gesto barthesiano del que hablamos al inicio de este estudio: «Yo me salvé escribiendo/ después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» (*Las personas del verbo*, 1982).

La pulsión lúdica de Gloria Fuertes refuerza en poemillas breves este molde, titulándolos explícitamente con esa familia textual. En «A modo de autoepitafio» sentencia:

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

Joaquín Giannuzzi también explota esta veta de modo irónico, con la inscripción mortuoria de sus iniciales en diversos poemas: «Pero vean qué manera de yacer/ este cadáver de J.O.G.». También leemos la evocación paródica que hace de sí mismo el poeta valenciano Carlos Marzal, en su texto titulado «In memoriam C.M.»: «Evoco su figura en la noche crecida,/ en un bar, entre amigos y música estridente», «Ruego a las frías diosas que regirán su olvido/ no sean inclementes con su holgazanería/ y prodiguen con él su extensa cortesía» (*El último de la fiesta*, 1987).

Firma y sujeto póstumo suelen converger. Blas de Otero funda la declaración de su identidad utilizando el modelo del epitafio, como lema inscripto en la piedra de una tumba: «A duras penas voy viviendo. Pero/ algo de luz y trozos de cadenas/ dirán: Esto que veis, fue Blas de Otero» («Epítasis», *Ancia*). En esta simulación terminal, el autor ficcionalizado no sólo muere sino que emite una declaración final, que justifica su vida: «Ayer murió Blas de Otero, no lo sabe nadie todavía, pero es cierto», «no se sabe exactamente por qué ha muerto, las circunstancias últimas», «se sabe sólo que unos minutos antes dijo, dijera: acerté el camino, con todos mis errores» (*Historias fingidas y verdaderas*, 1970).

En el gozne finisecular, la sostenida obra poética de Luis García Montero es un ejemplo de la aguda conciencia de ficcionalidad que acompaña el procedimiento, como lo expresa en su último poemario titulado *Un invierno propio. Consideraciones* (2011): «Mi nombre es Luis,/ soy español,/ vivo en Madrid...». Pero esta auto-poetización no surge de una voluntad ingenuamente autobiográfica, sino que busca desafiar su transitividad, dislocar la referencia y exhibir su auto-

extrañamiento: «Pero me acabo siempre confundiendo/ y a los demás les digo [...] / vivo en Luis/ y soy las doce y media de la noche». Con acierto el granadino remata otro de sus textos con una reflexión sobre la experiencia contemporánea del descentramiento del *yo*, a pesar de la voluntad unificadora del signo lingüístico que lo denota:

Todo es raro y difícil
como sentirse Luis, como vivir en el segundo
izquierda de la noche,
ser español o estar enamorado.
Tal vez nos vamos de nosotros mismos.
Pero queda una luz, un grifo abierto,
la sombra de una puerta mal cerrada.

Esa «luz» que persiste, cuando todo nos convence de la voluble e inaprehensible naturaleza del *yo*, puede ser una metáfora plausible para el efecto condensador del nombre propio. Más ilustrativa, la imagen de «la sombra de una puerta mal cerrada» autoriza identificar, a la vez, en el nombre que nos «enajena» una vía de regreso a su auto-reconocimiento a través de la escritura.

Del efecto de verosimilitud al extrañamiento, del anclaje historicista a la intemporalidad, son muchos y variados los usos del procedimiento en los poetas antologados. No es una estrategia únicamente asociada a programas figurativos, de cuño coloquial, realista u objetivista (con su consabido «efecto de realidad»). Nuevas voces en programas más experimentales o hiperrealistas se suman hoy y parecen complacerse en autoficciones hiperbólicas y antirrealistas, como la elaborada por el poeta español Manuel Vilas en su libro *Gran Vilas* (2012): «Una mañana Manuel Vilas sacó todo su dinero de los bancos [...] / Quería ser Cristo, Lenin, San Pablo»; como un moderno Robin Hood repartió sus bienes entre africanos ilegales, árabes sospechosos y vendedores ambulantes («Amor»). Su magnificación altera la fisonomía del hombre común que

escribe el poema y se construye como un *alter ego* deformado, entre el disparate y la burla: «Gran Vilas de los MacDonald's,/ acuérdate de nosotros» («Oración»).

En el otro extremo, ejemplos de «minimalización» del sujeto abundan, como en el texto de Fabián Casas, que recupera la nimiedad del diálogo del *yo* consigo mismo frente al espejo, en el rito del despertar cotidiano:

Recién salido de la ducha,
me paro a ver mi cuerpo en el espejo.
Nada especial, me digo, es un objeto más en el mundo.
Fabián Casas, sin anteojos,
cargando una estructura que comprende.

(*Tuca*, 1990)

9. CODA

Muchas preguntas se suscitan a partir de esta galería de citas al azar que recorrimos. Ese nombre de autor, ese personaje de papel que reclama la autoría, ¿es sólo una estrategia retórica como cualquier otra? ¿Por qué entonces convocar el propio nombre del autor en lugar de persistir en el impersonal pronombre *yo*? Esta insistente auto-figuración, ¿no activa nuevos mecanismos semióticos? ¿Quién late tras ese nombre propio, al pronunciarse y nominarse en el poema? Sabemos que la poesía pone en escena una multiplicidad de subjetividades, y nadie creará ingenuamente en la identidad ontológica de esos antropónimos. Pero vale la pena detenerse en sus alcances, implicancias y efectos. Este estudio y antología quieren ser una contribución a dicho análisis.

En cuanto a las circunstancias de este libro, dicté un seminario de posgrado en la Universidad de Mar del Plata en el primer semestre de 2012, titulado «Autoficción: teoría y praxis poética». Como anuncié en los Reconocimientos que abren

este libro, elaboré junto con los alumnos un dossier de textos «con nombre de autor», incluyendo poetas contemporáneos en lengua española (españoles y latinoamericanos). La antología de la segunda Parte es fruto de esa experiencia; el lector podrá recorrer allí un abanico de voces del siglo xx y xxi en nuestro idioma, a partir de proyectos diversos y a menudo antagónicos. Desde Unamuno a Storni, desde Vallejo a Lorca o Cernuda, desde Miguel Hernández a Ernesto Cardenal, con Olga Orozco, la Pizarnik, Gloria Fuertes o Julia Uceda, para desembocar en Giannuzzi, Villena, García Montero... Quise incluir textos atípicos, como el poema «Los Cortázar», o ejemplos poéticos de narradores como Roberto Bolaño; rescatar autores menos citados como el argentino Roberto Santoro, e integrar voces más jóvenes como la de Fabián Casas, Carlos Marzal o Manuel Vilas.

Por último, la tercera parte de este libro reúne las lecturas críticas que los propios alumnos del seminario han hecho sobre muchos de estos textos, para inquirir sobre los derroteros de esos nombres poéticos y dirimir sus efectos. De los treinta poetas antologados, han seleccionado veintiuno para sus notas, y allí se puede apreciar un espectro variadísimo de usos del antropónimo, como sinteticé en la sección anterior. Muchos buscan producir un efecto máximo de verosimilitud, articulando una estética de «naturalización» y «reconocimiento»; otros lo exhiben como emblema desafiante de artificio retórico, construyendo figuras inverosímiles, sin pretensión alguna de «encaje», sino de paradójica «desfamiliarización». No podía editar este libro (mi estudio y la antología), sin esa otra vertiente fundamental de la crítica, y qué mejor que estar acompañada de estas voces jóvenes, a menudo impertinente-mente sabias, que cuestionan, dudan, replican, pero a la vez valoran, aceptan y admiten la necesidad de aprender de los otros y dialogar entre sí, sacudiéndose prejuicios personalistas, cercos territoriales y hegemonías epistémicas.³³

33 Cada uno de los alumnos eligió un poeta y de él los textos seleccionados para

Al final de todo, persiste la pregunta: ¿por qué y para qué se autonombra un poeta en su poema? Los autores y textos aquí seleccionados y estudiados representan sólo una pequeña muestra que no agota el posible inventario. Y si persisten en poetizarse, no es porque les interese contar su biografía lisa y llana, sino porque al nombrarse apuestan a expandirse en nuevos rostros y simular identidades alternativas sin borrar la real. Estos *yoes* virtuales (aún el antropónimo o más estratégicamente éste), dentro de nuestra actual cultura tan proclive al nomadismo identitario, juegan a enriquecer la representación que el autor busca de sí al autorretratarse. Porque, ¿quién dice *yo* cuando nos cuenta su vida en el poema y asume como nombre el del autor que firma el libro que tenemos en las manos? Preguntémoselo a estos poetas y, quizás, nos acerquemos a contestar la pregunta borgeana, en su «Arte Poética» (*El Hacedor*):

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.

Y ese plural utilizado, que nos involucra como lectores en el poema, no es caprichoso (nada lo es en Borges), porque en el nombre propio del autor también late —fantasmáticamente— nuestra propia y elusiva identidad: «Oh destino de Borges, tal vez no más extraño que el tuyo» («Elegía»).

esta Antología, y accedió a recortar su trabajo final para ser incluido en este libro. Respeté sus textos tal cual los enviaron y apenas homologué ciertos detalles, siguiendo las normas generales de edición. Todos ellos son graduados de la disciplina, y son o han sido alumnos míos en seminarios de la carrera de Maestría en Letras Hispánicas o del Doctorado en Letras, en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

☛ PARTE II

Antología

Poemas con nombre de autor

Índice de textos y autores antologados

1. **Miguel de Unamuno** (Bilbao, 1864 – Salamanca, 1936): «¡Cuántos he sido!», de *Rimas de dentro* (1923). En *Obras completas*, IV. Madrid: Biblioteca Castro, 1999. «¿Eres tú éste, Miguel?», de *Cancionero. Diario poético*. Buenos Aires: Losada, 1953.
2. **Baldomero Fernández Moreno** (Buenos Aires, 1886 – 1950): «A punta de verso» y «Bolilla XVIII», de 1922 (1927). En *Setenta balcones y ninguna flor*. Barcelona: Planeta, 1999.
3. **Federico García Lorca** (Granada, 1898 – 1936): «De otro modo» de *Canciones 1927*. En *Poesía* Tomo 1. Madrid: Akal, 1982.
4. **César Vallejo** (Santiago de Chuco, Perú, 1892 – París, 1938): «Piedra negra sobre una piedra blanca», de *Poemas humanos* (1939). En *Poesía completa 2*. Buenos Aires: Losada–Página 12, 2006.
5. **Alfonsina Storni** (Suiza, 1892 – Argentina, 1938): «Epitafio para mi tumba», de *Ocre* (1925). En *Obras. Poesía*. T. I. Prólogo y recopilación de Delfina Muschietti. Buenos Aires: Losada, 1999.
6. **Luis Cernuda** (Sevilla, 1902 – México, 1963): «Para ti, para nadie», de *Poemas para un cuerpo* (1957). En *Poesía completa*. Vol. I. Madrid: Siruela, 1993.
7. **Miguel Hernández** (Orihuela, 1910 – Alicante, 1942): «Poema nº 15», de *El rayo que no cesa* (1934–5). En *Obra poética completa*. Madrid: Alianza, 1982.
8. **Gabriel Celaya** (Hernani, Guipúzcoa, 1911 – Madrid, 1991): «Instancia», de *De claro en claro* (1957). En *Poesías completas*. Madrid: Aguilar, 1969.
9. **Julio Cortázar** (Ixelles, 1914 – París, 1984): «Los Cortázar». En *Último round* (1969). Tomo II. México: Siglo XXI Editores.
10. **Blas de Otero** (Bilbao, 1916 – Majadahonda, 1979): «Entre papeles y realidades», de *Esto no es un libro* (1963); «El semáforo», de *Expresión y reunión*. Madrid: Alianza, 1969. «Una luz

- anaranjada» y «Ya no existe», de *Hojas de Madrid con La galerna* (1968–1977). En Madrid: Galaxia Gutemberg, 2010.
11. **Gloria Fuertes** (Madrid, 1917 – 1998): «Nota biográfica» de *Obras incompletas*. En Madrid: Cátedra, 1977. «En la noche», «A modo de epitafio», «Autoepitafio» y «La Gloria». En: *Historia de Gloria (Amor, humor, desamor)* (1980).
 12. **Olga Orozco** (La Pampa, 1920 – 1999): «Olga Orozco» de *Las muertes* (1952). En *Obra Poética*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
 13. **José Hierro** (Madrid, 1922 – 2002): «Fe de vida», de *Alegría* (1947). En *Poesías completas*. Madrid: Visor, 2009.
 14. **Joaquín Giannuzzi** (Buenos Aires, 1924 – Salta, 2004): «Ni medio» y «Pero mire un poco», de *Las condiciones de la época* (1967). «Autobiografía» y «Poniéndome la corbata» de *Señales de una causa personal* (1977). En *Obra Poética*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
 15. **Ernesto Cardenal** (Granada, Nicaragua, 1925): «De estos cines, Claudia», de *Epigramas*. México: UNAM, 1961. Y «Ha llegado al cementerio trapense...», de *Gethsemani. Ky*. Medellín: Ediciones La Tertulia, 1965.
 16. **Ángel González** (Oviedo, 1925 – Madrid, 2008): «Para que yo me llame Ángel González», de *Áspero mundo* (1956) y «De otro modo», de *Deixis en fantasma* (1992). En *Palabra sobre palabra*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
 17. **Julia Uceda** (Sevilla, 1925): «Mariposa en cenizas», de *Mariposa en cenizas* (1959) y «El secreto». En *En el viento, hacia el mar* (1959–2002). Sevilla: Maior, 2002.
 18. **Manuel Alcántara** (Málaga, 1928): «Biografía», de *Manera de silencio* (1955) y «Carnet de identidad», de *Ciudad de entonces* (1962). En *La mitad del tiempo*. Málaga: Editorial Bullón, 1963.
 19. **Jaime Gil de Biedma** (Barcelona, 1929 – 1990): «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» y «Contra Jaime Gil de Biedma». En *Las personas del verbo* (1982). Barcelona: Lumen, 1998.
 20. **Francisca Aguirre** (Alicante, 1930): «Telar», de *Ítaca*. Madrid: Cultura Hispánica, 1972.

21. **Alejandra Pizarnik** (Buenos Aires, 1936 – 1972): «La enamorada» y «Sólo un nombre», de *La última inocencia* (1956). En *Obras completas. Poesía completa y prosa selecta*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1998.
22. **María Victoria Atencia** (Málaga, 1931): «El mundo de M.V.», de *El mundo de M.V.* (1978). En *La señal. Poesía 1961–1989*. Málaga: Ayuntamiento, 1990.
23. **Juana Bignozzi** (Buenos Aires, 1937): «Y cada vez hay menos tiempo», «Con el invierno los amigos han vuelto a casa» y «Ahora juana...» del poemario *Mujer de cierto orden* (1967). Y «Yo te agradeceré eternamente aquel diálogo» de *Regreso a la patria* (1989). En *La ley tu ley*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
24. **Roberto Jorge Santoro** (Buenos Aires, 1939 – detenido/desaparecido en 1977): «Colofón lírico», de *Cuatro canciones y un vuelo* (1973). Buenos Aires: Gente de Buenos Aires, 1973. Y «Declaración jurada», de *No negociable*. Buenos Aires: Papeles de Buenos Aires, 1975. En *Obra Completa (1959–1977)*. Buenos Aires: Ediciones r y r, 2009.
25. **Luis Antonio de Villena** (Madrid, 1951): «La vida escandalosa de Luis Antonio de Villena», de *Hymnica* (1979). En *Poesía 1970–1984*. Madrid: Visor, 1989.
26. **Roberto Bolaño** (Santiago de Chile, 1953 – Blanes, 2003): «Retrato en mayo, 1994», de *Fragmentos de la Universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.
27. **Luis García Montero** (Granada, 1958): «Los idiomas persiguen el desorden que soy», «Tal vez nos vamos de nosotros mismos, pero queda casi siempre una puerta mal cerrada...», de *Un invierno propio*. Madrid: Visor, 2011.
28. **Carlos Marzal** (Valencia, 1961): «In memoriam C. M.», de *El último de fiesta* (1987). En *El corazón perplejo*. Barcelona: Tusquets, 2005.
29. **Manuel Vilas** (Barbastro, Huesca, 1962): «Yo soy el amor» y «Vilas el viejo», de *Gran Vilas*. Madrid: Visor, 2012.
30. **Fabián Casas** (Buenos Aires, 1965): «Recién salido de la ducha...», de *Tuca* (1990). Buenos Aires: Ediciones Vox, 2006.

Miguel de Unamuno

I

¡Cuántos he sido!
Y habiendo sido tantos,
¿acabaré por fin en ser ninguno?
De este pobre Unamuno,
¿quedará sólo el nombre?

~

II

—¿Eres tú éste, Miguel? dime.
—No, yo no soy, que es el otro.

Baldomero Fernández Moreno

A PUNTA DE VERSO

A punta
de verso,
me abrí un caminito
por el bosque espeso.

A punta
de verso,
me hice una corona
de besos.

A punta
de verso,
heriré al olvido
en mitad del pecho,
grabaré mi nombre
en mármol eterno:
Fernández
Moreno.

A punta
de verso.

~

BOLILLA XVIII

«Darío, Silva, Nervo, B. Fernández Moreno...»
Delante de mis ojos tengo el programa abierto.
Capuchón de la lluvia, arbusto de sol lleno,
yo soy el que te ama, pero mírame muerto.

Federico García Lorca

DE OTRO MODO

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, paso 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!

César Vallejo

PIEDRA NEGRA SOBRE UNA PIEDRA BLANCA

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

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

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

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

Alfonsina Storni

EPITAFIO PARA MI TUMBA

Aquí descanso yo: dice Alfonsina
el epitafio claro, al que se inclina.

Aquí descanso yo, y en este pozo,
pues que no siento, me solazo y gozo.

Los turbios ojos muertos ya no giran,
los labios, desgranados, no suspiran.

Duermo mi sueño eterno a pierna suelta,
me llaman y no quiero darme vuelta

Tengo la tierra encima y no la siento,
llega el invierno y no me enfría el viento.

El verano mis sueños no madura,
la primavera el pulso no me apura.

El corazón no tiembla, salta o late,
fuera estoy de la línea de combate.

¿Qué dice el ave aquella, caminante?
Tradúceme su canto perturbante:

Nace la luna nueva, el mar perfuma,
los cuerpos bellos bañanse de espuma.

Va junto al mar un hombre que en la boca
lleva una abeja libadora y loca:

bajo la blanca tela el torso quiere
el otro torso que palpita y muere.

Los marineros sueñan en las proas,
cantan muchachas desde las canoas.

Zarpan los buques y en sus claras cuevas
los hombres parten hacia tierras nuevas.

La mujer, que en el suelo está dormida,
y en su epitafio ríe de la vida,

como es mujer, grabó en su sepultura
una mentira aún: la de su hartura.

Luis Cernuda

PARA TI, PARA NADIE

Pues no basta el recuerdo,
cuando aún queda tiempo,

Alguno que se aleja
vuelve atrás la cabeza,

O aquel que ya se ha ido,
es algo posesivo,

una carta, un retrato,
los materiales rasgos

Busca, la fiel presencia
con realidad terrena,

Y yo, este Luis Cernuda
incógnito, que dura

Tan solo un breve espacio
de amor esperanzado,

Antes que el plazo acabe
de vivir, a tu imagen

Tan querida me vuelvo
aquí, en el pensamiento,

Y aunque tú no has de verlas,
para hablar con tu ausencia

Estas líneas escribo,
únicamente por estar contigo.

Miguel Hernández

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

Soy un triste instrumento del camino.
Soy una lengua dulcemente infame
a los pies que idolatro desplegada.

Como un nocturno buey de agua y barbecho
que quiere ser criatura idolatrada,
embisto a tus zapatos y a sus alrededores,
y hecho de alfombras y de besos hecho
tu talón que me injuria beso y siembro de flores.

Coloco relicarios de mi especie
a tu talón mordiente, a tu pisada,
y siempre a tu pisada me adelanto
para que tu impasible pie desprecie
todo el amor que hacia tu pie levanto.

Más mojado que el rostro de mi llanto,
cuando el vidrio lanar del hielo bala,
cuando el invierno tu ventana cierra
bajo a tus pies un gavilán de ala,
de ala manchada y corazón de tierra
Bajo a tus pies un ramo derretido
de humilde miel pataleada y sola,
un despreciado corazón caído
en forma de alga y en figura de ola.

Barro en vano me invisto de amapola,
barro en vano vertiendo voy mis brazos,
barro en vano te muerdo los talones,
dándole a malheridos aletazos
sapos como convulsos corazones.

Apenas si me pisas, si me pones
la imagen de tu huella sobre encima,
se despedaza y rompe la armadura
de arrope bipartido que me ciñe la boca
en carne viva y pura,
pidiéndote a pedazos que la oprima
siempre tu pie de liebre libre y loca.

Su taciturna nata se arracima,
los sollozos agitan su arboleda
de lana cerebral bajo tu paso.
Y pasas, y se queda
incendiando su cera de invierno ante el ocaso,
mártir, alhaja y pasto de la rueda.

Harto de someterse a los puñales
circulantes del carro y la pezuña,
teme del barro un parto de animales
de corrosiva piel y vengativa uña.

Teme que el barro crezca en un momento,
teme que crezca y suba y cubra tierna,
tierna y celosamente
tu tobillo de junco, mi tormento,
teme que inunde el nardo de tu pierna
y crezca más y ascienda hasta tu frente.

Teme que se levante huracanado
del bando territorio del invierno
y estalle y truene y caiga diluviado
sobre tu sangre duramente tierno.

Teme un asalto de ofendida espuma
y teme un amoroso cataclismo.

Antes que la sequía lo consuma
el barro ha de volverte de lo mismo.

Gabriel Celaya

INSTANCIA

Etceterísimo Señor:

Yo, Gabriel Celaya, aspirante a poeta,
que pase lo que pase siempre estoy donde estoy,
visto su tal y cual del tantos y adelante,
le digo a usted que no.

Confieso que he clamado mi verdad hasta en verso,
mas también Don Quijote dijo: «Yo soy quien soy»,
y al ser era un «nosotros», y al decir, se cumplía,
y al hacernos, se hacía, como en él me hago yo.
Soy sin remedio español.

Soy humilde, soy digno, las dos cosas a la vez.
Soy como el pueblo, invencible.
Suplico en consecuencia, Señor, que no me acuse
si aún hace tanto ruido mi viejo corazón.
Esa explosión que le asusta, sólo es un grito de amor.

Dios le coja confesado. Yo ya di el «sanscacobó»;
mas, por si acaso, aún disparo mi sagrada indignación.
Fecho y firmo en tierra vasca con la sangre de Unamuno,
con lo uno que es lo humano de un unánime clamor,
y suplico a Vuestra Eso: ¡déjeme ser español!

Julio Cortázar

LOS CORTÁZAR

Qué familia, hermano.
Ni un abuelo comodoro, ni una carga
deca
valle
ría,
nada, ni un cura ilustre, un chorro,
nadie en los nombres de las calles,
nadie en las estampillas,
minga de rango,
minga de abolengo,
nadie por quien ponerse melancólico
en las estancias de los otros,
nadie que esté parado en mi apellido
y exija de la estirpe
la pudorosa relación: «Aquel Cortázar,
amigo de Las Heras...»
Ma qué Las Heras,
*no tuvimos a nadie, ni siquiera
en Las Heras (la Penitenciaría
que ya tampoco existe, me contaron).*
Qué suerte tienen los caballos: → Escritor



Y así consecutivamente

Blas de Otero

ENTRE PAPELES Y REALIDADES

Toda la vida entre papeles. Pero
papeles transparentes. En la vida
hundí, enterré la pluma, removida
debajo de mi nombre, blas de otero.

De tener que escribir, lo que prefiero
es la página rota, revivida,
no la blanca qué va que va perdida
como sombra de nube en el otero.

Toda la vida. Siempre caminando
aldeas y países y ciudades:
debajo de mi mano están sonando.

Toda la vida entre papeles. Pero
entre papeles y realidades,
es la realidad lo que prefiero.

~

EL SEMÁFORO

La excavación de la propia conciencia, aquí no se trata de
otro asunto ni se concede la palabra al capellán, penetramos
arañándonos entre riscos de España, esquinas de Madrid y
profundidad de la sorpresa. La propia conciencia nos cierra
el paso, aguardamos la luz ambarina, la verdadera luz verde
que nos conduzca a nuestro yo; fuera de la ciudad palpita
como un cetáceo mal amaestrado, y nos retiramos, en taxi

a ser posible, al residuo del subconsciente, a la tenebrosa luz de la salida de los espectáculos, nuestra propia contemplación disminuida, pero terca como los miércoles, con un nombre en medio de la frente, BLAS DE OTERO.

~

UNA LUZ ANARANJADA

Este hombre
es Blas de Otero. Pocas veces ha caído el dado y quedado
[de canto,
como aquí. Este hombre
es muy serio.
Su frente muestra un profundo surco
en forma de labio.
Este hombre no habla,
no contesta,
no se da por vencido
jamás.
Me está mirando,
está mirando a Blas de Otero
en medio de los dos
hay quince años como zanjas de mina,
como galerías quebradas; a través de ellas ambos hombres
[avanzan
con una luz roja en la mano,
y
en este momento,
en este momento las dos luces se juntan y brota un haz de
[luz anaranjada,
hendiendo años y noches y años hasta hundirse en la matriz
del día
15 de marzo de 1916.

YA NO EXISTE

Pregunto qué es una carta, yo siempre pregunto
dónde está la calle Cualquiera, cuándo terminará
[esa puñetera guerra de Indochina,
pero ahora
pregunto por el papel que ponemos debajo de la mano,
[las palabras debajo de la fecha,
una carta imprevisible es de lo más maravilloso
yo me refiero a las vulgares, corrientes, familiares,
qué alivio cuando son puras, cristalinas
y la salud se refleja en ellas
y añadimos que acaba de salir un libro
que trabajé a través de tres o cuatro años,
el libro ya no existe
para mí,
una carta perdura,
esas frases vulgares tan reñidas con la literatura,
poner la coma donde uno quiera,
con muchos besos y abrazos

Blas

Gloria Fuertes

NOTA BIOGRÁFICA

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.
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 años me pilló un carro
y a los catorce me pilló la guerra;
a los quince se murió mi madre, se fue cuando
[más falta me hacía.

Aprendí a regatear en las tiendas
y a ir a los pueblos por zanahorias.
Por entonces empecé con los amores
—no digo nombres—,
gracias a eso, pude sobrellevar mi juventud de barrio.
Quise ir a la guerra, para pararla,
pero me detuvieron a mitad del camino.
Luego me salió una oficina,
donde trabajo como si fuera tonta
—pero Dios y el botones saben que no lo soy—.

Escribo por las noches
y voy al campo mucho.
Todos los míos han muerto hace años
y estoy más sola que yo misma.
He publicado versos en todos los calendarios,
escribo en un periódico de niños,
y quiero comprarme a plazos una flor natural
como las que le dan a Pemán algunas veces.

EN LA NOCHE

Como un grillo,
cantando,
dentro de mi agujero
(rascacielo de Madrid, piso séptimo)
la Gloria está en la gloria
en el séptimo cielo,
como un grillo cantando
con su pijama de versos.

~

AUTOEPITAFIO

Me alegra poder decir
para la futura historia,
que no pasé por la tierra
sin pena ni Gloria.

~

A MODO DE AUTOEPITAFIO

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

~

LA GLORIA

La gloria, no la busco,
ya la tengo en mi nombre.

Olga Orozco

OLGA OROZCO

Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero.
Amé la soledad, la heroica perduración de toda fe,
el ocio donde crecen animales extraños y plantas fabulosas,
la sombra de un gran tiempo que pasó entre misterios

[y entre alucinaciones,

y también el pequeño temblor de las bujías en el anochecer.

Mi historia está en mis manos y en las manos con que

[otros las tatuaron.

De mi estadía quedan las magias y los ritos,

unas fechas gastadas por el soplo de un despiadado amor,

la humareda distante de la casa donde nunca estuvimos,

y unos gestos dispersos entre los gestos de otros que

[no me conocieron.

Lo demás aún se cumple en el olvido,

aún labra la desdicha en el rostro de aquella que se buscaba

[en mí

igual que en un espejo de sonrientes praderas,

y a la que tú verás extrañamente ajena:

mi propia aparecida condenada a mi forma de este mundo.

Ella hubiera querido guardarme en el desdén o en

[el orgullo,

en un último instante fulmíneo como un rayo,

no en el tumulto incierto donde alzo todavía la voz ronca

[y llorada

entre los remolinos de tu corazón.

No. Esta muerte no tiene descanso ni grandeza.

No puedo estar mirándola por primera vez durante tanto

[tiempo.

Pero debo seguir muriendo hasta tu muerte

porque soy tu testigo ante una ley más honda y más oscura

[que los cambiantes sueños,

allá, donde escribimos la sentencia:

«Ellos han muerto ya.

Se habían elegido por castigo y perdón, por cielo

[y por infierno.

Son ahora una mancha de humedad en las paredes

[del primer aposento».

José Hierro

FE DE VIDA

Sé que el invierno está aquí,
detrás de esa puerta. Sé
que si ahora saliese fuera
lo hallaría todo muerto,
luchando por renacer.
Sé que si busco una rama
no la encontraré.
Sé que si busco una mano
que me salve del olvido
no la encontraré.
Sé que si busco al que fui
no lo encontraré.

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.

Pero toco la alegría,
porque aunque todo esté muerto
yo aún estoy vivo y lo sé.

Joaquín O. Giannuzzi

NI MEDIO

Sin duda, el poeta J.O.G.
es el único autor de su miseria
y no necesita colaboración alguna.
Pide limosna, aguanta muchas cosas,
empuja, lo empujan, lo despeinan,
lo emplean, lo desemplean,
lo odian, lo aman, hace rabiar, qué notable.
Pero es extraño
que con tanta materia disponible
tanta rica sustancia con sentido
este hombre lo confunda todo,
no sintetiza una oportunidad
y sólo se le ocurre
mentir para soportar la vida.

~

PERO MIRE UN POCO

Pero vean qué manera de yacer
este cadáver de J.O.G.
La cosa parece de veras decisiva
y pueden creerle por esta vez.
Yo lo conocí bien, puedo decirlo;
este sujeto tenía una manera extraña
de enfrentar el mundo y sus calamidades:
hablaba todo el tiempo de eso.
Cuando vio que la muerte estaba encima
la barba crecida se le puso verde
y ya no habló. Buscó en el fondo
remoto de los años
alguna fe que lograra apuntalar

los escombros finales,
un ensayo ilusorio
de una cierta existencia con sentido.
Pero entendió que el mundo
sólo había esperado un cadáver, no un poema.
El amor, sin embargo,
había tenido mucha importancia en su vida,
de manera que, créanme,
valía tanto como cualquiera de nosotros.

~

AUTOBIOGRAFÍA

En esa época
J.O.G. podía discutir con un muerto.
Decirle, por ejemplo,
tu dominio es la oportunidad de lo posible
o mandarlo simplemente al demonio.
Podía
hablarle a una mosca sin discernir sus dimensiones propias,
conjeturar las visiones no racionales de la mente,
las aventuras del barbitúrico de moda,
la medida del infinito y adyacencias.
Un impostor que al mismo tiempo
se instalaba en el inodoro y fuera de la historia
cada mañana de esta tierra.
Que mezclando los géneros, estableciendo relaciones
pretendía vivir una fábula clásica.
Creyendo
que lanzado con adecuada convicción
un estornudo bastaba para matar un gato
o desmoronar estructuras de apariencia terrestre.

PONIÉNDOME LA CORBATA

Cuando J.O.G. se pone la corbata
su mueca ante el espejo no interpreta el mundo.
Más bien es una distorsión desesperada
de un rostro que está allí sin saber cómo.
Ojos espantados que preguntan cuándo acabará todo.

Piedad para todos aquellos que como J.O.G.
aprietan el nudo de la corbata cada mañana
y nunca terminan por ahorcarse.
Sentimentales y astutos como moribundos
que olfatean el límite y retroceden a tiempo.

Ernesto Cardenal

EPIGRAMAS

De estos cines, Claudia, de estas fiestas,
de estas carreras de caballos,
no quedará nada para la posteridad
sino los versos de Ernesto Cardenal para Claudia
(si acaso)
y el nombre de Claudia que yo puse en esos versos
y los de mis rivales, si es que yo decido rescatarlos
del olvido, y los incluyo también en mis versos
para ridiculizarlos.

DE *GETHSEMANÍ, KY.*

Ha llegado al cementerio trapense la primavera,
al cementerio verde de hierba recién rozada
con sus cruces de hierro en hilera como una siembra,
donde el cardenal llama a su amada y la amada
responde a llamada de su rojo enamorado.
Donde el reyezuelo recoge ramitas para su nido
y se oye el rumor del tractor amarillo
al otro lado de la carretera, rozando el potrero.
Ahora vosotros sois fósforo, nitrógeno y potasa.
Y con la lluvia de anoche, que desentierra raíces
y abre los retoños, alimentáis las plantas
como comíais las plantas que antes fueron hombres
y antes plantas y antes fósforo, nitrógeno y potasa.
Pero cuando el cosmos vuelva al hidrógeno original
—Porque hidrógeno somos y en hidrógeno nos hemos
[de convertir—
no resucitaréis solos, como fuisteis enterrados,
sino que en vuestro cuerpo resucitará toda la tierra:
la lluvia de anoche, y el nido del reyezuelo,
la vaca Holstein, blanca y negra, en la colina,
el amor del cardenal, y el tractor de mayo.

Ángel González

PARA QUE YO ME LLAME ÁNGEL GONZÁLEZ

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 el 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 milenario de mi carne
trepando por los siglos y los huesos.
De su pasaje lento y doloroso
de su huida hasta el fin, sobreviviendo
naufragios, aferrándose
al último suspiro de los muertos,
yo no soy más que el resultado, el fruto,
lo que queda, podrido, entre los restos;
esto que veis 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...

DE OTRO MODO

Cuando escribo mi nombre,
Lo siento cada día más extraño
¿Quién será ese?— me pregunto
Y no sé qué pensar.
Ángel.

¡Qué raro!

Julia Uceda

MARIPOSA EN CENIZAS

Hoy te escribo, Señor, y te pregunto
por la escondida luna de mi muerte;
por sus manos de hielos afilados
como agujas que cosen telarañas;
por esa muerte mía, sólo mía,
que aún no está madura por tus campos.

Tú, Dios, para matarme,
para volverme a Ti y a la sombría
cuna de donde vine, has de abrasar mis alas
y desatarme en nube pálida de ceniza
y aplastarme en la luz última de una tarde.

Y yo he de bailar,
con mi vestido gris de polvo y niebla,
frente al cielo amarillo y el sol frío,
sobre tus rosas y arrayanes muertos,
arrastrando mis alas desgarradas
igual que un breve cisne de las flores.

Y te pondré en la mano
dos lágrimas de luz y sal, como un pequeño
quejido por mis alas ardidadas ya y cenizas
desde que me las diste un octubre lejano.

Cuando tuvo mi nombre un lugar en el aire
y me llamaron «Julia» para hacerme más sitio.

EL SECRETO

Os alejáis de nuevo —libros, papeles, líneas,
de lo real—; huís bajo el ruido
circundante. Me volvéis a las sombras
de nuevo. A lo perdido
entre voces y manos de niños,
bajo el roto aspirar de las estrellas.
Bajo su jadear de polvo casi eterno.
Mis ojos no son míos si miro
mi habitación, mi ropa abandonada,
el papel en que escribo lo que sé,
lo que aprendí a zarpazos de silencio.
No me conozco en mí, ni me conozco
cuando me llaman: Julia.
Julia... ¿Quién eres? Dónde,
estás, por el túnel
has huido. Por dónde
muelen tus pasos la desierta sombra.
Qué conoce tu frente,
qué tu mirar de olvido por la yerba.

Manuel Alcántara

BIOGRAFÍA

Lo mejor del recuerdo es el olvido...
Málaga naufragaba y emergía...
Manuel, junto a la mar, desentendido;
yo era un niño jugando a la alegría.
Ahora juego a todo lo que obliga
la impuesta profesión de ser humano,
y a veces, al final de la fatiga,
enseño a andar palabras de la mano.
Ser hombre es ir andando hacia el olvido
haciéndose una patria en la esperanza;
cuerpo a cuerpo con Dios se está vendido
y a gritos no se alcanza.
(Dentro de poco se dirá que fuiste,
que alguien llamado así, vivió y amaba...)
Ser hombre es una larga historia triste
y un buen día se acaba.
Desde mis veinticinco historias vengo.
Nada me importó nada.
Pero cualquier capítulo lo tengo
miniado en letra triste y colorada.
Un hombre hecho y deshecho
os habla. Soy distinto cada año.

Tengo un desconocido por el pecho.
Sí. Miradme a los versos. No os engaño.
Tengo el sombrío bosque de la frente
esperando que llueva;
mientras, el alma suena bajo el puente,
y cuando el alma suena es que a Dios lleva.
Vuelvo a andar el camino desandado
y en mi paso resuenan las cadenas.
Recuerda el corazón acostumbrado...,

¡qué buen fisonomista de las penas!
Unas pocas palabras me mantienen:
duda, esperanza, amor... Siempre me pierdo...
Amor, duda, esperanza... Siempre vienen...
La ilusión, si la he visto, no me acuerdo.
Lo mejor del recuerdo es el olvido...
Málaga naufragaba y emergía...
Manuel, junto a la mar, desentendido;
hubo una vez un niño en la bahía.
Y hay un hombre de pie sobre mis huellas
indefenso y sonoro, a ras del suelo,
que se irá mientras hacen las estrellas
propaganda de Dios allá en el cielo.

~

CARNET DE IDENTIDAD

Nadie avisó. Más tarde o más temprano
se supusieron que lo aprendería.
Nadie me dijo: riega la alegría,
los muertos son terreno de seco.

Todo lo que me importa está lejano.
Si yo hubiera sabido a qué venía
os juro que vivir —yo qué sabía—
no me hubiera ganado por la mano.

Me dijeron vivir a quemarropa:
siglo xx —acordaron—, en Europa,
en Málaga, en enero y en Manolo.

Todo lo dispusieron: hambre y guerra,
España dura, noche y día, tierra
y mares... luego me dejaron solo.

Jaime Gil de Biedma

CONTRA JAIME GIL DE BIEDMA

De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso,
dejar atrás un sótano más negro
que mi reputación —y ya es decir—,
poner visillos blancos
y tomar criada,
renunciar a la vida de bohemio,
si vienes luego tú, pelmazo,
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,
zángano de colmena, inútil, cacaseno,
con tus manos lavadas,
a comer en mi plato y a ensuciar la casa?

Te acompañan las barras de los bares
últimos de la noche, los chulos, las floristas,
las calles muertas de la madrugada
y los ascensores de luz amarilla
cuando llegas, borracho,
y te paras a verte en el espejo
la cara destruida,
con ojos todavía violentos
que no quieres cerrar. Y si te increpo,
te ríes, me recuerdas el pasado
y dices que envejezco.

Podría recordarte que ya no tienes gracia.
Que tu estilo casual y que tu desenfado
resultan truculentos
cuando se tienen más de treinta años,
y que tu encantadora

sonrisa de muchacho soñoliento
—seguro de gustar— es un resto penoso,
un intento patético.
Mientras que tú me miras con tus ojos
de verdadero huérfano, y me lloras
y me prometes ya no hacerlo.

Si no fueses tan puta!
Y si yo supiese, hace ya tiempo,
que tú eres fuerte cuando yo soy débil
y que eres débil cuando me enfurezco...
De tus regresos guardo una impresión confusa
de pánico, de pena y descontento,
y la desesperanza
y la impaciencia y el resentimiento
de volver a sufrir, otra vez más,
la humillación imperdonable
de la excesiva intimidad.

A duras penas te llevaré a la cama,
como quien va al infierno
para dormir contigo.
Muriendo a cada paso de impotencia,
tropezando con muebles
a tientas, cruzaremos el piso
torpemente abrazados, vacilando
de alcohol y de sollozos reprimidos.
¡Oh innoble servidumbre de amar seres humanos,
y la más innoble
que es amarse a sí mismo!

DESPUÉS DE LA MUERTE DE JAIME GIL DE BIEDMA

En el jardín, leyendo,
la sombra de la casa me oscurece las páginas
y el frío repentino de final de agosto
hace que piense en ti.

El jardín y la casa cercana
donde pían los pájaros en las enredaderas,
una tarde de agosto, cuando va a oscurecer
y se tiene aún el libro en la mano,
eran, me acuerdo, símbolo tuyo de la muerte.
Ojalá en el infierno
de tus últimos días te diera esta visión
un poco de dulzura, aunque no lo creo.

En paz al fin conmigo,
puedo ya recordarte
no en las horas horribles, sino aquí
en el verano del año pasado,
cuando agolpadamente
—tantos meses borradas—
regresan las imágenes felices
traídas por tu imagen de la muerte...
Agosto en el jardín, a pleno día.

Vasos de vino blanco
dejados en la hierba, cerca de la piscina,
calor bajo los árboles. Y voces
que gritan nombres.

Ángel,
Juan, María Rosa, Marcelino, Joaquina.

—Joaquina de pechitos de manzana.
Tú volvías riendo del teléfono
anunciando más gente que venía:
te recuerdo correr,
la apagada explosión de tu cuerpo en el agua.

Y las noches también de libertad completa
en la casa espaciosa, toda para nosotros
lo mismo que un convento abandonado,
y la nostalgia de puertas secretas,
aquel correr por las habitaciones,
buscar en los armarios
y divertirse en la alternancia
de desnudo y disfraz, desempolvando
batines, botas altas y calzones,
arbitrarias escenas,
viejos sueños eróticos de nuestra adolescencia,
muchacho solitario.

¿Te acuerdas de Carmina,
de la gorda Carmina subiendo la escalera
con el culo en pompa
y llevando en la mano un candelabro?

Fue un verano feliz.

...El último verano
de nuestra juventud, dijiste a Juan
en Barcelona al regresar
nostálgicos,
y tenías razón. Luego vino el invierno,
el infierno de meses
y meses de agonía
y la noche final de pastillas y alcohol
y vómito en la alfombra.

Yo me salvé escribiendo
después de la muerte de Jaime Gil de Biedma.

De los dos, eras tú quien mejor escribía.
Ahora sé hasta qué punto tuyos eran
el deseo de ensueño y la ironía,
la sordina romántica que late en los poemas
míos que yo prefiero, por ejemplo en *Pandémica...*
A veces me pregunto
cómo será sin ti mi poesía.

Aunque acaso fui yo quien te enseñó.
Quien te enseñó a vengarte de mis sueños,
por cobardía, corrompiéndolos.

Francisca Aguirre

TELAR

Francisca, no debes olvidar
que la última recompensa es la muerte.

Pero tampoco olvides que la muerte
no es más que un atributo de la vida.

Quién cuidará de ti cuando el cansancio
ocupe el sitio de tu fortaleza?

Piensa en las veces que erraste en tu vida
como el turista irrumpe en la ciudad;
cualificándola por las reliquias del pasado.

Tú lloras demasiado, demasiado:
¿no será que sospechas de ti?

Déjale a tu tristeza
el sitio que le corresponde,
pero no le permitas que se arrogue
carácter de moral.

Penélope, ¿qué hacer con lo constante
en el reinado de la ambigüedad?

Piensa en ti misma
como en una insistencia,
pero no intentes consumarla.

No te asustes de la voracidad
de los que te aman:
su turno es anterior a los gusanos.

Ésos que llamas otros son tu historia:
divídete a ti misma y perderás.

¿Quién cuidará de ti cuando se te resbale
el nombre que te oculta?

Francisca Aguirre, acompáñate.

Alejandra Pizarnik

SÓLO UN NOMBRE

alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra

~

LA ENAMORADA

esta lúgubre manía de vivir
esta recóndita humorada de vivir
te arrastra alejandra no lo niegues.

hoy te miraste en el espejo
y te fue triste estabas sola
la luz rugía el aire cantaba
pero tu amado no volvió

enviarás mensajes sonreirás
tremolarás tus manos así volverá
tu amado tan amado

oyes la demente sirena que lo robó
el barco con barbas de espuma
donde murieron las risas
recuerdas el último abrazo
oh nada de angustias
ríe en el pañuelo llora a carcajadas
pero cierra las puertas de tu rostro
para que no digan luego
que aquella mujer enamorada fuiste tú

te remuerden los días
te culpan las noches
te duele la vida tanto tanto
desesperada ¿adónde vas?
desesperada ¡nada más!

María Victoria Atencia

EL MUNDO DE M.V.

Si mi mano acaricia la cretona de pájaros
inglesa y he encendido el quinqué y hay un lirio
en la opalina y huele a madera de la casa,
puedo llegarme al verde y al azul de los bosques
de Aubusson y sentarme al borde de un estanque
cuyas aguas retiene el tapiz en sus hilos.

Me asomo a las umbrías de cuanto en esta hora
dispongo y pueda darme su reposo; también
este mundo es el mío: entreabro la puerta
de su ficción y dejo que sobre este añadido
vegetal de mi casa, por donde los insectos
derivan su zumbido, se instale una paloma.

Juana Bignozzi

Y CADA VEZ HAY MENOS TIEMPO

(fragmentos de una serie)

Yo me voy contestando a mí misma
poemas que contestan a otros poemas,
versos que les ganan a otros
y juana, fascinada, casi impresionada por ese juego,
ella que es inhábil para sus manos,
mira como una criatura
los triunfos, las derrotas de ese ir y venir de palabras,
su vida en realidad.

~

Con el invierno los amigos han vuelto a casa
yo pregunto seriamente
¿Qué vas a hacer de tu vida juana?
Sufro, amo, todos rabiamos por la revolución
a veces tengo miedo de que seamos felices.
Los amigos han vuelto con los brazos abiertos
preguntan qué pasa en nuestra ciudad,
yo sólo puedo describir tu rostro,
para decirlo de una vez el rostro del amor.
¿Qué vas a hacer juana
con la juventud que aún te queda,
con las historias inverosímiles
los amigos en solfa,
los amigos en serio
y toda esta ternura
que quién sabe adónde irá a parar?

~

ÚLTIMO TEXTO DE *MUJER DE CIERTO ORDEN*

Ahora juana que escribió este pedazo de su historia, atilio y amelia los padres que siempre tratan de entender, alberto szpunberg el hermano único que ofrece todo lo necesario para no morir, eduardo romano, ramón plaza, ester fernández, negrita jusid, los amigos que están siempre, dan al mundo esta mujer de cierto orden a la que crearon, amaron, entendieron, ayudaron en el exilio, mientras juana se empeña en crear con algunos de ellos, otra mujer de no sabe qué orden. Es decir los íntimos esperan después de las críticas, los vinos, las notas, las fotos, la verdadera continuación del amor que ellos y juana supieron crear como si fuera una infancia o una vegetación tupida para dar simplemente una forma, una elección de no irse, de no escapar, de amar y morir esta vida.

~

DE REGRESO A LA PATRIA

Yo te agradeceré eternamente aquel diálogo
donde vos hablabas y yo preparaba mi historia
yo te agradeceré eternamente
haber señalado con un hecho
que la palabra existe
vos hablabas a nadie que luego fue este animal sin garras
solo en un claro que se llamó JB
quiero decirte que este animal de una aldea
o de aquel lujo de vivir que fue Buenos Aires
sólo escucha a través de lo que amaste en mito
Pére Lachaise fuentes de roma
a aquella niñita que te escuchaba sin poder contestar
le enseñaste la palabra
que a veces ahora no sabe dónde buscar
este animal no trata de repetir los sonidos de la tribu
sino tus sonidos y tu voz

Roberto Jorge Santoro

COLOFÓN LÍRICO

Cuando el último rayo del sol
indicaba el mediodía
en la casa de Angel Di Giorgio
bajo el signo de los peces
del año mil novecientos setenta y tres
se dio por finalizada la impresión
de esta carpeta de tintas y poemas.

las palabras fueron escritas
hace ya muchos años
por el poeta Roberto Santoro

las tintas de Pedro Gaeta
recrearon estas palabras

la impresión de Angel Di Giorgio
dio nueva vida a los poemas y a las tintas

los tres: Di Giorgio, Gaeta y Santoro
son Gente de Buenos Aires
y así se llama el sello editorial que los agrupa.

se utilizaron en la impresión de los 500 ejemplares
papel Kraft y papel de escenografía.

el poeta dedica estos antiguos poemas
a Dolores y a Teresa.

DECLARACIÓN JURADA

Si mi poesía no ayuda a cambiar la sociedad
no sirve para nada

Roberto Santoro

Luis Antonio de Villena

LA VIDA ESCANDALOSA DE LUIS ANTONIO DE VILLENA

¿Y qué puedo decir? ¿Asentir? ¿Negarlo?
He bajado las escaleras que he bajado
(muy en penumbra, a menudo), me he tendido
con los cuerpos que han sido —con esos precisamente—
aunque no, desde luego, con cuantos he deseado.
Con la vista me voy, sin evitar atajos,
a los lugares aquellos que no sospecha nadie.
A ciertas horas no se llame a mi teléfono;
donde voy aquel rato no lo nombro al amigo
—ese que tiene casa y mujer y empleo asegurado—.
Lo que bebo en tu copa (he hablado de ti
todo el poema) lo adjetivo para que no se entienda.
Lo que hago contigo lo niega mi faz por la mañana.
Por la esquina maleva paso, embozado, muchas noches.
¿Asentir? ¿Negar? Sé bien que se murmura. Pero yo
no hago caso. (Y no se escandalicen los prudentes).
Que toda vida que se vive plena es vida para el escándalo.

Roberto Bolaño

RETRATO EN MAYO, 1994

Mi hijo, el representante de los niños,
en esta costa abandonada por la Musa,
hoy cumple entusiasta y tenaz cuatro años.
Los autorretratos de Roberto Bolaño
vuelan fantasmales como las gaviotas en la noche
y caen a sus pies como el rocío cae
en las hojas de un árbol, el representante
de todo lo que pudimos haber sido,
fuertes y con raíces en lo que no cambia.
Pero no tuvimos fe o la tuvimos en tantas cosas
finalmente destruidas por la realidad
(la Revolución, por ejemplo, esa pradera
de banderas rojas, campos de feraz pastura)
que nuestras raíces como las nubes
de Baudelaire. Y ahora son los autorretratos
de Lautaro Bolaño los que danzan en una luz
cegasora. Luz de sueño y maravilla, luz
de detectives errantes y boxeadores cuyo valor
iluminó nuestras soledades. Aquella que dice:
soy la que no evita la soledad, pero también soy
la cantante de la caverna, la que arrastra
a los padres y a los hijos hacia la belleza.
Y en eso confío.

Luis García Montero

LOS IDIOMAS PERSIGUEN EL DESORDEN QUE SOY

Mi nombre es Luis,
soy español,
vivo en Madrid,
en el número uno, calle Larra,
me dice usted la hora, por favor,
¿dónde ha nacido usted
y cuántos años tiene?,
buenos días, amigo,
buenos días, mi amor, te quiero mucho.

Confieso que no tengo
facilidad para estudiar idiomas.
He copiado mil veces las frases y procuro
aprender de memoria, poco a poco,
preguntas y respuestas.
Pero me acabo siempre confundiendo
y a los demás les digo
¿dónde está mi te quiero?,
vivo en Luis
y soy las doce y media de la noche.
Nadie ha podido nunca pasear
por el número uno
sin romper el espejo de las horas
y de su propio rostro.
¿Me dice, por favor, qué significan
el tú y el yo, la edad y la palabra España?
Los idiomas persiguen el desorden que soy,

y así los predicados de altas temperaturas
y los verbos de nieve
me tratan sin piedad
igual que a los sujetos derretidos.
No me resulta fácil,
pero a veces entiendo
la nostalgia de orden que tienen mis poemas.

~

TAL VEZ NOS VAMOS DE NOSOTROS MISMOS,
PERO QUEDA CASI SIEMPRE UNA PUERTA MAL CERRADA...

Cuando cierro la puerta de mi casa
suelen los escalones llenárseme de dudas.
Es posible, tal vez
la luz trabajadora del despacho
se ha quedado encendida,
no sé si corté el agua
y además me parece
que no le di dos vueltas a la llave.

Es como cuando salgo de alguna discusión
y el ascensor se cubre de verdades no dichas.
Van conmigo respuestas decisivas.
Más tarde siento miedo
de aquellos dos minutos de intemperie.
Yo levanté la voz, los demás se callaron
y se rompió la copa.

Es como cuando salgo de una fiesta
y me asalta el temor
de que alguien se haya molestado.
¿Me despedí de ella? ¿Debería
acordarme de él?

¿Entendieron la broma
y la doble intención de mis palabras?
¿Ha llegado a saberse
la pequeña mentira del viernes por la tarde?
Es como cuando salgo de mí mismo,
después de haber nadado entre dos aguas
incluso en la bañera.
Dejo la ropa sucia a los pies de la silla,
una cama deshecha,
los platos sin lavar,
toallas en el suelo, y en el cuerpo de baño
un espejo con niebla
donde está todavía
el desnudo sin piel del impostor
que ahora sale a la calle,
y saluda a los otros,
y atiende a quien le llama por su nombre.

Todo es raro y difícil
como sentirse Luis, como vivir en el segundo
izquierda de la noche,
ser español o estar enamorado.
Tal vez nos vamos de nosotros mismos.
Pero queda una luz, un grifo abierto,
la sombra de una puerta mal cerrada.

Carlos Marzal

IN MEMORIAM C. M.

Evoco su figura en la noche crecida,
en un bar, entre amigos y música estridente,
alargando en exceso su charla intrascendente,
mientras apura un vaso ya corto de bebida.

Si cada cual erige una forma de huida,
la suya fue entregarse a placeres menores.
Lo imagino diciendo, circunspecto: *Señores,*
los caminos son muchos, pero es una la vida,

y confieso que es tarde para encontrar remedio
certero que corrija mis torpes aficiones
—las armas y el billar, el cine y los putones—,
con que intento aplacar a las bestias del tedio.

Y por lo que a la gloria concierne, no me queda
sino decir, en serio, que cedo mi Parnaso
por poder destrozar una falda de raso
y degustar tras ella un encaje de seda.

Estuvo interesado, antes que en la verdad,
en juzgar los ropajes con que abyecta nos mira
la muerte disfrazada, urdiendo su mentira
en los turbios espejos de la frivolidad.

Sus conocidos cuentan que malgastó el dinero
en hijas de familia y en ángeles enfermos,
por romances plomizos, por amoríos yermos,
también por puro amor, por puro amor rastrero.

La parte de dolor que le otorgó el azar
trató de soportarla sin disgusto excesivo,
así que por la dicha no dio gracias, altivo,
pues lo que merecía no quiso mendigar.

Bebió con avidez, pero fue por estética,
se encontraba atractivo con un vaso en la mano,
brindando a la salud de algún asunto vano
y ensayando una risa de clara estirpe herética,

con la que no asustaba a ningún auditorio.
Esperaba de su alma una vida inmortal,
por no perderse el gesto de sorpresa final
de los viejos amigos, aquí en su velatorio.

Me dijo en un alarde de trágica humorada:
Te lego mi epitafio, así serás el dueño
del verso con que quiero se presida mi sueño:
«Gozó de vez en cuando, pero no entendió nada»,

Ruego a las frías diosas que regirán su olvido
no sean inclementes con su holgazanería
y prodiguen con él su extensa cortesía.
Así sea, por siempre, con el que ya se ha ido.

Manuel Vilas

YO SOY EL AMOR

Una herida tarde de mediados del mes de julio.
Manuel Vilas rompió a llorar en su solitaria casa.
Parecía el último hombre enamorado sobre la tierra.
Sangraba por el costado, pies llagados, manos rotas.
le temblaban las piernas y le ardía la memoria,
leña vieja haciendo humo negro, subiendo al sol.
Lloró mucho, pensó en matarse,
pidió morir a las estrellas.

Y una mujer de cabellos rubios, muy hermosa,
se le apareció en mitad de la habitación,
toda llena de luz, de juventud, de poder,
y Vilas no sintió miedo sino un imperio de rencor,
rencor ya no de este mundo,
y la miró a los ojos con venenosa fuerza.

¿Quién eres?, preguntó Vilas.

Soy el amor, tu amor.

Mi amor ya no existe, dijo Vilas.
Vete, astuta alucinación de un cerebro gastado.

Ella seguía allí, radiante y dulce, reinando,
llena de tentaciones, con las manos abiertas.

Todo era silencio luminoso en su entorno
y calor del mes de julio.

¿Quieres que ame todavía?
¿Puedes devolverme al tiempo del amor?
¿Te es posible?,
le preguntó Vilas con pena,
con humillado dolor en las palabras.

Imposible, como aplacar ese fantasma
que te sustenta a mis ojos
y me condena a supremo martirio.

~

VILAS, EL VIEJO

Viejo animal con fe.

La vida está pasando.

Viejo animal sin fe.

Fabián Casas

RECIÉN SALIDO DE LA DUCHA...

Recién salido de la ducha,
me paro a ver mi cuerpo en el espejo.
Nada especial, me digo, es un objeto más en el mundo.
Fabián Casas, sin anteojos,
cargando una estructura que comprende.

☛ PARTE III

Lecturas críticas



A continuación se presentan los
artículos de acuerdo con el orden alfabético
del poeta analizado

Manuel Alcántara

MARÍA ELISA CRESPO (UNMDP)

Entremos en tema por una puerta lateral, la Puerta de los Cantores de Stephansdom, la Catedral de Viena; abrazando una de las columnas de la nave central se alza la exquisita escultura gótica del púlpito, de finales del siglo xv. Inmediatamente sorprende ver, debajo de las figuras de los cuatro Padres de la Iglesia, la imagen del constructor anónimo con la escuadra y el compás que lo acreditan como tal. Sobre la entrada principal de Stephansdom destaca también el pie de órgano, obra del artista Antón Pilgram que curiosamente asoma por una falsa ventana con la escuadra que lo identifica como arquitecto; una inscripción lo fecha en 1513 y lo señala como «Magister».

Tanto en el caso del púlpito como en el del pie de órgano, el escultor dejó escrito en la piedra su propio nombre bajo la forma del autorretrato. ¿Por qué lo haría, en tiempos de construcciones anónimas y colectivas? ¿Qué fuerza ejercería el *yo* del artista sobre el autor empírico que no pudo sustraerse a la tentación de construirse a sí mismo como parte inseparable de su obra? A partir de estos interrogantes abrimos el camino hacia la consideración de los procedimientos autoficcionales en la lírica de Manuel Alcántara, en cuya obra la inclusión del nombre propio adquiere relieves de carácter constitutivo, como «constructo literario con una función de medialidad» (Luengo, 2010: 255).

Consideraremos dos poemas de este poeta español nacido en Málaga en 1928: «Biografía» es el título del primero, perteneciente al poemario *Manera de silencio*, publicado en Madrid

en 1955; «Carnet de identidad», en el segundo caso, corresponde a *Ciudad de entonces*, obra de 1962; ambos poemas son iniciales dentro de la obra a la que pertenecen.

Desde cada título se insinúa una intención de «preservar la figura autorial y la ilusión referencial de un sujeto unívoco detrás de la escritura» (Amaro, 2010: 237). Tanto una biografía como un carnet de identidad acreditan datos ciertos del sujeto en cuestión; sin embargo, la propia silueta del verso da por tierra con cualquier pretensión de empiricidad del autor o de su envío al referente. El pacto de lectura será, por lo tanto, *ambiguo*, en términos de Alberca.

Los once cuartetos de «Biografía» se estructuran de tal modo que las siete estrofas centrales quedan enmarcadas entre dos grupos simétricos, los que forman los dos cuartetos de inicio y los dos de cierre. Es en este marco donde aparecen los signos inequívocos de la autorreferencialidad: el cronotopo de la infancia ligada al mar de Málaga, la construcción de un personaje poético desde la doble agencialidad del yo lírico que enuncia y que es enunciado, el nombre propio que «atrae una presencia al texto, sin la cual ya no es posible discernir entre lo real y lo ficcional» (Amaro, 2010: 241). La tercera persona objetiva la imagen del recuerdo y luego cede el paso al *yo* que, desde el presente de la escritura, evoca la niñez despreocupada e irrecuperable:

Lo mejor del recuerdo es el olvido...
Málaga naufragaba y emergía...
Manuel, junto a la mar, desentendido;
yo era un niño jugando a la alegría.

El adverbio «ahora» marca la ruptura no sólo de tiempo y espacio, sino también del quehacer infantil frente a las imposiciones de la vida adulta; afortunadamente, «a veces, al final de la fatiga,/ enseñó a andar palabras de la mano». La imagen del poeta en el poema regresa con fuerza en las estrofas centrales:

Desde mis veinticinco historias vengo.

Nada me importó nada.

Pero cualquier capítulo lo tengo
miniado en letra triste y colorada.

He aquí la enunciación como escenario de la problematización del sujeto y como fuente inagotable de significación, según señalara Cabo Aseguinolaza. La autenticidad reside en la escritura más que en la propia vida, parecería confirmar el último verso de la estrofa siguiente: «Sí. Miradme a los versos. No os engaño».

El poema cierra con dos estrofas análogas a las del inicio, como ya indicáramos; sin embargo, hay un cambio significativo: al principio Manuel habita en el *yo* del hablante a través del recuerdo, que lo acerca al presente de la enunciación en el uso del imperfecto y en la continuidad del gerundio. Ahora el hombre adulto no se reconoce en el niño que fue; el tiempo perfecto, acabado, y la tercera persona gramatical alejan la imagen infantil y el *yo* se corporiza en «un hombre de pie sobre mis huellas/ indefenso y sonoro, a ras del suelo».



El soneto «Carnet de identidad» se abre con la impersonalidad de lo indefinido —«nadie avisó», «se supusieron», «nadie me dijo»— situando al *yo* en ese minúsculo ejemplar único que nació y vivió, sin elegirlo, en medio del desamparo con que es lanzado a la vida en esa circunstancia histórica. Se reitera, en la estrofa siguiente, el extrañamiento con que el sujeto poético se presentara en el cierre del poema anterior («hubo una vez un niño en la bahía»); ahora, «todo lo que me importa está lejano». Según Roland Barthes, «el nombre propio es la forma lingüística de la reminiscencia» (Amaro, 2010: 231), que a veces supera el ámbito de lo personal para convertirse en memoria histórica. Es el recuerdo de *un niño de la guerra*; el hecho de «haber detentado el reino de la niñez en

tiempo de ignominia es, como ha señalado García Hortelano, la más fructífera incitación creativa» (Cabanilles, 2000: 195) para los escritores de su generación.

Es notable el paralelismo que despliegan los dos tercetos en sus respectivas enumeraciones, como si a la presión de lo real respondiera la pulsión de la escritura. La identidad *autor-hablante lírico-personaje poético* parece confirmada, en primer lugar, por la inclusión del nombre propio o sobrenombre, como en este caso. En segundo lugar, están las referencias al oficio, que el lector sabe que corresponden al autor empírico, como viéramos en «Biografía». En tercer lugar, las circunstancias precisas de espacio y tiempo en que se inscribe la historia personal del protagonista coinciden con las de quien detenta la autoría de la obra: «La aparición del nombre del autor en el interior del texto es crucial, porque funciona como una versión de la firma (...) y justo en esta afirmación reside el pacto autobiográfico» (Cabanilles, 2000: 193).

Parecería así que la continuidad referencial prevalece por sobre la impostura enunciativa que es siempre toda expresión poética: «La memoria de infancia y adolescencia suele reducirse a la descripción de esas imágenes fijadas en el recuerdo, que van a poetizarse en forma de precisas instantáneas, adquiriendo un valor altamente autobiográfico si se establece su relación con la realidad del autor» (Molero de la Iglesia, 2000a: 423). Sin embargo, la conciencia que tenga el receptor acerca de la voz fingida que se expresa en el poema impedirá interpretarlo como un enunciado real; esta ambigüedad discursiva se explica por el hecho de que la realidad sólo puede ser representada a través de *figuras*, por lo tanto la lírica autoficcional entraría dentro de la *estética referencial*, como apunta Eakin, es decir, «ficción que contiene elementos factuales» (Molero de la Iglesia, 2000a: 429).

En los poemas de Manuel Alcántara, por el uso del nombre propio y de los pronombres que juegan en la determinación del *yo*, resulta directo el reconocimiento de «la escurridiza *byos* del autor» (Scarano, 2011a: 342) al ritmo grave de sus

endecasílabos rimados. En «Biografía», a medida que avanza el poema, parece disolverse paulatinamente el *yo* que vive en el *yo* que escribe y en el que vive en el poema a través del recuerdo. En «Carnet de identidad» se observa «ese continuo deslizamiento por la banda de Moebius» (Blesa, 2000: 47) en el que ficcionalidad y referencialidad no son condiciones del poema, sino más precisamente un efecto de lectura que dependerá de las circunstancias de la recepción.

Juana Bignozzi

CANDELARIA BARBEIRA (UNMDP)

A través de la poesía de Juana Bignozzi (Buenos Aires, 1937) se reitera un yo femenino que habla en el poema y, en ciertos textos puntuales, pone en juego el nombre propio de la escritora, dando vida a un personaje poético asociado a la figura autoral. En las siguientes líneas se analizará cómo se construye ese personaje-poeta a través de la inscripción nominal, en los poemas «Y cada vez hay menos tiempo» y «Con el invierno los amigos han vuelto a casa...» del poemario *Mujer de cierto orden* (1967) y «Yo te agradeceré eternamente aquel diálogo...» de *Regreso a la patria* (1989).

Los poemas de *Mujer de cierto orden* se corresponden por ocupar el espacio común del poemario, pero fundamentalmente porque en ambos se inscribe un mismo nombre propio, que remite a la figura autoral. En «Y cada vez hay menos tiempo» la hablante poética (se explicita el femenino) asume la primera persona gramatical y el rol de poeta al apuntar «Yo me voy contestando a mí misma/ poemas que contestan a otros poemas»; de esta manera se dota a los versos de un sello autorreferencial. Luego la voz se desdobra en una tercera persona, «juana», a quien ubica como testigo de ese «ir y venir de palabras». Si bien este personaje poético se construye a partir de atributos que remiten a la infancia («fascinada», «inhábil», «como una criatura»), el tiempo que habita es el presente. Sería entonces una representación del propio sujeto, en un juego que parece mostrarle al lector, mediante el poema, un semblante de sí vedado a los otros. El verso final desplaza a «juana» del lugar de testigo hacia el centro de la escena. Al

afirmar que lo que se juega en los poemas es «su vida en realidad», se evidencia la relación con la voz del poema y con el proceso de escritura. Entonces: poemas que hablan de poemas que hablan de la vida de «juana». La hablante se presenta como poeta y expone la relación entre sus poemas, la relación de los poemas con su vida y de ella misma con su escritura, articulando la tríada palabra/vida/realidad.

En el siguiente poema el yo se desdobra en una segunda persona, bajo la forma del apóstrofe: «¿Qué vas a hacer de tu vida juana?». El texto construye un escenario para el debate interior del personaje poético: un entorno social («los amigos»), un lugar («nuestra ciudad»), un clima de época («la revolución»). De este modo, la hablante se interpela a sí misma pero también entra en juego la relación con un colectivo, formado por aquellos que intervienen en la conformación de su subjetividad: «preguntan qué pasa en nuestra ciudad/ yo sólo puedo describir tu rostro» afirma, para luego agregar que es «el rostro del amor». El sujeto del poema se define entonces en el contraste entre *yo-juana* y los amigos, pero también entre el acontecer histórico y la palabra, entre un cúmulo de sentimientos (amor, ternura, miedo, rabia, sufrimiento) y el imperativo de la acción. Sobre todo el conjunto se despliega como tema la juventud con la que *hay que «hacer» algo*. Ya no es la «juana» que contempla con mirada atónita su propio quehacer poético, en un presente absoluto. Aquí, a través del nombre, se introduce una figura de «juana» joven, en un presente prospectivo que se interroga por lo que hará (será) con el futuro.

El tercer texto, en cambio, parte desde el presente para reflexionar de manera retrospectiva. El poema invoca a un interlocutor poético que no se hace manifiesto para el lector, sin embargo a través de los tiempos verbales se lo ubica en el pasado. Por su parte, la hablante se desdobra a través del uso de la tercera persona, al identificarse como «aquella niña» o «este animal». El desplazamiento de los pronombres demostrativos, de «aquella» a «este», indica un cambio temporal que

sigue el devenir del sujeto, que a través de los años pasa de ser «nadie» a «este animal (...) que se llamó JB». Se deja de lado, entonces, la intimidad del nombre de pila sin letra capital del «juana» de los primeros textos, para presentar las iniciales con la estridencia de las mayúsculas y la visibilidad del destacado en negrita. La inclusión del antropónimo, inscrito de ese modo, implica el regreso a un juego textual con el nombre propio desde otro lugar, desde un nuevo «orden». De acuerdo con lo anterior, vale pensar un devenir del sujeto poético, que da cuenta del proceso dinámico de su conformación, en creación y transformación permanente.

En el prólogo a la obra reunida de Bignozzi, dice Jorge Lafforgue: «esa mujer que antes buscaba autoafirmarse mediante la repetición tozuda de su nombre: Juana, Juana, Juana...; al regresar a la patria (...) apenas si se nombra, y luego deja de nombrarse, aunque sin dejar de autorreferirse, de decir esta palabra es mía» (2000: 9). El viaje, pero fundamentalmente el contacto personal con los mitos oídos en la infancia, aparecen como señas de un pasado que se reescribe en el sujeto del presente. La hablante otorga al interlocutor ausente un papel activo en el proceso de constitución de su subjetividad, al afirmarse como sujeto (animal, otrora niña) que «sólo escucha a través de lo que amaste en mito». De este modo la referencia a «Pére Lachaise fuentes de Roma» va más allá de la mera anécdota turística al conectar con el acervo familiar. Así, «JB» transforma los relatos de su infancia en hechos que vuelven a ser palabra en el poema, como una forma de dejar asentada la experiencia. Por eso, cuando la hablante señala «vos hablabas y yo preparaba mi historia» se superponen dos decursos, el de la historia contada y la historia vivida.

Este último aspecto nos conduce a la importancia de la palabra en la constitución del sujeto. Lo que la hablante agradecerá «eternamente» a su interlocutor es haber señalado «que la palabra existe», enseñarle la palabra a la niña que escuchaba «sin poder contestar». Este sujeto no se define por la

pertenencia a «la tribu», sino que insta un agenciamiento (Deleuze y Guattari, 2002: 252), una transformación con y a través de su interlocutor, gesto patente en la línea final, donde señala su intento de repetir «tus sonidos y tu voz». De algún modo el poema recupera los movimientos trazados por los dos poemas anteriores: la relación del sujeto y de su experiencia con la palabra, por un lado, y la injerencia del/los otro/s en esa relación del sí consigo y con el lenguaje.

En los tres textos la intromisión del nombre propio de la autora que rubrica el libro se da en una sutil alteración de la letra, mediante el nombre de pila o las iniciales. De ese modo, se deja leer el juego entre inscripción y ocultamiento como un desvío intencional con respecto al autor empírico, una estrategia autoficcional que se superpone a la reflexión metapoética a través del personaje literario. Si bien se alude a ciertos trayectos vitales (en el uso de los tiempos, en la alusión a la niñez o la juventud), la ficción de autor no apunta en este caso a la construcción del itinerario biográfico en un sentido tradicional. Del recorrido trazado por los poemas se desprende un sujeto poemático en permanente constitución, al que la ficcionalización otorga dinamismo (Combe, 1999: 253), en un proceso al que asiste la experiencia del contacto con los otros, con un espacio y una época, pero prescindiendo de fechas, personas y lugares específicos. De este modo, cabe considerar la inclusión del nombre propio autoral más allá de lo autobiográfico, entendiendo la autoficción en poesía como un espacio productivo de creación y exploración del hablante lírico, lindante con la reflexión metapoética.

Roberto Bolaño

MARÍA EUGENIA FERNÁNDEZ (UNMDP)

Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953 – Barcelona, 2003) inicia su carrera literaria como poeta en el movimiento vanguardista mexicano denominado Infrarrealismo, que fundó junto a Mario Santiago en 1976. En general, los textos críticos sobre Bolaño reconocen el gesto renovador de su narrativa y la calidad transformadora de su obra, pero todavía resta proponer lecturas de textos aún no estudiados por la crítica, precisamente su poesía. Presentamos aquí un breve análisis crítico de «Retrato en mayo, 1994» publicado en *Fragmentos de la Universidad desconocida*, con el fin de rastrear la noción de autoficción en relación con la aparición del nombre propio del autor en el poema y la constitución de un personaje–poeta a partir de la ficcionalización del oficio de escritor. Decir esto implica advertir que partiremos de la premisa tan debatida, de la poesía como ficción, hipótesis que descansa sobre la base misma de la discusión en torno a la autoficción.

El hablante poético de «Retrato en mayo, 1994» no se presenta como un sujeto real, sino que construye, a lo largo del poema, un personaje–poeta que, si bien lleva el nombre propio del autor, no representa en ningún caso a un hombre real; ese personaje poético es una invención que permite al hablante poético manifestarse, en este caso, respecto del fracaso de una generación.

La primera tentación, al comenzar el análisis textual, fue revisar información biográfica sobre el autor de este poema, pero ese ejercicio permitió corroborar que la autenticidad no es un rasgo de la autoficción, si bien es útil contar con infor-

mación extratextual para abordar el poema, no podemos perder de vista que se trata de ficciones de un aspecto del autor; por otra parte, el texto elegido no ofrece más datos concretos que el nombre propio, alguna fecha, en este caso, respecto del cumpleaños número cuatro del hijo de Bolaño en 1994. La identidad del sujeto en este poema, es problemática, y se observa también en la referencia móvil de las personas gramaticales: si bien el poema comienza con una primera persona: «Mi hijo», en el segundo verso se produce un desplazamiento a la tercera persona, que refiere primero al hijo y luego a Roberto Bolaño, pero en la mitad del poema aparece la primera persona del plural: «todo lo que pudimos haber sido». Es interesante observar que no emplea el «nosotros», sino que el verbo da la persona gramatical y acompaña al «todo lo que», construcción que remite a lo indefinido y no a un «nosotros» concreto, quizás a una generación perdida producto del fracaso de una Revolución que podría ser la mexicana, ya que Bolaño pasó su juventud en México luego de exiliarse de Chile durante la dictadura de Pinochet: «pero no tuvimos fe o la tuvimos en tantas cosas/ finalmente destruidas por la realidad/ (la Revolución por ejemplo...)». En el último verso del poema, reaparece la primera persona, aunque el «yo» no está explícito más que en la conjugación del verbo y se acompaña de un pronombre que remite a lo indefinido: «Y en eso confío».

Un poema puede ostentar el nombre propio del autor en sus versos o referir explícitamente una circunstancia real, pero comporta inevitablemente «una parte de invención o de imaginación» que lo incluye en la ficción en tanto «instrumento, de ningún modo incompatible con la exigencia de verdad y realidad» (Combe, 1999: 144). En el poema de Bolaño, por ejemplo, la exigencia de verdad y realidad se instaura sólo en el nombre propio que acompaña a otra cosa, el autorretrato, y no hace referencia a un personaje poético sino a una figuración: «Los autorretratos de Roberto Bolaño». Por otro lado, otros dos datos remiten a la realidad, la fecha «1994» del título

(según anticipamos, año del cumpleaños número cuatro de su hijo) y el nombre «Lautaro Bolaño», que si son verdaderos, de ningún modo centralizan temáticamente el poema.

El hablante poético no existe en el poema de Bolaño en tanto identificación directa con el autor; pese a la aparición explícita del nombre propio y del de su hijo, no hay sujetos, sólo autorretratos en tanto pura mediación lingüística; además el hijo es un *representante* (un uso reiterado), un portavoz de las nuevas generaciones, el fruto de lo que no fue posible, pero no un sujeto: «mi hijo, el representante de los niños/ (...) el representante/ de todo lo que pudimos haber sido». La forma especular, según Ana Luengo (2010), en que el autor aparece en el poema como personaje es especialmente como poeta en su momento de lectura y escritura, precisamente en su oficio de poeta, es decir, lo que denominamos metapoesía. En «Retrato en mayo, 1994», el personaje poético se sitúa en «esta costa abandonada por la Musa»; si bien la costa puede referir a la geografía de Chile, su país de origen, o a la costa de Blanes, en España, donde ya vivía cuando nace su hijo Lautaro, también la «costa abandonada por la Musa» puede referirse a la poesía actual en el tiempo del poema, despojada de valor literario, la «musa» que remite a la inspiración, la creación, especialmente al Modernismo y al Romanticismo, nos reenvía, ya desde el segundo verso, al terreno de la escritura poética.

Así como Paul De Man pensó la autobiografía no como un género, sino como un tropo, quizás sería posible pensar la autoficción, especialmente para el poema aquí analizado, como una operatoria que construye un personaje poético que comparte elementos referenciales con el autor. En «Retrato en mayo, 1994», el vínculo entre hablante poético y personaje poético sería claramente una instancia ficcional, al tiempo que nos reenvía a determinados aspectos de la vida del autor, ya sea su oficio o su ideología; la ficción del cumpleaños del hijo del autor implícito tiene menos que ver con esa ocasión que con una reflexión sobre el fracaso de una generación de

poetas. La operatoria autoficcional radica en la ambigüedad, la paradoja de la ficción con nombre propio de autor.

En su «Nota autobiográfica» para la segunda edición de *Las personas del verbo* en 1982, Jaime Gil de Biedma dice:

¿Por qué escribí? Al fin y al cabo, lo normal es leer. Mis respuestas favoritas son dos. Una, que mi poesía consistió —sin yo saberlo— en una tentativa de inventarme una identidad; (...) Otra, que todo fue una equivocación: yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema, y en parte, en mala parte, lo he conseguido (208).

En buena parte, Roberto Bolaño, lector admirador de Jaime Gil de Biedma, consiguió «ser poema», personaje poético de su propia ficción.

Jorge Luis Borges

MARÍA CLARA LUCIFORA (UNMDP)

Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899 – Ginebra, 1986) inicia su quehacer poético durante su estancia en España (1914–1921), al calor del ultraísmo y las ideas republicanas. Sin embargo, su primer poemario, *Fervor de Buenos Aires* (1923), ya se ha alejado de esos presupuestos estéticos primeros para orientarse hacia una poética original y transgresora que renovará tanto los modos de escribir, como los modos de leer literatura en Argentina y en el mundo. Las preocupaciones borgeanas serán también de tipo existencial, pero esto no ya ligado a la realidad nacional o a las propias crisis existenciales, sino en relación con un problema epistemológico: la imposibilidad de conocer la realidad tal cual es, y una propuesta alternativa: la construcción de una nueva realidad en la palabra poética (condensado en la imagen del *aleph*, cifra del mundo). En función de esto, la indagación lúdica sobre la condición de la literatura, del lenguaje, del arte, de los libros y, en ello, del propio sujeto, será un tema frecuente en toda su obra, y especialmente en el texto elegido: «Borges y yo» (*El hacedor*, 1960).

Una vez más, aparece el nombre propio que coincide con el del autor empírico. Además, tanto el yo que se hace cargo del texto, en primer lugar, como «el otro», Borges, presentan marcas autobiográficas que se pueden advertir sin dificultad y se corresponden con el «Borges real»: camina por Buenos Aires, es profesor, es escritor, gusta de la prosa de Stevenson, de los mapas, de los relojes de arena, etc. Sin embargo, esas marcas entran en un flujo textual que se aleja cada vez más del

afán autobiográfico. Este alejamiento se observa, en primer lugar, cuando el sujeto advierte que «el otro» comparte con él sus preferencias, pero que lo hace «de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor». Este primer indicio de lo actoral nos permite sospechar que todo es una puesta en escena y que el nombre Borges es una máscara fingida.

Luego, a medida que avanza el texto, la distinción primera entre el yo y el otro se va diluyendo y la confusión entre ambos se hace cada vez más patente: «yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica». El anclaje en la literatura, que es lenguaje, tramada por uno y que justifica al otro, es otra de las pautas que nos permiten pensar en estos sujetos como construcciones lingüísticas, ficcionales. Luego, el yo primero continúa perdiendo entidad: «voy cediéndole todo», «yo he de quedar en Borges», «(si es que alguien soy)», «mi vida es una fuga y todo lo pierdo», «todo es del olvido, o del otro». Este otro, cuya mención cierra el párrafo principal, pareciera ser lo que queda resonando y da pie para una especie de coda final, que revela la disolución de la identidad y la nivelación de ambos en un estatuto ficcional: «No sé cuál de los dos escribe esta página». Este avance ominoso del otro sobre el yo nos impide pensar en permanecer del lado del pacto autobiográfico, pues se revela la inexistencia de un yo o la imposibilidad de dar cuenta de él, por lo que el afán autobiográfico resulta inútil.

Por otro lado, si miramos el texto con atención, observaremos que muchos de los elementos que se mencionan se encuentran dispersos en la totalidad de la obra borgeana: el arco de un zaguán, la puerta cancel, Buenos Aires, los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, Stevenson, la piedra, el tigre, las mitologías del arrabal, los juegos con el tiempo y con lo infinito. Por lo tanto, esa trama vital que parece asomar por estos textos y que nos tienta a atribuírsela al Borges real, no es más que una cita de sus propios textos; son literatura, lenguaje, la figura de autor que la poética borgeana pretende construir para insertarse en

la literatura nacional y universal. Así el Borges que se autoconfigura como escritor también es lenguaje, es una máscara, un actor, que perdurará más allá de su tiempo vital y que usurpa de a poco el espacio del hombre que vive (si es que este hombre existe).

De este modo, resulta imposible hablar aquí del establecimiento de un pacto autobiográfico, sino (aunque de un modo diverso) de una «*auto-grafía*» (Scarano, 2012), un sujeto cuyo objetivo no será crear un efecto de verosimilitud, sino todo lo contrario. Justamente, el descreimiento en la capacidad referencial del lenguaje y la configuración de un sujeto que ya no responde a las prerrogativas del ego cartesiano, sino que se diluye en el lenguaje, serán las bases sobre las cuales el uso y abuso del nombre propio y los datos biográficos, paradójicamente, nos conduzcan en la dirección contraria a la esperada. En este contexto, este procedimiento no genera una ambigüedad o vacilación, sino que remarca la posición «anti-realista» que caracteriza toda la obra borgeana, es decir, la acción manifiesta y voluntaria de ir en contra de la representación de lo real para exponer el artificio y la materialidad de la escritura.

El nombre propio se vuelve una trampa, un «simulacro de autobiografía», pues tal como expresaban los poemas unamunianos el nombre (y en él la propia identidad) es una máscara que cubre un vacío. En «Borges y yo», la figura de Borges–escritor usurpa definitivamente el espacio del supuesto Borges real, el cual termina diluyéndose también en la nada: «todo es del olvido», lo mismo que el sujeto poético del primer poema de Unamuno: «¿acabaré por ser *ninguno*?»; o en la alteridad: «[todo es] del otro», como en el segundo poema unamuniano (incluidos ambos en esta Antología): «yo no soy, que es el otro».

Así, el uso recurrente del nombre propio y de las referencias biográficas, incorporados al flujo de lo ficcional, en un contexto de cuestionamientos acerca del estatuto de la realidad, de la condición del sujeto, de las tretas y engaños del lenguaje y la fatalidad de no tener otro instrumento para el

conocimiento, plantan las bases de lo que será la autoficción; pues esta nueva categoría apunta a poner en juego cuestiones más profundas que atienden al estatuto epistemológico del mundo, del sujeto, del lenguaje y de la representación, a través de la nivelación entre realidad y ficción, en la mezcla indefinida de ambas esferas.

Sin embargo, hablamos de «plantar las bases» porque quizá en estos textos en particular no sea pertinente hablar de mecanismo autoficcional propiamente dicho, tal como sí podemos verlo en otros, pues una vez más la vacilación resultaría imposible. En Borges, lo autobiográfico resulta una recolección de elementos de su propia obra literaria y en la puesta en escena de una subjetividad que se sabe ficcional, fingida. Podríamos pensar, por lo tanto, en estos textos como un germen de autoficción, cuyo cuestionamiento del estatuto del sujeto y la ostentación de su constitución ficcional, inasible, de su «nadería», dan los primeros pasos para la proclamación de la muerte del autor en la década del 60, la cual dará lugar al cuestionamiento de la autobiografía como discurso de verdad y a la aparición de este gesto provocativo llamado «autoficción».

Ernesto Cardenal

CANDELARIA BARBEIRA Y MARTÍN PRESENZA (UNMDP)

En las siguientes líneas se analiza el uso del nombre propio en el «Epigrama N° 2» de Ernesto Cardenal. Ya desde el título del poemario se hace ostensible un enlace con la tradición clásica. El epigrama es una forma poética cuyo origen se remonta a la época helenística; se trata de una composición breve, de carácter ingenioso, que no está asociada a un molde estrófico determinado. El texto de Cardenal presenta la concisión y el carácter satírico que son parte de las convenciones del género. Podría pensarse que el título habilita también la construcción de una figura de poeta deliberadamente arcaica; no ya el hombre que escribe y cuya producción circula en la sociedad mediada por una industria y un mercado, sino el poeta de carne y hueso que conocía en persona a su público y era conocido por él. De esta manera, la elección del título *Epigramas* vendría a sugerir la intención de mostrar la relación estrecha, inmediata, entre el texto y su contexto de producción; es decir, presentar, en términos de Käte Hamburger, los versos del poema como «frases que *dice* el poeta» (cit. en Wahnón, 1998: 104).

En este poema el hablante lírico asume la primera persona en la forma del pronombre personal, el posesivo y las formas verbales: «yo *puse* en esos versos», «*mis* rivales», «si es que yo *decido* rescatarlos», «los *incluyo* también en *mis* versos». De este modo, el yo poético establece y remarca la relación de propiedad sobre sus versos, pero también detenta el poder que éstos le confieren: los versos son el arma con los que el poeta elige quién permanecerá en la posteridad y de qué manera. Esto se

consigue a través de la inclusión del nombre propio: Claudia, quien será recordada, según el hablante lírico, gracias a «el nombre de Claudia que yo puse en esos versos». El poema tiene carácter de apóstrofe, orientado a la segunda persona del discurso, referida a través del nombre femenino. Además de éste, se incluye otro: «Ernesto Cardenal». Si bien el nombre propio aparece en tercera persona («los versos de Ernesto Cardenal»), luego se atribuye al hablante lírico por medio de un desplazamiento de la tercera a la primera persona gramatical.

La presencia de los demostrativos de primera persona que acompañan a los sustantivos en «estos cines», «estas fiestas», «estas carreras de caballos», refuerza el efecto de referencialidad señalado por el nombre del autor. La inmersión del hablante lírico como personaje en su discurso es acentuada por el uso de los demostrativos de segunda persona en «esos versos». La alternancia entre «estos» y «esos» indica que el sujeto se posiciona más cerca de los elementos anecdóticos que narra, que de su rol de enunciador. Las líneas finales del poema, incluso, llegan a poner la voz a nivel del personaje, que habla de los versos que todavía no terminó de escribir. Ahora bien, podríamos pensar que el uso de los demostrativos, en este caso, no está puesto sólo en función de las coordenadas espaciales sino también de las temporales. El centro deíctico, el aquí y ahora, entra en relación con las marcas de futuro del tercer verso (el futuro imperfecto en «quedará», el sustantivo «posteridad»).

La cuestión de la inscripción del nombre propio está planteada en términos del tópico horaciano del «*non omnis moriar*» (*Odas*, III, 30, 6), esto es, el poema como preservación del poeta en la memoria de la humanidad. El hablante lírico declara que, de todas las vivencias que se plantean como origen del poema —«estos cines», «estas fiestas», «estas carreras de caballos»—, sólo quedará en el futuro el texto mismo, que participa de un tipo de existencia distinto y perenne. De este modo, los versos de Cardenal se presentan como una manera de extraer del fluir de la temporalidad un segmento de la experiencia y eternizarlo en la escritura. Ya sea como tes-

timonio del amor entre el hablante lírico y Claudia, ya como venganza contra sus rivales, a los que amenaza con ridiculizar en sus versos. Por esta razón hablamos antes de una figura de poeta adrede arcaica, que hace como si desconociera la condición mudable y sometida a la historia de los textos literarios.

La creencia declarada del hablante lírico en esta inmortalidad a través del poema queda relativizada en el verso siguiente, que pone lo anterior bajo sospecha: «(si acaso)». Por su brevedad y ubicación, parece marcar una pausa entre el conjunto de cuatro versos que lo precede y los cuatro versos posteriores. Pero, además, se diferencia por los paréntesis que lo enmarcan y por el carácter incompleto de la construcción parentética: el «si acaso» introduce una posibilidad, a la cual se supeditaría lo mencionado en los versos anteriores, pero esa posibilidad no se explicita. El uso del condicional, que se repite en el séptimo verso, instala la idea de una circunstancia que debe hacerse efectiva para que se lleve a cabo la acción. El «(si acaso)», entonces, podría pensarse en términos de «si acaso lo hiciera, si escribiera tales versos», jugando de ese modo con la idea de lo posible cuando en realidad estos versos están siendo escritos y llegan al lector. Vemos, por cierto, una distancia irónica que pone en cuestión lo que el propio texto enuncia.

Esto nos conduce hacia un posible uso del nombre de autor, el autorreferencial, que se entremezcla con lo metapoético (Scarano, 2011: 337). En el texto analizado el hablante lírico presenta el proceso de escritura del poema, la relación entre el texto y el mundo empírico. Mientras que nos parece excesiva la afirmación de Lejeune (1994) de que el nombre del autor por sí mismo establece el pacto autobiográfico, creemos en cambio que es posible sostener que la aparición de este elemento basta para habilitar una lectura metapoética del texto. Podemos concluir que en el poema de Cardenal la autoficción constituye una particular inflexión de la metapoesía. De este modo, la construcción del texto se sostiene en la coincidencia entre el hablante lírico y la figura de autor —habilitada por la firma del libro— que se declara mediante el uso del nombre propio.

Fabián Casas

RODRIGO MONTENEGRO (UNMDP-CONICET)

Con sólo treinta y cuatro palabras Fabián Casas escribe un poema, y esa concentración puede delatar algo más que una opción estética por la brevedad. Con solo treinta y cuatro palabras construye un texto que logra sintetizar la potencia de un aforismo contemporáneo, la objetividad espontánea de una *polaroid*, o la reflexión meditativa de un haiku al que poco puede agregarse. Buscar metáforas para explicar un texto que las elimina es falsearlo, al menos. De modo que conseguir decir algo más de lo que un texto lacónico en sí mismo dibuja, puede implicar algunos riesgos. Entonces, si no se puede decir más al menos se puede intentar leer entre líneas y reconstruir el todo a partir de una parte.

Los quince poemas que componen *Tuca* (1990) mantienen un mismo modo de trabajar con el lenguaje apelando a la sutileza descriptiva, la narratividad mínima y el tono prosaico. Creo necesario subrayar esta idea obvia: Casas consigue la expresión sintética de sus textos a partir del trabajo sobre el lenguaje. Por supuesto, debe pensarse en una definición más ajustada de lo que implica «trabajar el lenguaje» —lo cual abriría una multiplicidad de nociones críticas en relación a paradigmas conceptuales, tanto teóricos como estéticos—. Al mismo tiempo, debería considerarse el devenir de una tradición de escritura literaria que de algún modo se encuentra presente en los textos de Casas: el coloquialismo, la poesía conversacional, la antipoesía, y especialmente el objetivismo. Para no ingresar en ese entramado complejo, al menos correspondería optar por una noción de escritura —es decir,

de operación sobre el lenguaje—, que no olvide esa recuperación, al tiempo que se aleja de aquellas acepciones conceptuales que implican el trabajo con la «dificultad», el «impedimento» o el «perjuicio» (RAE). Por lo tanto, la utilización de un lenguaje llano y directo —enfrentado a la oscuridad crítica o al experimentalismo antirrepresentativo— no puede ser sino la modulación de un estilo que se opone a otras formas de considerar la palabra poética; y que en definitiva responden a una idea de lo que es, o de cómo practicar la literatura. Prieto y Helder afirman en un artículo publicado en 1998 —central en el trazado del mapa poético de la década— que «Los poetas del noventa guardan escasos puntos de contacto con la lírica en particular y con lo poético en general» (Prieto–Helder, 2006: 113). En este sentido, la voz que ingresa al poema es el resultado de un despojamiento —como tono y recorte de objetos poetizables— que se resiste a participar de la tradición lírica. Frente a una idea de poesía en la que proliferan las imágenes, metáforas y tropos, estos textos indagan otras posibilidades para la expresión poética. En este sentido, los poemas de *Tuca* exhiben algunos de los indicios significativos que representan la poesía argentina del '90.

Al ensayar una lectura, resulta evidente la necesidad de hacer ingresar en el texto una fuerte dimensión figurativa. Esta recuperación de lo comunicable dentro del espacio poético apela, en gran medida, a la legibilidad del texto, que sin embargo, no deja de dar lugar al detenimiento reflexivo. En el texto de Casas, lo poético es un régimen que recupera la posibilidad de la meditación; pero ya no como el resultado de una exégesis que atraviesa símbolos retóricos o la deriva tropológica del lenguaje. Queda en claro desde el inicio que las palabras y el mundo son dos órdenes que se solapan; por lo cual, la escritura se plantea como un diálogo con esa realidad material sin la necesidad de un código específico o complementario.

En este caso, el texto se encarga de producir una imagen casi estática: un hombre desnudo frente al espejo del baño. Luego, a partir de esa figuración instantánea, cotidiana y

hasta banal, se recupera la posibilidad para una indagación introspectiva. El cuerpo del propio poeta reflejado en un espejo, nombrándose a sí mismo, insertado materialmente en la realidad; un cuerpo —como estructura que contiene al sujeto—, con la posibilidad de comprender (racionalizar, tal vez), y al mismo tiempo, carente de toda singularidad, reconociéndose a sí mismo como «un objeto más en el mundo». En líneas generales, puede pensarse que este texto reformula y actualiza una definición filosófica del sujeto, la cual es traducida sin mediaciones teóricas a la escritura. En esta mirada, se unirían a cierto materialismo —implicado en la comprensión objetiva de la realidad— una impronta existencial resignada. Siguiendo a Helder y Prieto, en su artículo del '96 sostienen que «el *insight* metafísico» no entra en contradicción con esta estética, por el contrario es un hecho frecuente. Esta irrupción introspectiva se coloca al nivel de cualquier observación o apreciación cotidiana. El poema es la consecuencia en el lenguaje de una mirada rápida y despojada «a los hechos y las cosas, a los fenómenos y los entes» (Prieto y Helder, 2006: 106).

La aparición explícita del nombre propio coloca visiblemente la figura del poeta dentro de ese universo material, y al mismo tiempo, marca la instancia íntima de toda introspección. Así, la mirada sobre el propio cuerpo, la conciencia de ser alguien o algo identificado a partir de un nombre, la capacidad de distinguir ciertas certezas mínimas, sintetizan un modo de pensar y mirar el mundo: un lugar de enunciación.

En el prólogo a la edición de *Vox* del 2006, Luis Chaves señala que la «decisión estética» de Casas consistiría en evitar «cruzar al abismo chato de la retórica o del lenguaje críptico»; y junto a esta elección formal —es decir, de estilo— se uniría «el desasosiego existencial de una voz cuyo objetivo no es el de deslumbrar al lector». Entonces, escritura y visión de mundo son —o intentan ser— la matriz de un texto que une lo real y la experiencia subjetiva en una misma constelación de sentido. El texto como artefacto de lenguaje transfiere esas focali-

zaciones, ya sea al mirar hacia afuera —una foto, la voz de una radio, un paso a nivel, la costa, una heladera— o hacia adentro —la relación con los padres, la herencia de Giannuzzi, la familia, el amor, la identidad—. Esas referencias aparecen claramente identificadas en el poema; son imágenes distinguibles y reflexiones pausadas en las que Casas delata cierta melancolía.

Cada texto abre un espacio temporal de concentración, y aunque se presentan como destellos o pensamientos fugaces, Casas apuesta a una escritura del detenimiento. Así, los poemas de *Tuca* establecen un corte en la línea de lo cotidiano obligando a mirar de nuevo lo que nada tiene de novedad. El extrañamiento, entonces, ya no es solamente una operación que se realiza en términos lingüísticos, sino que se propone como un modo para indagar en una realidad tediosa. Dar una comprensión a ese devenir cotidiano es el intento de una poesía que se sustrae a todo hermetismo.

Si la escritura de Casas habilita la posibilidad de una reflexión efímera sobre las cosas, ese horizonte especulativo también incluye al propio yo, expresando un esbozo sobre la propia subjetividad en tanto cuerpo, identidad y conciencia. La brevedad y concentración del lenguaje dan forma a un texto que hace del desencanto la modulación de una voz. Pero al mismo tiempo, esa voz es un modo de aislar objetos y situaciones; es el resultado de un ejercicio de la mirada con la que Casas consigue abrir una brecha en la solidez de lo real, donde pareciera no haber nada para ver o para decir. Esa fisura —que es la creación de un tiempo en la escritura— puede representar el territorio de una poesía que se vuelve hacia la materialidad de las cosas y las relaciones para proponer un recorrido sobre lo habitual de una vida corriente. Y como consecuencia de esa perspectiva, también se reconstruye el lugar del escritor en el tramado de lo real. Ya no hay invocaciones solemnes; ni siquiera la pretensión de una acción política sobre el mundo social. El escritor encuentra su lugar en la insignificancia, formando parte de un territorio común: es un nombre más entre las cosas.

Gabriel Celaya

MARÍA EUGENIA FERNÁNDEZ (UNMDP)

El principal problema de la autoficción, en cualquier género, parece ser el estatuto ficcional de aquellos textos literarios que se vinculan más que otros por determinadas marcas, con el mundo real del autor. A partir de este eje de reflexión, analizaremos el poema «Instancia» de Gabriel Celaya (Guipúzcoa, 1911 – Madrid, 1991) observando especialmente la aparición del nombre propio del autor y la constitución de un personaje-poeta, desde la ficcionalización del oficio de escritor con un perfil, en este caso, comprometido socialmente, con una preocupación civil de hombre radicado en su tiempo histórico, el franquismo.

«Instancia» de Celaya presenta una identidad problemática de sujeto representada por la figura de Don Quijote y del «yo» que es, a la vez, un «nosotros»: «Don Quijote dijo: “yo soy quien soy”,/ y al ser era un “nosotros”, y al decir se cumplía,/ y al hacernos, se hacía, como en él me hago yo». Cabe aclarar que el personaje de Cervantes es incluido en el poema sólo a través de su discurso; él como personaje no está presente, sino sus palabras supuestamente textuales: «Don Quijote dijo: “yo soy quien soy”».

Un poema puede ostentar el nombre propio del autor en sus versos o referir explícitamente una circunstancia real, pero comporta inevitablemente «una parte de invención o de imaginación» que lo incluye en la ficción en tanto «instrumento, de ningún modo incompatible con la exigencia de verdad y realidad» (Combe, 1999: 144). En consonancia con la exigencia de verdad y realidad, el hablante poético está vinculado a

un nombre propio que coincide con el del autor: «Yo, Gabriel Celaya», pero ese «yo» no deja de ser imaginado y ficticio, y culmina siendo un «nosotros», nunca el autor real, pero sí con remisiones al autor implícito.

Por otra parte, el personaje poético se crea a sí mismo en el espacio del poema, afirma allí su existencia al tiempo que pide «ser», existir: «Yo, Gabriel Celaya, aspirante a poeta/ que pase lo que pase, siempre estoy donde estoy», «soy humilde, soy digno, las dos cosas a la vez/ soy como el pueblo invencible», «Soy sin remedio español/ [...] y suplico a Vuestra Eso: ¡déjeme ser español». Ana Luengo sostiene que en el poema no hay una voz real sino una «instancia literaria», y la voz enunciativa, sin importar el género, «siempre es una construcción literaria, quizá cercana al autor pero nunca idéntica» (2010: 253).

Resulta interesante pensar el título del poema de Celaya, «Instancia» desde su definición: una instancia es «petición por escrito redactada siguiendo determinadas fórmulas, especialmente la que se hace a una autoridad. /Documento oficial en el que se solicita una cosa. /Cada uno de los grados jurisdiccionales establecidos por la ley para solucionar asuntos legales» (RAE). El poema, aunque en tono irónico, se presenta justamente como una carta formal: «Etceterísimo Señor: Yo Gabriel Celaya...», el hablante poético redacta una petición a una autoridad donde solicita que le permitan ser español como Don Quijote y que no se lo acuse injustamente («Suplico en consecuencia, Señor, que no me acuse/ si aún hace tanto ruido mi viejo corazón»). El poema es súplica, defensa y también confesión, no confesionalidad, expresión de sentimientos íntimos, sino manifestación de la propia verdad, y una declaración de derechos: «Confieso que he clamado mi verdad hasta en verso/ mas también Don Quijote dijo: “yo soy quien soy”».

Ahora bien, la elección de este formato de carta formal tiene otras implicaciones aún más profundas, ya que dicha elección se funda en la parodia en sentido bajtiniano; es decir,

se imita un discurso, en este caso la organización verbal de una carta formal, una práctica de escritura diversa de la poética, para provocar un efecto contrario del que generalmente produce. El discurso parodiado es el administrativo vinculado con lo estatal, ya que si bien en una carta de petición se utiliza un tono ceremonioso y de sumisión hacia el destinatario, la «instancia» redactada en este poema adopta un tono combativo y llano. La parodia funciona como un procedimiento que, en este caso, se sirve de la ironía como un guiño al lector; el gesto irónico está presente en la figura de Don Quijote, protagonista de la novela que es el ejemplo célebre de parodia. Así como algunos textos, a través de la parodia, producen la reanimación o robustecimiento del objeto parodiado, otros, como el *Quijote*, lo liquidan; así, el hablante poético del poema de Celaya, tal como Don Quijote, pretende destruir, liquidar, el discurso que parodia.

La lírica arrastra el mismo peso ficcional que la narrativa y el yo lírico no es el poeta real ni su voz, sino una instancia enunciativa literaria, un constructo literario con función mediadora, cuyo rasgo esencial es el *poeta personaje* enfrenado al yo lírico. En consonancia con esto, precisamos que la operatoria autoficcional radicaría en la construcción de un personaje-poeta con conciencia de estar creando un sujeto y un mundo diferentes, literarios, aunque unidos a la realidad. En «Instancia» de Celaya hay referencias a la misma construcción ficcional del poema: el poeta clamaba su verdad «hasta en verso».

La forma especular en que el autor aparece en el poema como personaje es especialmente en su momento de lectura y escritura, precisamente en su oficio de poeta, es decir, lo que denominamos metapoésía. En el poema que aquí analizamos, el hablante poético se presenta directamente en el segundo verso: «Yo, Gabriel Celaya, aspirante a poeta» y agrega «he clamado mi verdad hasta en verso». El vínculo entre hablante poético y personaje poético sería claramente una instancia ficcional, al tiempo que nos reenvía a determinados aspectos de

la vida del autor, ya sea su oficio o su ideología. La parodia y la ironía son pues vehículos de la expresión de una ideología. La operatoria autoficcional radica en la ambigüedad, la paradoja de la ficción con nombre propio de autor.

Luis Cernuda

MARÍA ESTRELLA (UNMDP)

Para ti, para nadie

En el caso del poema «Para ti, para nadie» de Luis Cernuda, el posible efecto de lectura autoficcional es suscitado no sólo por la aparición del nombre de autor en el texto sino también por su temática amorosa. Si es justamente la expresión de sentimientos en primera persona lo que suele conducir a la lectura confesional de la poesía lírica y a la inmediata identificación del sujeto de la enunciación con el sujeto que escribe (Combe), la inclusión del nombre propio parece subrayar intencionadamente esa interpretación autobiográfica. Tanto Molero de la Iglesia como Laura Scarano señalan la creciente importancia de la veta subjetiva en la literatura actual como signo de un cambio de paradigma que implica la revalorización de las emociones, los afectos, el cuerpo. De hecho, el nombre de Cernuda es asociado con la corriente actual en la que prima la expresión del sentimiento y con la preocupación teórica acerca de los vínculos entre la experiencia y la poesía, en tanto ésta se entiende como una forma de «objetivar» la vida.

El título del poemario, *Poemas para un cuerpo* (1957), ya induce al lector a introducirse en el terreno amoroso o, más aún, íntimo y erótico, dado que es el aspecto carnal del ser amado el que se instala como inspirador y destinatario de la escritura. Sin embargo, como se puede observar en la equiparación entre el *tú* y el *nadie* del título, este poema está dedicado al amor perdido, a los rastros y recuerdos de ese amor ausente («una carta, un retrato/ los materiales rasgos») que, no obstante, aún se busca. Ese amado al que se alude ya no es la deseada «realidad terrena» sino que, en el presente de la

escena de escritura, se asocia a lo inmaterial. Los únicos interlocutores posibles serán entonces «tu imagen», «tu ausencia» pero aun así el amante los conjura, los convoca en su pensamiento, que se plasma en el poema.

Por su parte, la primera persona se manifiesta con fuerza a partir del onceavo verso, no sólo a través del uso del pronombre al inicio de éste sino también identificándose con el nombre propio del poeta. El nombre completo se acompaña además por un pronombre demostrativo que parece ubicarlo en el tiempo presente y que lo lleva a igualar su existencia con la duración de su sentimiento (o tal vez del «espacio» en que éste se expresa, es decir, el poema): «Y yo, este Luis Cernuda/ incógnito, que dura/ tan solo un breve espacio/ de amor espe-
ranzado». Si, como afirma Molero de la Iglesia, «la alta frecuencia de los temas que responden a motivaciones personales es declaradora de autobiografismo» (424), la preocupación por el inexorable paso del tiempo ligada en este caso a la temática amorosa («cuando aún queda tiempo», «antes que el plazo acabe/ de vivir») es una de las constantes de la obra de este poeta. A su vez, la reflexión sobre el gesto mismo de la escritura subraya una vez más la identificación entre la primera persona y el sujeto empírico que firma el poemario («para hablar con tu ausencia/ estas líneas escribo»). En este sentido, aparecería la figura del *metapoeta* (Scarano, 2011) o «el autor que escribe al autor que escribe», poniendo en el centro del poema las cuestiones no sólo de la poesía sino también de la identidad del sujeto que se ubica en ese margen o borde entre dos ámbitos, entre la ficcionalidad y la referencialidad.

Al mismo tiempo, el efecto de lectura autoficcional y la posibilidad de interpretar este poema en relación a datos concretos de la vida del autor dependerán de los conocimientos que tenga el receptor acerca de esa vida y de la lectura de otros textos de Cernuda, particularmente me refiero a «Historial de un libro», un escrito eminentemente autobiográfico y metapoético que nos permite construir otra *posición de sujeto*, dentro de lo que Foucault denomina «función autor». Escrito en

1958 para la reedición de *La realidad y el deseo* en México, en este «historial» Cernuda aborda fundamentalmente su derrotero como poeta y como lector, pero no deja de incluir ciertas cuestiones relacionadas con su vida privada, especialmente vivencias ligadas a la escritura de este poema: «durante las vacaciones de 1951 (...) conocí a X, ocasión de los *Poemas para un cuerpo*, que entonces comencé a escribir. (...) Creo que ninguna otra vez estuve, si no tan enamorado, tan bien enamorado, como acaso pueda entreverse en los versos antes citados, que dieron expresión a dicha experiencia tardía» (415).

Como vemos a partir de estas reflexiones, no importa tanto la identidad del ser amado, a quien se mantiene en el anonimato (si bien el poeta aludirá a su juventud y al esplendor de su belleza física, en contraposición a él mismo, el «viejo enamorado»), sino la relación que encuentra el propio autor entre su biografía y sus escritos, así como infiere la lectura autobiográfica que estos suscitan sin cuestionar su validez. Esta concepción de la poesía vinculada a la experiencia es explícita en Cernuda: «Siempre traté de componer mis poemas a partir de un germen inicial de experiencia, enseñándome pronto la práctica que, sin aquel, el poema no parecería inevitable ni adquiriría contorno exacto y expresión precisa» (412). De hecho, al revelar su afecto por los versos del poemario mencionado, el poeta revela: «yo mismo doy ocasión para una de las objeciones más serias que pueden hacerse a mi trabajo: la de que no siempre he sabido, o podido, mantener la distancia entre el hombre que sufre y el poeta que crea» (419). En consecuencia, los territorios del sujeto autoral y del ficcional se desdibujan.

Para concluir con el análisis de «Para ti, para nadie», cabe preguntarse, dada la ambigüedad en la construcción de la imagen del ser amado, si la percepción del lector varía al conocer la homosexualidad del autor, es decir, un dato biográfico que no es explícito en el texto, pero que es conocido por un receptor mínimamente familiarizado con la figura de Cernuda. Para Jordi Doce, este poeta se configura como transgresor, como

crítico de toda institución burguesa (especialmente la familia y el matrimonio) y su condición sexual se vincula con una postura moral que se deja ver en la literatura. En *Los hijos del limo*, Octavio Paz aboga por una lectura que no deje de lado ese componente biográfico por considerarlo primordial como fundamento de la escritura: «se corre el riesgo de no comprender el significado de su obra si se omite o atenúa su homosexualidad, no porque su poesía pueda reducirse a esa pasión —eso sería tan falso como ignorarla— sino porque ella es el punto de partida de su creación poética» (cit. en Doce, 197). En conclusión, en este caso el componente biográfico puede, de ser conocido, sumar a la lectura de estos poemas un elemento de transgresión que no funcionaría de la misma manera de tratarse de un amor y un erotismo heterosexuales.

Si el uso de la primera persona en la poesía lírica ya produce una impresión de autenticidad en el lector, en este poema de temática amorosa la inclusión del nombre propio acentúa ese efecto, incita al lector a identificar al amante con la persona real que firma la obra. De esta manera, coincidimos con Molero de la Iglesia cuando afirma que «será la conciencia que el receptor tiene del fingimiento de la voz que se expresa en el poema lo que impida interpretarlo como un enunciado real» (428). La autoficción como dispositivo discursivo invita entonces a los lectores a hacer funcionar esa potencialidad bivalente del nombre en el poema, a ubicarse en ese incómodo pero fructífero borde entre realidad y ficción.

Julio Cortázar

RODRIGO MONTENEGRO (UNMDP-CONICET)

Para el Cortázar de *Último round* la escritura representa algo muy diferente a la solemnidad de Julio Denis —el *otro* Cortázar, el primero—; y en la mutación de un nombre puede leerse el punto de partida (o de llegada) de esta lectura. La marca profunda del surrealismo o las rescrituras mitológicas de una primera etapa dan paso a otras formas, posibilidades y exigencias literarias. Este desplazamiento del proyecto creador cortazariano puede entenderse como un itinerario en el que se mezcla lo literario, lo territorial y lo político. De algún modo, esta transformación —de *Los reyes* hasta *Último round* en adelante— pone en evidencia el devenir de un autor, y conjuntamente, lo que éste entiende como literatura. Esto pone en evidencia el carácter dinámico y contradictorio de una escritura que propone diversas interacciones con la realidad. Entonces, al leer un texto del «Cortázar político», resulta imposible no recuperar —aunque mínimamente— ese proyecto irregular en el que se pliegan vida y obra.

Para el '69 —año de publicación del libro—, Cortázar ya se encuentra explícitamente situado como un intelectual comprometido con la realidad latinoamericana; responde ideológicamente al socialismo y establece un diálogo directo con los intelectuales de la revolución cubana. Sin embargo, esta posición es el resultado de una constante contradicción interna que se proyecta polémicamente en el escenario intelectual. Para entonces, la praxis literaria comienza a unirse fuertemente con resonancias políticas que exceden la lógica y el lugar «tradicional» del escritor de ficciones. Tanto su escritura como sus acti-

vidades extraliterarias buscan construir una figura que intenta apartarse de las implicancias «burguesas» del trabajo intelectual. Adriana Bocchino sostiene que este tipo de discurso modelado en *Último round*, «apunta a definir lo que se entiende por práctica literaria y, a partir de este gesto definitorio, postular un rol de escritor, por un lado, en la propia escritura, y por otro, en el ámbito de lo social» (1996: 233). La puesta en práctica de esta figuración autoral deja leer entre líneas la insuficiencia del concepto de «obra» —problematizado constantemente por Cortázar—. Sin embargo, muchos de estos «textos» —muchas veces, abiertos y experimentales— lejos de obliterar al «productor» figuran la presencia de un cuerpo que deja su marca en la escritura. El autor —con todos sus pliegues y contradicciones— decide estar ahí, construyendo un lugar de enunciación, una obra, un personaje. En este sentido, el propio Cortázar es el cuerpo que otorga coherencia a un proyecto que busca integrar escritura y política, como formas de acción en la realidad y contacto con el mundo.

Entonces, al leer «Los Cortázar» —un breve texto autorreferencial que plantea la indagación en torno a la identidad de quien escribe— la figuración autoral se plantea como el núcleo fundamental de sentidos. En principio, la escritura adopta la forma de un poema para insertarse en un libro-objeto que, desde su arquitectura formal, plantea problemáticamente las fronteras entre lo que es o puede ser una obra/libro. En el poema, la escritura aparece plegada hacia la identidad del escritor, que al mismo tiempo, es corroída a partir de la ironía y la parodia. Empleando un lenguaje llano, e iniciando el texto como un diálogo eminentemente coloquial, se plantea la ausencia de un linaje prestigioso que cubra al nombre propio con el velo de la Historia (grande). El texto reflexiona sobre el nombre «Cortázar»; y encuentra en él un significativo vacío, carente de una historia familiar heroica, y en consecuencia, despliega una irónica lamentación ante la inexistencia de un pasado prestigioso.

La ausencia de metáforas se alinea con esa voz coloquial, que solo se detiene para romper la linealidad de ciertas palabras, como juego típicamente textual que sin embargo no busca ningún tipo de oscurecimiento. El discurso adopta el tono de una lamentación, pero al mismo tiempo ridiculiza la idea misma del linaje como forma de consagración. Junto a la problemática del nombre propio como designador de identidad, el texto ironiza sobre la historia de ese nombre; o la posibilidad de convocar una historia a través de él. Como consecuencia de esta reconstrucción, el mundo se muestra a partir de las ausencias de la cuna («minga de rango/minga de abolengo»), o de objetos sustraídos a la cotidianidad (prisiones, calles, estampillas). Así, la realidad ingresa a la escritura a partir de una flexión personal que despega al texto de una poética en clave lírica.

En todo caso, el procedimiento que vehiculiza la escritura es la ironía, y la no tan velada referencia al poeta que hizo culto de su linaje —al mismo tiempo que material para sus textos—, es decir, Borges. Teniendo en cuenta este punto de encuentro —que resulta, en sí mismo, el signo de la diferencia— es imposible no leer la figura de Borges como interlocutor oculto al que se parodia sin nombrar. Si las repetidas operaciones borgeanas se ocupaban de figurar un pasado guerrero, especialmente al convocar a su bisabuelo —el coronel Isidoro Suarez—, el gesto de Cortázar es el opuesto: revelarse carente de toda referencia que una la historia íntima con la Historia nacional. Así, la célebre carga de caballería comandada por el antepasado de Borges en la batalla de Junín —tematizada en los poemas «Inscripción sepulcral» y «Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín»—, se descompone y se recorta en el texto de Cortázar a partir de la parodia y el humor. Los tópicos que entran en la escritura de uno, se alejan en la del otro, dejando entrever el trazado de un nuevo mapa cultural —iniciado plenamente en la década del '60— en el cual se opera una redefinición del lugar del escritor. Así, frente a la cultura del honor y el coraje con cla-

ras resonancias épicas, Cortázar opone la absoluta carencia de toda trascendencia histórica o fama pasajera —ni siquiera la que puede otorgar el mundo del delito.

Resulta evidente que este discurso polémico traba significaciones a partir de la historia argentina, para luego intentar producir una oposición ideológica. Sin abandonar el tono paródico el texto traza un eje de oposiciones; uno corresponde al mundo borgeano (comodoros, rango, abolengo, estancias, melancolía, estirpe, apellido) que reconstruye y se apropia del siglo XIX como referente íntimo que, en última instancia, legitima la escritura; el otro mundo, coloca al escritor —al mismo Cortázar— como un desclasado, cuyo nombre propio se encuentra vaciado de prestigio. El guiño irónico activa su acidez en otro nombre propio, «Las Heras» para señalar, ya no a un militar prestigioso de las guerras de independencia, sino a una antigua cárcel desaparecida.

Entonces, en la ausencia de toda referencia y estabilidad nominal (no se es nadie) el «Escritor» encuentra su lugar. Para dar cuenta de esta genealogía ligada al absurdo el texto incrusta un delirante el árbol de antepasados —«Poker», «Chela», «Compadrón II», «Minnesota», «Se viene», «Marinera»—. Entonces, la identidad de ese «Escritor» se presenta como una construcción incoherente; un juego de escritura que desarma la noción misma de genealogía.

Para este Cortázar comprometido, el análisis de la realidad se traba con una reflexión personal que involucra al mismo tiempo una forma de autofigurarse. Esta operación busca configurar un territorio de pertenencia —tanto político como estético—, y simultáneamente formular una mirada crítica. Si bien la hibridación de estos discursos puede ser relativa, es en el nombre propio «Cortázar» —significante de un cuerpo que habla, escribe y habita el mundo— donde se tensiona una dialéctica entre la obra, el texto, la realidad y el sujeto que escribe. En ese texto híbrido y ambiguo que es el «nombre propio» se pliega y redefine el lugar del autor en su propia escritura; ahí se evidencian las tensiones de una forma de ser

escritor, como sujeto instalado en lo social, o inclusive como lugar vacío y abierto a la productividad. Queda claro que en el campo intelectual argentino de finales del sesenta la tradición de la épica nacional es un discurso a destruir y reconstruir, junto a lo que es o debe ser un escritor.

Gloria Fuertes

PÍA PASETTI (UNMDP)

En la obra de la poeta madrileña Gloria Fuertes (1917–1998) es recurrente la inclusión de su nombre propio, tanto en los títulos de los poemarios —*Historia de Gloria (Amor, humor, desamor)* (1980), *Glorierías* (2001)— como también dentro de los propios poemas. Al respecto, la misma autora, en el «Prólogo» a sus *Obras incompletas* (1977), explica: «Con cierta frecuencia, y sin saber el porqué, continué cantando o contando mi vida muy directamente en ciertos poemas», para luego reconocer «ser muy *yoista*, muy *glorista*» (cit. en Leuci, 59).

En las líneas siguientes nos detendremos en los poemas «Nota biográfica», incluido en sus *Obras incompletas*, y «Autoepitafio», «La gloria» y «A modo de autoepitafio», correspondientes a *Historia de Gloria (Amor, humor, desamor)*, con el fin de analizar los distintos efectos de lectura y sentidos que se generan a partir de la incorporación, en los propios textos, del antropónimo de la autora.

Los primeros versos de «Nota biográfica» son: «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». En primer lugar, nos encontramos con el nombre propio de la poeta y una coordenada espacial concreta —Madrid, su ciudad de origen— lo que nos va a conducir a una realidad extratextual y verificable, que, al igual que otras marcas diseminadas por el poema —la Guerra Civil española, la muerte de su madre, su profesión de escritora—, van a demandar una lectura en clave autobiográfica. Esta incorporación de datos extra-textuales, que vinculan y ponen en rela-

ción al sujeto de la enunciación y al sujeto del enunciado, son la base que sustenta la confusión y ambigüedad inherente a la práctica autoficcional. Como bien lo señala Alicia Molero de la Iglesia, «las referencias personales y espacio-temporales operan como un factor de autentificación que funciona en el lector que reconoce en el mundo poético de quien firma el poema» (423). Sin embargo, el verso siguiente tergiversa la lógica temporal y racional, problematizando esa interpretación biográfica. Es así que se va a instaurar un «pacto ambiguo» con el lector (Alberca, 2007): se sella un pacto supuestamente autobiográfico, generado por la correspondencia entre la identidad de autor y personaje, y por los datos extratextuales verificables, pero sin anular el pacto ficcional.

En lo que respecta a las voces que circulan por el poema, la voz en tercera que inaugura el texto inmediatamente se desplaza hacia una voz en primera que se sostendrá hasta el final, por lo que el título, que anticipaba «la historia de un hombre escrita por otro», va a resignificarse y se va a constituir como un elemento esencial para que opere este fronterizo juego de la autoficción.

Esa primera persona que responde al antropónimo de la poeta va recorriendo, cronológicamente, su vida hasta el presente. El recorte o la reconstrucción que realiza está signada por un registro austero, exento de una carga afectiva o sentimental: «Yo era buena y delgada/ alta y algo enferma./ A los nueve años me pilló un carro/ y a los catorce me pilló la guerra», lo que se va a vincular con las características propias del formato de la nota biográfica, donde se presentan los datos del biografiado de modo escueto, breve y esquemático.

En la reconstrucción de esta vida hay una deliberada intención de definirse a partir de la condición de poeta: «Escribo por las noches»; «he publicado versos en todos los calendarios»; «A los tres años ya sabía leer/ y a los seis ya sabía mis labores». Estos últimos versos van a implicar todo un gesto y una toma de posición, al otorgársele más valor a la adquisición del saber de la lectura que al aprendizaje de las labo-

res femeninas, distanciándose de esta manera de los lugares tradicionales concebidos para la mujer. Estas imágenes, que son proyecciones —«autoimágenes»—, permiten leer cómo piensa la autora su lugar dentro de la sociedad y remiten, además, a la constitución de su propia subjetividad (Gramuglio). Lo que se elige relatar en ese recorrido por su propia vida son experiencias triviales y cotidianas, lo que va a configurar una imagen de escritora o poeta cercana al ciudadano común. El hecho de que el personaje poético aparezca asociado a la figura de escritor va a generar, de nuevo, que se difuminen los límites entre «lo verdadero» y «lo inventado» para proponer una lectura oscilante entre el polo ficticio y el polo autobiográfico; «una ambigüedad discursiva cuya pretensión es romper la tradicional dicotomía realidad/ficción» (Molero de la Iglesia, 2000a: 428).

En lo que respecta a los otros poemas —pertenecientes a *Historia de Gloria (Amor, humor, desamor)*—, en sus títulos, como en el del mismo poemario, ya observamos esa impronta «yoísta» y «glorista» de la que hablaba la autora.

Los dos primeros, «Autoepitafio» y «A modo de autoepitafio», son poemas breves, de cuatro y cinco versos respectivamente, y se valen del formato del epitafio, que es una inscripción sepulcral tradicionalmente escrita en verso. «Autoepitafio» se halla en primera persona y el antropónimo se introduce dentro de un dicho popular, «sin pena ni gloria», con la única variante de que el sustantivo común se convierte en sustantivo propio. Es así que, en este caso, el nombre de la autora es empleado con un sentido lúdico, lo que va a demandar un receptor activo y cómplice, un lector que ya no decodifique, sino que sobre-codifique y convierta al producto consumido en una verdadera producción (Barthes, 1994).

En el caso de «A modo de autoepitafio», la voz ya no se encuentra en primera persona, sino en tercera. De esta forma, y a la inversa de lo que sucedía en el poema «Nota biográfica», el título anticipa un texto en primera persona que, sin embargo, se halla a cargo de una voz en tercera. Esa voz, a su

vez, remite a un sujeto denominado «la Fuertes», lo que va a generar, nuevamente, un juego especular, propio de la práctica autoficcional.

Finalmente, el último de los poemas elegidos se denomina «La gloria», incluyendo así ya desde un inicio el antropónimo de la poeta. El texto es muy breve —«La gloria, no la busco,/ ya la tengo en mi nombre»— y, como en los casos anteriores donde el nombre propio se empleaba con un fin lúdico, aquí se explota la polisemia del sustantivo «gloria» en pos de un juego semántico.

A partir de lo desarrollado, observamos los distintos efectos de lectura que genera el uso del nombre propio en Gloria Fuertes. En los últimos tres poemas, correspondientes a *Historia de Gloria (Amor, humor, desamor)*, la inclusión del antropónimo, además de relacionar e identificar al sujeto del enunciado con el sujeto de la enunciación, va a generar una lectura atravesada por lo lúdico, efecto que se logra a partir de la explotación de las distintas acepciones que brinda el nombre Gloria. En el caso del poema «Nota biográfica», nos encontramos con un uso del nombre propio que, en determinadas zonas, demanda una lectura en clave autobiográfica, mientras que en otras, una lectura en clave ficcional. Es así que podemos hablar de una «lectura ambigua y pendular», que se desplaza constantemente entre la zona de la ficcionalidad y la referencialidad (Blesa, 2000).

En síntesis, estos poemas, a partir de la incorporación del nombre de la autora, van a abrir un espacio de «invención y creación» en «el intersticio mismo de lo ficticio y lo factual» (Alberca, 1996: 10); se van a ubicar en una zona fronteriza entre dos sistemas, proponiendo un permanente juego de espejos, duplicaciones y sospechas.

Luis García Montero

EVANGELINA AGUILERA (UNMDP)

El presente trabajo se centra en la autoficción poética y pretende responder tres preguntas fundamentales sobre las que hemos reflexionado a partir de las lecturas del seminario: cuándo se produce la autoficción en un poema; si la categoría de poesía autoficcional suplanta el concepto de poesía autobiográfica y, por último, identificar qué efectos de lectura genera esta poesía. Hemos seleccionado los poemas «Los idiomas persiguen el desorden que soy» y «Tal vez nos vamos de nosotros mismos, pero queda casi siempre una puerta mal cerrada...», del español Luis García Montero, miembro y portavoz de la «poesía de la experiencia», surgida en los años 80 del siglo xx en España y, en la actualidad, una de las voces más reconocidas. Ambos poemas pertenecen al último poemario del autor titulado *Un invierno propio. Consideraciones* (2011).

En el primer poema, los primeros cuatro versos plantean la relación explícita y biográfica entre el sujeto poético y el sujeto empírico, con la inclusión del nombre propio y la procedencia: «Mi nombre es Luis/ soy español/ vivo en Madrid/ en el número uno, calle Larra». Inmediatamente, del quinto al noveno verso, que completarían la primera estrofa, se configura un destinatario múltiple. Este es un «tú», que por un lado, prefiguraría la imagen de un ser a quien se trata de «usted» y a quien se le hacen preguntas vacuas, estereotipadas, con oraciones sencillas y básicas, similares a las que usamos cuando estudiamos una lengua nueva: «me dice usted la hora, por favor,/ ¿dónde ha nacido usted/ y cuántos años tiene?». Pero ese «tú» no se mantiene, sino que se multiplica o amplía a otros dos: el

que le corresponde al amigo y el que le corresponde al amor. Esta primera estrofa funciona pues como una puesta en escena de la voz del sujeto poético en la que se comunica, como un aprendiz, con múltiples interlocutores.

La segunda estrofa, de catorce versos, comienza con un verbo significativo: «Confieso». Y lo que nos confiesa esta voz es la inhabilidad para el estudio de los idiomas y el inútil empleo de la memoria para la repetición de estructuras. Para ello, ejemplifica con cinco versos que invierten el orden sintáctico, produciendo un quiebre de sentido lógico: «Pero me acabo siempre confundiendo/ y a los demás les digo/ ¿dónde está mi te quiero?,/ vivo en Luis/ y soy las doce y media de la noche». Estas preguntas nos permiten pensar que la «irreverencia» de su contragramática opera también en la configuración del «yo»: «*vivo* en Luis/ y *soy* las doce y media de la noche». Es decir, el nombre, por medio de ese desvío, ya no es nada o es lo imposible, apenas un lugar donde alojarse. ¿Pero qué es este desvío, este desorden que dice ser el *yo*? Si por un lado se presenta la regla, la sintaxis, los idiomas, por otro lado, encontramos al «yo» identificado con el desorden, la inversión, la «confusión»: «Pero me acabo siempre confundiendo...».

«Confieso» y «confundiendo» son dos palabras que permiten pensar la autoficción. El acto de confesar en primera persona reenvía lo dicho a la figura del autor y en esta cercanía, reforzada ya por el nombre propio, se pueden pensar las caducas concepciones biografistas surgidas en el Romanticismo y retomadas por la teoría referencial, también superada, de Käte Hamburger. Pero, descartando toda ingenuidad, sí podemos considerar la re-descripción retórica que nos propone D. Combe, en tanto que el sujeto lírico sería un «*desvío figurado* en relación al sujeto autobiográfico» (145). Este desvío plantea un sujeto metonímico haciendo que la significación del yo lírico se ensanche hasta significar un *nosotros* inclusivo. De hecho, si consideramos el verboide «confundiendo» y nos remitimos a su significado estricto: «falta de claridad y

orden causada por la mezcla de cosas o personas que no pueden distinguirse unas de otras», «equivocación que se produce cuando se toma una cosa por otra o no se hace la distinción debida» o «perturbación o desorden provocados para hacer caer en el error a una persona» (según el Diccionario de la RAE), veremos que lo que *mezcla* este poema son las categorías del «yo» y del «tú», en tanto que el yo puede ser una medida temporal o un nombre que puede no remitir necesariamente a una persona civil: «vivo en Luis». Esta es la forma de difuminar el «yo» predicándolo como tiempo, que se «confunde» con un «espejo de horas» estallado: «y soy las doce y media de la noche», «Nadie ha podido nunca pasear/ por el número uno/ sin romper el espejo de las horas/ y de su propio rostro».

La última estrofa, de diez versos, contrasta con la primera significativamente. Si en aquella nos asombraba la liviandad de las preguntas que se le hacían al «tú», aquí la única pregunta que ocupa los dos primeros versos, resume con destreza la densidad del tema que nos ocupa: «¿Me dice, por favor, qué significan/ el tú y el yo, la edad y la palabra España?». Este sujeto se configura explícitamente como poeta («a veces entiendo/ la nostalgia de orden que tienen *mis* poemas»), pero cuestiona sus propias palabras y admite la imposibilidad de reconstruir su *yo* tras ese orden ficticio del poema; se reconoce más en el desorden vital, la mezcla de fronteras y la inevitable confusión de identidades: «Los idiomas persiguen el desorden que soy/ y así los predicados de altas temperaturas/ me tratan sin piedad/ igual que a los sujetos derretidos».

Volviendo a la pregunta concreta de este análisis sobre el rol de la autoficción, una primera respuesta la propondría como ficción absoluta con mínimos efectos de factualidad, que remiten a la figura del autor: en este poema, por ejemplo, se construye en primera persona un personaje llamado Luis que es poeta. No se usa el nombre completo, sólo el nombre de pila pero los elementos factuales como el lugar de nacimiento más la actividad a la que se dedica, activan un «pacto ambiguo», según la expresión de Alberca, por el cual establecemos

una directa relación entre el hablante poético, el personaje y el autor, sin olvidar que estamos frente a una ficción. Se produce una lectura autoficcional de este poema, cuando, como lectores, conectamos esas tres instancias y el efecto que genera es un movimiento de vaivén que hace que se reconozca un elemento en el texto comprobable en el extratexto pero no me detengo en él, sino que vuelvo al texto para permitirme pensar, por ejemplo, en la incomunicabilidad de esos «idiomas» o para advertir la reflexividad metapoética, que excede con creces la persona empírica a quien ese «yo» señalara.

Ante la cuestión de si esta poesía autoficcional suplanta el concepto convencional de poesía autobiográfica, cabe decir que «poesía autobiográfica» es un oxímoron, pues la poesía siempre es ficción (como convención del género literario) y la autobiografía por el contrario se sitúa al otro lado de la frontera institucional. Ya se ha discutido y comprobado que la sanción ficcional es una operación de naturaleza pragmática.

El siguiente poema «Tal vez nos vamos de nosotros mismos...», evoca las imágenes de los test de Rorschach, que se crean doblando una hoja de papel por la mitad con una mancha de tinta en el medio; así, este texto de cuarenta y cuatro versos, nos pregunta en el verso veintiuno y veintidós: «¿Entendieron la broma/ y la doble intención de mis palabras?». El poema construye estructuralmente una simetría entre un sujeto que sale de una casa y un sujeto que sale de sí mismo. El campo léxico relacionado con lo incierto y lo difuso funciona como hilo conductor o columna que vertebra este poema especular: «dudas», «es posible», «tal vez», «no sé», «me parece», «miedo», «temor», «mentira», «impostor». Ahora bien, el espejo no solamente es una marca de la estructura del poema, sino que aparece como elemento fundamental a partir del cual se pone en escena el desdoblamiento del personaje, que se expresa en primera persona y coincide, además, con el nombre del autor. Este sujeto poético se mira al espejo y ve al otro que no es él: «un espejo con niebla/ donde está todavía/ el desnudo sin piel del impostor/ que ahora sale a la calle,/ y

saluda a los otros,/ y atiende a quien le llama por su nombre». Ese que no es él, ése a quien lo llaman por «su nombre» («Todo es raro y difícil/ como sentirse Luis...»), nos presenta la problemática identificación entre el sujeto autoral y la construcción del sujeto poético identificado con el acto de escribir: «Es como cuando salgo de mí mismo/ después de haber nadado entre dos aguas». Por un lado «yo» es «otro», el «impostor».

De esta manera, vemos cómo el sujeto se construye desde la ficción que incluye el nombre propio como elemento factual. Es por eso que leemos el «yo» como «correlato autoral» (Scarrano, 2011a: 6) estableciendo en esta lectura una doble referencia (Combe, 152). Esta ironía, no como tropo retórico, sino como medio o «actitud», establece una distancia, «una duplicación enunciativa que favorece la configuración del pensamiento como diálogo», «creándose un flujo constante entre la autocreación y la autodestrucción» y permite al poeta presentarse como «homo dúplex» (Abuín González, 117–118). Visto así, este poema se libera de la «tiranía referencial» (116) (más allá de que encontremos el nombre de pila del autor) y se vuelve sobre sí mismo para problematizar el acto de escritura.

Joaquín Giannuzzi

MARÍA ELISA CRESPO (UNMDP)

No hay noticias profundas de mí mismo

Cuando el lector se pone en contacto por primera vez con la obra de un escritor, y lo hace despojado de todo ropaje conceptual previo, sucede a menudo que una imagen, un recurso rítmico, cierta resonancia emocional que produce una frase, algo de pronto se convierte en brújula que marca un rumbo particular de lectura. Tal ha sido, en nuestro caso, el verso que tomamos de *Susurro personal (Principios de incertidumbre, 1980)* como epígrafe para este acercamiento a la obra poética de Joaquín Giannuzzi.

A partir del encuentro con el texto en ese ámbito de privacidad compartida entre lector y sujeto enunciativo, ya no habrá una mirada inocente; nuestro camino estará orientado hacia la búsqueda de «noticias profundas» de un yo poético frecuentemente oculto tras figuraciones diversas que intentaremos desenmascarar, considerando especialmente el uso de las letras iniciales de un nombre que podría —o no— corresponderles.

Cuatro son los poemas de Giannuzzi en los que aparecen las iniciales J.O.G. referidas a un personaje poético distanciado en la tercera persona gramatical. Los dos primeros, «Ni medio» y «Pero mire un poco», corresponden al poemario *Las condiciones de la época* de 1967, y los dos últimos, «Autobiografía» y «Poniéndome la corbata», pertenecen a *Señales de una causa personal* de 1977. En cada uno de ellos se observan maneras diversas de extrañamiento de un yo, que se aleja de toda forma de autoficción, para elevar una voz cuya universalidad domina por sobre lo personal y lo circunstancial.

Nos detendremos especialmente en el poema «Poniéndome la corbata», texto que pertenece al cuarto libro de versos del autor. El título inclina al lector a pensar en un hablante en primera persona, pero nada más alejado de esa idea inicial resulta el primer verso, en el que el personaje poético es presentado en tercera persona y con las iniciales correspondientes al autor empírico, recurso que se repite en otros textos del escritor, como anticipáramos.

«Un espejo para despedirse de uno mismo» es un verso altamente significativo para este tópico en que abunda la poesía del autor argentino, nacido en Buenos Aires en 1924. El espejo será espacio de desencuentro entre un sujeto escindido que se mira y que es mirado, al mismo tiempo, por «un rostro que está allí sin saber cómo». Resulta oportuno, en este punto, hacer referencia a los conceptos desarrollados por Jorge Monteleone acerca de la mirada como fuente de sentido, como ingrediente necesario de la actividad imaginante de la conciencia. Señala el crítico que «la mirada imaginaria puede ser atribuida al sujeto imaginario de una enunciación lírica (...). Es una facultad a partir de la cual el sujeto imaginario establece todas las fantasías respecto de lo que se halla tanto dentro como fuera del campo visible» (Monteleone, 2004: 32). Los espejos son ámbitos propicios para la configuración de esa mirada de la que habla el ensayista y, con frecuencia, aparecen relacionados con los ritos de la intimidad cotidiana: afeitarse, peinarse o anudarse la corbata, como en el caso del poema elegido.

El discurso poético se despliega en dos estrofas irregulares de cinco versos cada una; la primera dibuja el rostro del sujeto cristalizado en el espejo, con el tono distanciado de la voz en tercera persona. No es un rostro sereno, es «una mueca», «una distorsión desesperada» de «ojos espantados», cuya mirada articula esa preocupación central en la obra de Giannuzzi como es la inquietante certeza de la finitud.

La segunda estrofa asume un tono exhortativo y de conmiseración, que universaliza la situación individual de «J.O.G.»

para reflexionar sobre la tentación de apresurar un desenlace que de todos modos será inevitable. La frase de Roland Barthes «no puedo escribirme» (2004: 120) podría trasladarse aquí como «no puedo mirarme/ verme». Sostiene Barthes que a medida que el *yo* entra en la escritura, ésta lo desinfla, lo vuelve vano, en clara alusión al hecho de que la voz enunciativa desdibuja al sujeto empírico para configurar un *yo* creado por el lenguaje mismo. El hablante lírico, por lo tanto, no se proyecta libremente, sino que está sometido a prácticas discursivas diversas y es capaz de conectar momentos que polemizan entre sí en la construcción de la relación consigo mismo.

El dinamismo de la ficcionalización también tiene lugar en la imagen del espejo, que permite múltiples máscaras cuya *ipsidad* se constituye en la propia mutabilidad y fluctuación. No es cuestión baladí, entonces, el papel de las letras iniciales en lugar del nombre propio, puesto que «teatralizan de manera escenográfica el desapego posmoderno del yo, levantan sin teorizaciones abstractas la identidad como una ficción o la ficción de la identidad» (Alberca, 2007: 17).

A pesar de los títulos de algunos poemarios de Joaquín O. Giannuzzi como *Contemporáneo del mundo* o *Las condiciones de la época*, que parecen apuntar a una inserción del sujeto poético en el entorno desde el que levanta la voz, no hemos encontrado una profunda identificación con el afuera, aun cuando se advierte sí la actitud de búsqueda. Y es aquí donde cobran relevancia las metáforas del límite entre la esfera de la intimidad y el espacio de lo público. La pretensión de refugiarse, de estar ajeno a lo que ocurre en la calle, es otra de las figuras del extrañamiento de un sujeto desencontrado con su historia personal, con su propia corporeidad y también con la circunstancia en que le toca vivir: «Un impostor que al mismo tiempo/ se instalaba en el inodoro y fuera de la historia/ cada mañana de esta tierra» («Autobiografía»).

Numerosos son los textos que recogen este posicionamiento del *yo* a lo largo de la obra de Giannuzzi, y con frecuencia aparece además el intento de redimirse en la escritura

poética, aunque ella resulte finalmente un fracaso: «Sin duda, el poeta J.O.G./ es el único autor de su miseria/ y no necesita colaboración alguna». Estos versos iniciales del poema *Ni medio* enlazan con los del cierre para concluir que «sólo se le ocurre/ mentir para soportar la vida».

Volvemos al punto de partida: ¿cuáles son las noticias profundas de J.O.G. que puede develar el lector–andante en los versos de este poeta? Para Karlheinz Stierle, el *lyrisches Ich* es un sujeto problemático en busca de su identidad, cuya única autenticidad reside justamente en esa indagación. Lo que define al sujeto no es otra cosa que su propia búsqueda:

... el lugar del sentido está en el centro
de lo que somos, una
especie de retorno a la primera
interrogación, una
dulcísima vuelta hacia el asombro.

(1962)

Jaime Gil de Biedma

NORA LETAMENDÍA (UNMDP)

Y VERÓNICA LEUCI (UNMDP-CONICET)

En una frase abundantemente citada, el poeta catalán Jaime Gil de Biedma (1929–1990) señalaba que «en mi poesía no hay más que dos temas: el paso del tiempo y yo» (entrevista en Campbell, 1971: 249). Ambas inquietudes entran y recorren la breve y, sin embargo, compleja obra poética del autor, uno de los máximos representantes del «medio siglo» español. Las dos temáticas aludidas vertebran los tres poemarios biedmanos, determinando formulaciones diversas de la subjetividad y distintas actitudes o tendencias escriturarias en torno de ellas. Una primera instancia signada por el anclaje en una palabra temporal que, en consonancia con el ideario del maestro Antonio Machado, se proyecta desde la poesía hacia el acontecer histórico. En su primer libro, *Compañeros de viaje*, de 1959, resonarán nítidamente, entonces, los ecos de las poéticas sociales que enmarcan su producción, en textos tales como «Piazza del Popolo», «El arquitrabe», «Los aparecidos», e incluso en otros que inauguran la línea de «poesía de la experiencia» que alcanzará su auge en el siguiente poemario: «Infancia y confesiones», «Muere Eusebio» o «Ampliación de estudios». Luego, en *Moralidades*, de 1966, en cambio, si bien persiste una cierta actitud reivindicativa respecto de la conexión poética con la serie social, se advierte empero un distanciamiento, caracterizado en especial por una insistente disposición metaliteraria, en la constelación de textos que se arman, de modo recurrente, en torno de autores, textos, formas o metros de distinta procedencia. Asimismo, a este ejercicio constante con materiales literarios, se suma la anun-

ciada impronta de la «poesía de la experiencia» —afín a las teorizaciones de Robert Langbaum—, en la cual la *Historia* colectiva y la *historia* del sujeto representarán caras disidentes y complementarias de un mismo fenómeno. Simultáneamente, la mala conciencia, que ahonda la consolidación de su voz burguesa, se construye en *Moralidades* desde la convivencia de impresiones contrastantes: arrepentimiento, melancolía, resentimiento, rencor. Su planteo consiste en afrontar la conciencia dividida de un sujeto que explica su contradicción en disidencia con su clase y su acierto es el procedimiento realista de exponer su experiencia sin abolir el conflicto entre la vivencia y el sentimiento del personaje.

Su tercer y último libro, sin embargo, titulado *Poemas póstumos* (1968), representa en relación con la citada frase un texto crucial, ya que en él ambas matrices confluyen y se renuevan: la conciencia dividida esbozada anteriormente se singularizará, aquí, en un personaje poético con nombre propio, por un lado; y las iniciales inquietudes temporales de tenor histórico serán desplazadas por una nueva instancia reflexiva, a través de la cual la «poesía de la experiencia» coexiste con una «línea meditativa»: esta vez, la preocupación sobre el tiempo será de índole metafísica, en las cavilaciones ensimismadas del propio sujeto sobre el inexorable paso del tiempo.

Este último poemario, pues, representa una nueva modulación, una etapa *de senectute* signada por la conciencia presente y elegíaca de una juventud pasada, como se observa en títulos elocuentes como «Nostalgie de la boue», «No volveré a ser joven», «Artes de ser maduro», «Últimos meses», etc. A ellos, que remiten prioritariamente a la esfera temporal, debemos sumar los afamados textos (incluidos en esta antología) «Contra Jaime Gil de Biedma» y «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma», a través de los cuales se añade asimismo la problemática de la identidad, en la conformación de este personaje nominado.

La creación de un personaje llamado «Jaime Gil de Biedma» que asoma en ambos poemas constituye una pieza central en el debate sobre los límites controvertidos entre ficción y autobiografía o, de modo más estricto, en torno a la posibilidad de la «poesía autobiográfica». La presencia del nombre propio y su coincidencia con el nombre de autor constituye desde diversas aproximaciones teóricas (Lejeune, especialmente) el único y principal asidero textual reconocible en un proyecto autobiográfico. Sin embargo, aquí, el nombre propio encarna en cambio la estrategia más visible en la vocación distanciadora y en la marcada conciencia de artificio y ficción de la escritura lírica, propósitos centrales en las concepciones poéticas del autor.

Tales poemas exigen pues superar la lectura autobiográfica que surgiría a partir de la superposición onomástica. Mediante un artificio magistral, el catalán diseña un personaje poético con su nombre, un doble, que ingresa en la poesía a través de la disociación identitaria, de la coexistencia irónica del «yo» y el «tú». En el poema «Contra Jaime Gil de Biedma» el nombre propio opera como una referencia al nombre impreso que figura en la portada. Mediante el procedimiento del monólogo dramático, con el que tensa el conflicto entre lo que es y lo que quiere ser, entre la cordura y el hábito, el poeta escinde su identidad y, pasando revista a su existencia, se cuestiona a través de su *alter ego*, sumergiéndose en una descripción de sí mismo y de sus noches gastadas en búsqueda de amor y sexo, que lo han convertido en un despojo. El monólogo dramático, recurso ya utilizado por el catalán, es aquí sumamente significativo, puesto que el interlocutor no es otro que el mismo Jaime Gil de Biedma convocado, no tanto como hablante poético en diálogo consigo mismo, sino como autor que, enmascarado, interpela a *Jaime Gil de Biedma*, un doble creado por el poeta, con quien el propio personaje se enfrenta ante el espejo, aunque no reciba respuesta, en un tono que va desde la confidencia a la recriminación:

...Si vienes luego tú, pelmazo,
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,
zángano de colmena, inútil, cacaseno
[...]
a tientas, cruzaremos el piso
torpemente abrazados, vacilando
de alcohol y de sollozos reprimidos.

(156)

Posteriormente, en «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma», esta estrategia alcanza su grado máximo al pergeñarse la muerte de este personaje nominado. Desde una marcada línea autorreferencial, el poema se repliega sobre sí mismo y establece la objetivación de la subjetividad, enfatizando el desdoblamiento:

Yo me salvé escribiendo
después de la muerte de Jaime Gil de Biedma.

De los dos, eras tú quien mejor escribía.
[...]
A veces me pregunto
cómo será sin ti mi poesía.

(169)

En este caso, asimismo, al juego y cruce que, irónicamente, disocia al sujeto, se suma la instancia de «evocación en tranquilidad» propia de la línea meditativa que propugnaban los románticos ingleses y que, de modos diversos, se hace presente en este último libro: «En paz al fin conmigo/ puedo ya recordarte/ no en las horas horribles, sino aquí/ en el verano del año pasado» (167). El poema conjuga pues las tendencias sobresalientes en torno a la propuesta distanciadora del acto poético: con la creación del doble (el máximo y radical gesto de distanciamiento), con la memoria mediadora de la emoción o la experiencia y, por

último, con la tensión entre pasado y presente como dos temporalidades en pugna.

En la producción del barcelonés, el anclaje en lo subjetivo impone la invención de una identidad, una invención que adquiere carácter de artificio aunque el personaje recree rasgos que permitan reconocer vivencias del propio poeta, quien señalaba ya desde la veta ensayística de su obra esta voluntad de objetivación: «yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema» (*Las personas del verbo*, 208). La vuelta de tuerca que propone Gil de Biedma se constituye como una muestra fecunda a la hora de rehuir de las fronteras controvertidas de la «poesía autobiográfica». De modo nítido, la coincidencia nominal que reclamaba Lejeune para un proyecto autobiográfico estalla a través de esa muerte poemática. Ésta deja al descubierto los mecanismos ficcionales de la composición irónica del personaje «Jaime Gil de Biedma», que es «poeta» y «poema» a la vez. El acabamiento de este personaje —en consonancia con el revisitado «tema del doble»— implica la clausura del decir poético en un libro titulado, en un guiño elocuente, *Poemas póstumos*.

Gil de Biedma se define como un escritor *lento*, cuya obra carga dentro de sí tiempo de su vida. De este modo, el poeta se transforma en personaje y la palabra en simulacro de las experiencias de ese personaje, dando al poema un sesgo novelesco o, más bien, creando una historia de vida novelada, como él mismo apunta en *Compañeros de viaje*: «al fin y al cabo, un libro de poemas no viene a ser otra cosa que la historia del hombre que es su autor, pero elevada a un nivel de significación en que la vida de uno ya es la vida de todos los hombres o, por lo menos de unos cuantos entre ellos». Así, es posible advertir que el hablante poético que habita en su poesía es producto de una práctica ficcional cuya recreación, empero, está ligada a la experiencia.

En este panorama, los alcances teóricos de la «autoficción», no como género asociado a la narrativa sino como modalidad o estrategia discursiva, a través de la cual los límites

entre la referencia y la ficción, lo real y lo inventado oscilan, se tornan ambiguos y vacilantes, parece una entrada pertinente para abordar la poesía de Gil de Biedma. En sus poemas, se busca transgredir la voluntad de identificación entre sujeto y poeta que surgiría a partir de la coincidencia nominal, instalando, en cambio, el estatuto ficticio de la palabra poética y de sus hablantes como clave de lectura. Se pone de relieve, pues, la posibilidad de creación de un personaje *otro*, una «máscara» con nombre propio —aun con el nombre del autor— que subraya su carácter de ficción a partir del desdoblamiento, primero, y de su muerte, después. Y como en el caso de Dorian Gray, de Dr. Jekyll, de William Wilson o de tantos *doppelgänger* que recorren la tradición anglosajona de la que se nutre Gil de Biedma, este final es previsible.

Ángel González

VERÓNICA LEUCI (UNMDP-CONICET)

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 ~

Al leer la obra poética de una de las voces más fecundas de la poesía social española, Ángel González (1925–2008), sobresale la presencia recurrente de nombres propios dentro de los poemas, especialmente, el nombre de autor. Tal incorporación se torna sugerente porque nos sitúa, como lectores, en un espacio interesante: en el vaivén entre «el personaje de papel» que se superpone, nominalmente, con el autor que firma la portada. Esta coincidencia onomástica —presente también en otros poetas del período, como José Hierro, Blas de Otero, Jaime Gil de Biedma...— parece una entrada novedosa para la poesía gonzaliana, eludiendo el acercamiento historicista desde el cual es frecuentemente asediada, y proponiendo en cambio la exploración de este singular procedimiento en la configuración del sujeto poético que se instala (nos instala) en el cruce de la Historia —el testimonio, la referencia— y la ficción.

Los textos en los que se incluye el nombre autoral se esparcen a lo largo de su poesía acompañando los múltiples postulados que, en el eje autorreferencial de la escritura, explícita-

tan la mirada del poeta respecto de su labor creadora. En la confluencia de ambas matrices, entre la autoficción y la autorreferencia, se construye un sujeto emplazado en el cruce de tensiones diversas: lectura/escritura, historia/literatura, autobiografía/ficción, etcétera.

En primer lugar, en *Áspero mundo*, de 1956, se configura un sujeto-poeta a través de textos metapoéticos que establecen las coordinadas escriturarias en relación con la propia poesía y, también, con la poética social en la que ésta se inserta. Así, podemos reconocer una enunciación próxima a los planteos sociales vigentes en la posguerra, que serán reafirmados asimismo en su segundo poemario, *Sin esperanza, con convencimiento*, de 1961. Allí, se prosigue en la estela del compromiso, en una poesía que se proyecta hacia la serie social: «cuando un nombre no nombra, y se vacía,/ desvanece también, destruye, mata/ la realidad que intenta su designio» (González, 109).

Ahora bien, en 1967, *Tratado de urbanismo* representa una quiebra respecto de estos planteos iniciales, a partir de un texto clave que revierte las formulaciones anteriores: «Preámbulo a un silencio». Con este poema se cuestiona la utopía *engagé* para dar paso a una visión escéptica respecto del acto poético, enunciada bajo la desconsoladora fórmula de «la inutilidad de todas las palabras». A partir de aquí, es posible advertir un segundo momento, más próximo a la «antipoesía», merced a una marcada tendencia irreverente, paródica e irónica, que podemos ejemplificar con los elocuentes títulos de algunos de sus libros: *Procedimientos narrativos*, *Breves aco-taciones para una biografía* o *Muestra, corregida y aumentada, de algunos procedimientos narrativos y de las actitudes sentimentales que habitualmente comportan*. No obstante, este tono «antipoético» es abandonado paulatinamente, primero en *Otoños y otras luces* de 2001, hasta alcanzar una dicción marcadamente elegíaca en el póstumo *Nada grave* de 2008.

A este itinerario, extraído de la prolifera flexión autorreferencial de su poesía —y que, desde luego, representa un sucinto recorte que exige ser ampliado— es posible añadir

por su parte los poemas que surgen desde la vertiente «autoficcional» que atraviesa su obra. En esta nueva modulación, podemos considerar los textos en los cuales el sujeto coincide con la figura de poeta, en especial a partir de la inclusión del nombre propio. Estos «poemas nominados» recorren su trayectoria poética como manifestaciones que condensan y acompañan, con la presencia del antropónimo, los planteamientos metapoéticos que hemos compendiado hasta aquí. El «Para que yo me llame Ángel González» que inaugura el primer poemario, por ejemplo, cifra la preocupación social inicial, a través de un sujeto que se manifiesta con su rostro «histórico»: 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

(13)

El nombre propio es el que hace plena la palabra poética, el que reafirma la voz y la identidad del sujeto. Esta postura será trocada en poemas posteriores, que desde un paulatino escepticismo cuestionan la relación palabra/cosa. En el mencionado «Preámbulo a un silencio» el sujeto muda su posicionamiento: no sólo abandona su labor testimonial, sino que en un gesto radical la enunciación está a cargo de un sujeto desengañado y escéptico frente a la posibilidad misma de la representación. Y es en la máscara autoficcional en donde esta actitud alcanza su punto máximo:

Ángel,
me dicen,
y yo me levanto
[...]

y sonrío y me callo porque, en último extremo,
uno tiene conciencia de la inutilidad de todas las palabras.

(212)

Luego de *Tratado de urbanismo*, el *sujeto autoficcional* dejará de coincidir plenamente con la figura de poeta: sólo «Ángel» nominará al sujeto, sin apellido. Es posible ver este desplazamiento en dos oportunidades. Por un lado, en «Siempre lo que quieras», incluido en *Breves acotaciones para una biografía* (1971), en donde el nombre provoca un extrañamiento a partir de su objetivación: «Pero ya te lo dije:/ cuando quieras marcharte ésta es la puerta:/ se llama Ángel y conduce al llanto» (239). Este desdoblamiento se refuerza no obstante en el poema «De otro modo», de *Deixis en fantasma* (1992). El «fantasma» al que se alude, en consonancia con el título del poemario, es el propio sujeto que no se reconoce en la escritura de su nombre. En la cima de la afirmación de su identidad se desconoce, se extraña, en una actitud que nos reenvía al famoso verso final del poema homónimo de García Lorca: «¡Qué raro que me llame Federico!», que González retoma: «cuando escribo mi nombre,/ lo siento extraño./ ¿Quién será ése?/ —me pregunto./ Y no sé que pensar./ Ángel./ Qué raro» (417). Por último, en *Nada grave*, ya sin la presencia explícita del antropónimo, el sujeto entrecruza en los tramos finales de la escritura poesía y vida, con la conciencia desoladora de un final que se vislumbra tanto poético como biográfico: «Yo soy un fingidor; yo, no el poeta./ Ahora habla el hombre» (49).

A la luz de los poemas analizados, podemos advertir distintas facetas en la constitución de un *sujeto autoficcional* en la poesía gonzaliana, que se inscribe en el territorio fronterizo y paradójico del «ser y no ser» a la vez. 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.

El «Ángel González» que se presenta en su poesía permite dar cuenta entonces de un posicionamiento doble del sujeto, entre la historia y la literatura, entre la ficción y la referencia, entre su rostro «histórico» y su rostro de «poeta». Hablar de «autoficción» pues —de poemas autoficcionales, de sujeto autoficcional— parece una llave atractiva para sortear antinomias en apariencia irreconciliables, ya que esta nueva modalidad se construye en el lugar mismo del cruce, en la intersección entre los distintos términos en litigio o, utilizando una expresión de Combe, en el espacio del «entredós» (153). Como decía González en el epígrafe con que iniciamos estas líneas, «entre la figura del mundo y el mundo figurado»: en la encrucijada —siempre irresuelta y dinámica— de la vida y la escritura.

Miguel Hernández

SABRINA RIVA (UNMDP-FUNDACIÓN CAROLINA)

Figura de poderosa irradiación en una y otra orilla del Atlántico, Miguel Hernández presenta siempre a la crítica literaria, quizá como ningún otro poeta, la dificultad de una lectura «formalista» y autónoma respecto de sus peripecias vitales. Si acordamos con José Ángel Valente que es complejo, acaso imposible, pensar su obra sin reflexionar acerca de su vida (1994: 155), esto, sin embargo, no nos debe llevar a considerar su poesía de forma homogénea, bajo el marbete de la «poesía autobiográfica». Su escritura, atravesada por el uso de metáforas afines a propuestas poéticas de diversa índole —tales como las de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Luis de Góngora, la «poesía impura» de Pablo Neruda y Vicente Aleixandre, la poesía tradicional, entre otras—, traza un derrotero que va del uso literal del nombre propio autoral al diseño de episodios de una singular historia individual, a medida que propugna una mayor exhibición de la intimidad del yo. Por lo cual, más allá de algunas precisiones que luego se desarrollarán, la evolución de su proyecto estético permite abordar la primera etapa de su producción, en especial las composiciones previas al estallido de la Guerra Civil, *Perito en lunas* y *El rayo que no cesa*, en el marco de la llamada autoficción.

En este sentido, el poema número quince de *El rayo que no cesa*, la silva polimétrica que comienza: «Me llamo barro aunque Miguel me llame» (2010: 426), constituye el ejemplo más transparente de las posibilidades del juego con un «personaje autor», que vacila entre la realidad y el simulacro, dentro de su obra. Lejos de cualquier tipo de extrañamiento o ambigüedad

respecto de su identidad, el hablante lírico reniega de su nombre propio, «Miguel», afirmando que la palabra que mejor lo nomina y representa es «barro», un sustantivo común ligado a la naturaleza. Ahora bien, la indecibilidad entre la ficción y la verdad, entre el sujeto lírico y el sujeto empírico que escribe esos versos, se funde con otra creación, esta vez, la de una imagen de autor concebida tanto al calor de la propia pluma hernandiana, como de otras «textualidades» circulantes en el campo artístico y político —epistolarios, biografías, ensayos críticos coetáneos y posteriores, polémicas actuales, musicalización de sus poemas—: el tópico de «poeta–pastor».

Con gran agudeza, en un artículo de prensa de 1992, Agustín Sánchez Vidal ha sintetizado el conjunto de imágenes que mediatizan la figura autoral de Hernández en tres tópicos, a los que ha llamado «tres tristes tópicos». Los mismos son el del «poeta–pastor», el del «poeta del pueblo» y el del «poeta del sacrificio». Éstos no sólo no han clarificado la figura del escritor alicantino, sino que —apunta Vidal— «han distorsionado la obra de Hernández y siguen dificultando su recepción» (52). Los tres tienen una base verídica, pero las confusiones comienzan cuando los materiales que dan sustento a esas imágenes se magnifican y clausuran un cierto tipo de mitificación.

En cuanto al tópico de «poeta–pastor», el mismo empieza a construirse en vida del poeta. El motivo se desprende, en un principio, de sus autopoéticas implícitas, su epistolario, inclusive su forma de firmar, y de las presentaciones periodísticas o públicas que se hacen de él, y la forma en la que se dirigen al autor los poetas coetáneos que le escriben. «Un nuevo poeta pastor» (1932), «querido pastor» (Hernández, 2010: 1846), «pastor de Málaga» (1979: 57) son las fórmulas que emplean Ernesto Giménez Caballero, Pablo Neruda y Stephen Spender respectivamente para referirse a Hernández. Los intelectuales del momento, de este modo, son seducidos por una figura que aunaba arquetipos de la tradición literaria: la del protagonista del difundido género pastoril, la del sujeto romántico próximo a la cultura popular y la del marcado por el halo de

la excepcionalidad. No obstante, como señalan sus biógrafos más contemporáneos —Ferris, Sánchez Vidal y Martín—, la pobreza de su familia fue exagerada. El poeta era consciente de que desarrollar su imagen de pastor podía serle de utilidad a la hora de insertarse en el campo intelectual de la época.

De acuerdo con las coordenadas estéticas y vitales hasta aquí apuntadas, debemos, entonces, volver a pensar el poema mencionado. El hablante lírico no se reconoce en su nombre «oficial» porque éste comporta una convención, un artificio; en cambio se siente plenamente identificado con la palabra «barro», dado que ésta lo asocia a la naturaleza, lo fusiona con ella, y esto se encuentra en estrecha ligazón con el ámbito rural propio de la vida pastoril, aquella experimentada y recreada por Hernández en sus primeros poemarios. Es decir, su conexión con los elementos de la naturaleza se lleva a cabo, al menos en parte, en función del tópico de «poeta–pastor».

Si bien el escritor oriolano no se aventura en la exploración de las múltiples posibilidades creativas que ofrece la autoficción —la misma se manifiesta en un grado menor, sólo a partir del juego con el nombre propio—, el poema despliega en cada estrofa una serie de metáforas, algunas de corte nerudiano, abocadas a la tarea de profundizar la configuración de la asociación inicial: el hablante lírico como «barro». Así, dicho hablante en primera persona singular asume que ser «barro» es su «profesión» y su «destino» (426), pero lo hace, desde el comienzo, no sólo en pos de la identificación con el mundo natural, sino como pieza fundamental de una extensa alegoría en clave amorosa. «Soy una lengua dulcemente infame —dice— a los pies que idolatro desplegada» (427). De aquí en más, las acciones del sujeto serán las que prevalezcan, mas siempre en contrapunto con las respuestas suscitadas por las mismas en la amada, a quien se le da tratamiento de diosa. En los versos «Apenas si me pisas, si me pones/ la imagen de tu huella sobre encima», además de establecerse una obvia intertextualidad con *Imagen de tu huella* (proyecto que con variantes Hernández tituló

luego *El rayo que no cesa*), el que habla encarna una de las condiciones inherentes al «barro», ser pisado.

Las líneas siguientes, aquellas que expresan las consecuencias de la pisada, «se despedaza y rompe la armadura/ de arropo bipartido que me ciñe la boca/ en carne viva y pura» (427), manifiestan la compleja constitución de ese sujeto, que es aplastado como el barro, pero conserva su anatomía humana. A pesar de ello, hacia el final, el hablante aparece desdoblado o diferenciado del «barro» y cavila sobre éste merced al empleo de la tercera persona. En un tono admonitorio que va *in crescendo*, aunque delineado a partir de expresiones oximorónicas como «duramente tierno» y «amoroso cataclismo», que morigeran la carga patética, le advierte a su interlocutora que tema del barro: «teme que crezca y suba y cubra tierna,/ tierna y celosamente/ tu tobillo de junco, mi tormento» (428). Preso de cierta visión panteísta de la tierra, el sujeto lírico cierra el poema con la siguiente sentencia: «Antes que la sequía lo consuma/ el barro ha de volverte de lo mismo» (428).

La poesía autoficcional reclama una actitud pragmática por parte del lector, quien debe reconocer los datos empíricos y, al mismo tiempo, pensarlos en el marco de la ficción que los contiene, propiciando el cuestionamiento de los límites entre la literatura y la vida. Este ejercicio, que tiene por dispositivo textual privilegiado el uso del nombre propio, es posible en el ejemplo analizado, en el que, a su vez, concurren un grupo de motivos vinculados con el tópico de «poeta–pastor». Sin embargo, las asiduas referencias a batallas, sitios, compañeros de combate, entre otras, que aparecen en *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*, e inclusive el hecho mismo de que dicha poesía de guerra fuera concebida para ser recitada en las trincheras, así como las fechas y los hechos familiares que aparecen en su obra última, el ciclo de *Cancionero y romancero de ausencias*, nos reenvían a la biografía del autor «real» sin demasiados rodeos. En definitiva, la presencia de la autoficción en la lírica hernandiana es una cuestión de grados y no una categoría excluyente.

Olga Orozco

MARIANA BLANCO (UNMDP)

En su segundo poemario, *Las muertes* (1952), la escritora argentina Olga Orozco se apropia de una serie de personajes ficcionales, en su mayoría literarios, que por su naturaleza ejemplar y su notable vigencia se constituyen como «mitos modernos» (Orozco, 1999), a fin de recrear, desde su singular imaginario poético, ese instante decisivo en el que estos héroes alcanzan su destino final. El poema que lleva por título el nombre de la autora y al que nos dedicaremos en este análisis cierra el volumen y, de esta manera, la propia Orozco, en un gesto que torna impreciso y permeable el límite entre ficción y realidad, se incorpora a ese repertorio de figuras emblemáticas, cuyas muertes son «los exasperados rostros de nuestra vida» según se anuncia en el texto inaugural.

En «Olga Orozco» la experiencia de la muerte pareciera estar íntimamente asociada a la temática amorosa. El sujeto lírico, que se identifica a sí mismo a partir de la explícita y enfática mención del nombre propio, declara de manera rotunda en el primer verso: «Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero». ¿A quién va dirigido, entonces, su inquietante anuncio? Por un lado, a ese «todos» que remitiría a los virtuales lectores del texto y, por otro, al «tú» que se instaura definitivamente como interlocutor y que, o bien puede interpretarse como un desdoblamiento subjetivo que posibilita el diálogo del yo consigo mismo o como una directa alusión al ser amado. Como sea, en el caso de este poema, la muerte no supone la extinción definitiva del sujeto puesto que, al prolongarse indefinidamente en el presente («muero»/«debo seguir muriendo hasta tu muerte»), adquiere

un estatuto fundamentalmente simbólico. En este sentido, si identificamos a ese tú con el amante, es claro que dicha agoría obedece a los fatales derroteros de un «despiadado amor».

La asunción de esta muerte en el corazón de «otro» auspicia una mirada retrospectiva sobre la propia existencia y conduce al yo a una evocación nostálgica de sus pasiones personales que permite reconstruir ciertos rasgos de su temperamento. En la enumeración que sigue se despliega una secuencia de imágenes que aúnan estados emocionales, recuerdos y hábitos, ligados a lo oculto, lo mágico y lo misterioso («amé la soledad»/«el ocio donde crecen animales extraños y plantas fabulosas»/ «la sombra de un gran tiempo que pasó entre misterios y alucinaciones») con las formas del mundo material y cotidiano («el pequeño temblor de las bujías al anochecer»), pero siempre atravesadas por esa visión alucinada del sujeto.

Asimismo, su insólito e intangible legado se compone de esos saberes—otros, de extraordinarios prodigios («De mi estadía quedan las magias y los ritos»), pero también del lastre de un amor frustrado y cruel, y, principalmente, de la añoranza de lo imposible, de lo que no pudo ser («la humareda distante de la casa donde nunca estuvimos»). La adjetivación («gastadas», «despiadado», «distante», «dispersos») y el uso de los adverbios de negación («no», «nunca») subrayan el desasosiego ante la acción destructora del tiempo que todo lo corrompe, en virtud de la cual el yo acaba diseminándose «entre los gestos de otros que no me conocieron».

Para María Elena Legaz, este retrato que se traza en la primera parte del poema podría leerse como una «mini autobiografía» (99), por la contundencia del nombre propio que coincide con el nombre de la escritora. Lo cierto es que, en rigor, a excepción del nombre de autor, no aparecen aquí otros índices factuales o *biografemas* (Molero, 2000b), que reenvían a las circunstancias reales de la vida del sujeto empírico y sustenten la identificación entre éste y el personaje que se va configurando en el discurso poético. Sin embargo, como bien advierte Legaz, la presencia del nombre es tan convin-

cente que transfiere a ese autorretrato lírico, por momentos sumamente abstracto y oscuro, toda su carga referencial. Por otra parte, Olga Orozco que, además de poeta, fue actriz de radioteatro, redactora del horóscopo en un periódico, etc., se destaca en el horizonte literario argentino del siglo xx como una figura excéntrica de enigmática personalidad. En consecuencia, para el lector familiarizado con su trayectoria y conocedor de su obra no será difícil reconocer en ese gran campo semántico asociado al ocultismo y lo esotérico, condensado en los primeros pasajes del poema, las inquietudes vitales de la escritora que iluminan, a su vez, toda su búsqueda estética, cifrada en una tentativa permanente de «intercambio con lo inasible» (Orozco, 1990).

Al respecto, es interesante remitirnos a un breve texto de la autora, publicado en 1984 bajo el título de *Anotaciones para una autobiografía*, que dialoga intertextualmente con «Olga Orozco», ya que allí aparece literalmente un verso del poema («Mi historia está en mis manos y en las manos con que otros las tatuaron»). En este relato en prosa, Orozco articula descaradamente la narración autobiográfica, que incluye datos reales concretos y verificables (lugar de nacimiento, ciudades por las que transitó en el transcurso de su vida, número de libros publicados, etc.), con un registro poético y un humor desopilante que subvierten el pacto de lectura establecido desde el título, tensionando la ilusión referencial. La autora insiste en sus *Anotaciones...* acerca de su innata condición de «enamorada trágica», vuelve sobre su precoz inclinación a explorar otros planos de la realidad que ha llevado a la crítica a inscribir su poesía en la tradición del surrealismo («desde muy pequeña me acosaron emisarios de otros mundos que dejaban mensajes cifrados debajo de mi almohada» [461]) y, finalmente, recupera, a través de la mirada ajena, esa imagen de visionaria–hechicera que ella misma cultivó y que ejerció una influencia cautivante en cuantos la conocieron («Mis amigos me temen porque creen que adivino el porvenir» [463]). Más allá de estas estrategias que, con deliberada ambigüedad, Orozco explota

también en el poema analizado (al hacer irrumpir la realidad extratextual en el espacio ficticio del discurso poético), es posible rastrear aquí una serie de autofiguraciones que contribuyen a consolidar, desde otra posición discursiva, la construcción de una determinada imagen de autor.

Retomando el análisis del poema, la autoalusión conlleva, como ya mencionamos, un efecto de remisión a la instancia autoral difícilmente eludible, aun cuando seamos conscientes de la naturaleza esencialmente retórica del sujeto poético que, además, por el solo hecho de emerger en el universo mítico de este singular poemario, se instala desde un comienzo en el mismo plano ficcional que los otros personajes imaginarios recuperados en él. Pero su muerte que «no tiene descanso ni grandeza» y, por lo mismo, se aparta del carácter excepcional de esas otras muertes arquetípicas, produce un nuevo desgarramiento del yo, que deviene presencia fantasmática («mi propia aparecida condenada a mi forma de este mundo»). Deviene ella, la «extrañamente ajena», la que aún habita en el olvido, la que reclama un destino absoluto, «fulmíneo como un tajo», negándose a esa muerte incesante «donde alzo *todavía* la voz ronca y llorada/ entre los remolinos de tu corazón».

Este juego de desplazamientos y dispersión de la subjetividad, al exhibirse en todo su artificio, ciertamente desestabiliza la lectura en clave autobiográfica del poema, pero no logra anular la fuerza mimética (Cabo, 1993) de esa figura de identidad ambigua (Scarano, 2011b) que se construye en el texto y en la que convergen, a través del uso del nombre de autor, el yo que escribe y el yo ficticio. De esta manera, podemos decir, para concluir, que el poema de Orozco auspicia más bien una lectura autoficcional que, arrastrando al lector en una continua oscilación entre lenguaje y realidad, entre vida y obra, lo impulsa a buscar detrás de esa proliferación de máscaras que se despliega en la creación poética la presencia intersticial y escurridiza del autor: «Mi propia aparecida», diría Orozco, producto de un reflejo ilusorio, pero que siempre será otra e incluso «extrañamente ajena».

Alejandra Pizarnik

MARIANA BLANCO (UNMDP)

Sólo un nombre

El poema de Alejandra Pizarnik «Sólo un nombre» es, pese a su extrema brevedad y aparente sencillez, un texto complejo que condensa una inquietud recurrente en la poesía de la autora: la de interrogar al lenguaje, cuestionando su eficacia como instrumento de expresión, de conocimiento y de aprehensión del mundo. Inquietud que, en este caso, reviste un especial interés, de acuerdo con la dirección que sigue este análisis, puesto que traslada ese interrogante a la problemática de la identidad del sujeto, al nombre como cifra del yo.

Ya desde el título del poema el adverbio «sólo» anuncia la insuficiencia del nombre como anclaje de la subjetividad, ya que sugiere una separación, acaso insalvable, entre la palabra y aquello que ésta designa. La precariedad del nombre queda señalada, asimismo, por la reiteración, en el primer verso, del término «alejandra» que, despojado de la mayúscula que singulariza al nombre propio, parece haber perdido aquí su función de «indicativo distinto» del sujeto (Lejeune, 1994: 51). Puro significante, aparentemente vaciado de sentido por el acto mismo de la repetición, «alejandra» resuena como un eco diferido, un sonido extraño invocado insistentemente, como si se buscara sopesar o interpelar a la palabra para redescu-

brir su significado. No obstante, es también posible suponer que, mediante esa repetición, lo que se pone de manifiesto es la dispersión, la desintegración del sujeto que se experimenta a sí mismo siempre como otro, frente a ese juego de múltiples enmascaramientos engendrado por el nombre. El segundo verso del texto, «debajo estoy yo», no hace más que subrayar dicha separación entre las palabras y las cosas, puesto que marca, incluso a nivel gráfico, una división radical entre el nombre, como mero signo de lo ausente, de la falta, y el sujeto que, sólo engañosamente, es identificado por él, ese yo abismado en una profundidad insondable que escapa al dominio de la representación. Esta idea encuentra su correlato en la figura visual trazada en el poema, cuyo diseño formal se sostiene en un preciso y minucioso trabajo con el lenguaje y con la dimensión espacial de la escritura, a fin de explotar el poder sugerente de la distribución de los versos en la página.

En este punto, el texto nos enfrenta a una inquietante paradoja. Si en un principio, el sujeto poético se instala en un plano diferente al del ilusorio y precario orden simbólico de los nombres, incapaces de dar cuenta de su realidad, la de ese «yo» extraviado que subyace «debajo», irónicamente este sólo puede afirmarse a través del lenguaje. Ha quedado atrapado en el equívoco orbe de la palabra, en la medida en que la forma pronominal, además de resultar igualmente vaga o indeterminada, exige el regreso al nombre para completar su referencia. ¿Podemos decir, entonces, que esa «alejandra», a la que reenvía el pronombre y con la que concluye el poema, es la manifestación única y auténtica del *yo*? ¿Posee, como se nos induce a creer, un estatuto distinto al de las otras «alejandras» que se diseminan en el texto o finalmente se revela también como puro artificio, (sólo) un nombre más, que corrobora la naturaleza inasible del sujeto?

Incluso si afirmamos que este poema, que forma parte de la antología *La última inocencia* publicada en 1956, es una muestra temprana de la desconfianza de Pizarnik en la capacidad del lenguaje para referir lo real y, fundamentalmente, en el

poder ontologizador de la palabra poética (Piña, 2012), queda por indagar qué otros efectos de lectura dispara ese nombre que se multiplica como un enigma, desplegando con elocuencia toda su fuerza referencial, a pesar de que el texto mismo se encargue de cuestionarla poniendo en escena su carácter de simulacro. En este sentido, es casi imposible ignorar que la escritora ha convertido en objeto de reflexión poética no un nombre–palabra cualquiera, sino su propio nombre, cuya inscripción en el poema explota las expectativas engendradas por la confusión identitaria, aprehensible en el nivel del enunciado, entre el sujeto que escribe y el yo ficcionalizado, construido en el discurso, instaurando un «pacto de lectura ambiguo» (Alberca), en virtud de una incesante fluctuación entre vida y escritura. De este modo, como lectores nos vemos tentados a buscar «debajo» de ese juego de figuraciones a la Alejandra que firma el poema y a desentrañar qué nos dice el texto acerca de su autora.

Si bien la poesía de Pizarnik ha suscitado de manera recurrente una lectura en clave autobiográfica, tendiente a asimilar al sujeto lírico de sus poemas con la persona de la escritora, el efecto de remisión al contexto autoral resulta, sin dudas, decisivo en el caso de aquellos textos en los que aparece el nombre propio. Curiosamente, en el conjunto de su producción, estos textos son pocos. Podemos mencionar los ejemplos de «La enamorada» (también de *La última inocencia*) y de un poema incluido en una de las entradas del *Diario* (1956–Verano) en el que la alusión explícita a la labor creadora permite vislumbrar otra de las modalidades posibles de la inscripción discursiva del autor en la obra, la del personaje escritor o «metapoeta» (Scarano, 2011a): «tanto miedo Alejandra/ tanto miedo/ la nada te espera/ «siento envidia del lector aún no nacido/ que leerá mis poemas/ yo ya no estaré» (71).

Pero lo interesante de «Sólo un nombre» es que ilustra, con bellísima precisión, ese movimiento pendular entre lo autobiográfico y lo ficcional, esa tensión que nunca llega a resolverse porque, justamente, en ella se fundamenta la autofic-

ción poética. En principio, como parte del juego paradójal, el mismo texto se encarga de alertar que lenguaje y realidad son dos esferas irreconciliables, lo cual impediría identificar, de manera inmediata, al yo que se constituye verbalmente en el poema con el sujeto real, Alejandra Pizarnik. No obstante, la sola mención del nombre de la escritora bastaría para acortar esa distancia aparentemente insalvable e instalar la vacilación en el lector ya que, como apunta Laura Scarano, es en el nombre donde confluyen el autor y el personaje, «la certeza de la poesía como escritura del yo y de su vida mediatizados por el lenguaje» (2011b: 7).

Esta última apreciación me parece especialmente significativa pues se articula estrechamente con el programa estético de Pizarnik, que se sostiene en la concepción de la poesía como «instancia absoluta de realización del yo» pero también como «riesgo mortal» para el sujeto (Piña, 69). En este sentido, aunque aquí no haya parecidos que verificar y el componente autobiográfico introducido por el nombre propio pareciera estar relegado a un segundo plano, frente a la especulación en torno a la imposibilidad del lenguaje que constituye el núcleo del poema, la mera presencia de este único dato extratextual le confiere a esa especulación lírica un tono profundamente personal. Consecuentemente, es posible reconocer en el frustrado intento del sujeto poético de manifestarse a través del (o de los) nombre(s) que permanentemente lo difiere(n), la contienda entablada por la propia Pizarnik con la palabra poética en su búsqueda de fusionar vida y poesía, en su afán de transmutar su (deseo de) ser en lenguaje. Aspiración que, en este caso, se presenta signada por el fracaso de la palabra, lo que nos vuelve a recordar que esa última «alejandra», la que se oculta y se pierde debajo del nombre, es tan solo la figuración ¿de una ausencia? En realidad sería más apropiado decir, citando a Túa Blesa, «de una presencia/ausencia, que no podrá confundirse con la sola presencia» (51).

Ahora bien, es innegable que la lectura que se haga del texto dependerá, en buena medida, del conocimiento que

el lector tenga de la vida y la obra poética de Pizarnik que, unida a la red metatextual conformada por otros de sus escritos, como el diario o los ensayos, va configurando un determinado imaginario—mito autoral que la inscribe en el linaje de los llamados «poetas malditos» y hace imposible desatender esa intensa apuesta vital por el arte. Esa creencia de que la poesía no puede ser más que escritura de sí, puesto que el yo (y la vida misma), aunque finalmente acabe desintegrándose, se funda y adquiere su sentido en aquella, tornándose indiscernible la frontera entre ambos. Para concluir, me limito a reproducir las tan citadas palabras del diario de la autora que expresan de manera admirable lo expuesto anteriormente: «por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura» (*Diarios*, 200).

Roberto Jorge Santoro

EVANGELINA AGUILERA (UNMDP)

El poeta argentino Roberto Jorge Santoro, miembro de la «poesía social» de fines del sesenta y principios de los setenta en Argentina, presenta textos interesantes para ser abordados desde la categoría de autobiografía/autoficción. Analizaremos aquí los poemas: «Colofón lírico», del poemario *Cuatro canciones y un vuelo* (1973), y el poema «Declaración jurada», del libro *No negociable* (1975). Su obra restaura la «ilusión referencial», no como reproducción mimética decimonónica, sino como práctica discursiva que construye la realidad histórica como foco de referencia. Esta poética «testimonial» provee datos del contexto social y considera al lenguaje como medio de comunicación y denuncia, capaz de operar sobre la realidad. Consolida, a su vez, una figura de autoridad textual contestataria al poder y elige en su retórica expresiones cercanas a la oralidad y al lenguaje coloquial. Es una poética que se alinea con la vanguardia «política» de Argentina, representada por el grupo de escritores de Boedo, que consideraba al arte desde su función social, con expresiones esencialmente sencillistas y costumbristas.

El poema «Declaración jurada» es un texto de apenas tres versos que pertenece a *No negociable*, y como los restantes títulos de los cuarenta y cuatro poemas de este poemario, tiene la particular función de rotular el poema sin que se reiteren las palabras que lo componen en el cuerpo del texto: define una clase, abstrae una categoría o acción, etc. Un caso que puede ejemplificar claramente este uso particular del título sería el poema que se titula «Verbo irregular».

Dice: «yo amo/ tú escribes/ él sueña/ nosotros vivimos/ vosotros cantáis/ ellos matan». Vemos cómo el título cobra sentido si atendemos al uso de la forma que se emplea en el poema, la misma que se usa para conjugar un verbo, con las personas gramaticales pertinentes. Los verbos que se emplean, por otra parte, son todos diferentes pero sólo el último, el que corresponde a la tercera persona plural, tiene un sentido negativo y hace evidente alusión a la facción política que se critica con insistencia desde este poemario. Así, el último verso se conectaría con el título, debido a que la irregularidad no está en los verbos, sino en la acción última que éstos ejecutan.

«Declaración jurada» dice sucintamente: «Si mi poesía no ayuda a cambiar la sociedad/ no sirve para nada./ Roberto Santoro». El hablante «elige» la poesía para ratificar su concepción de literatura comprometida, pero el título nos impone una primera ficción que sería pensar este poema como si fuera un juramento civil. De hecho, el nombre propio, como en todo documento, avala la declaración. Y se desprenden varios aspectos para analizar: el pretendido uso de otro género (documento administrativo o legal), la existencia de un último verso que funciona como firma, la identificación por el nombre de autor entre hablante y poeta real, y la enunciación en primera persona de quien se identifica con el acto de escribir poesía. Estos aspectos evidentes tienden a problematizar el concepto de referente: ¿cómo leemos un poema cuyo tercer verso es el nombre del autor si nos es imposible cuestionar que la poesía es ficción? ¿Cómo leemos sin recaer en una postura biografista que anule el artificio?

La «autorrepresentación autoral» que advertimos aquí con la figuración del poeta como autor dentro del poema nos impulsa a preguntarnos si esta personificación literaria reduce, simplificando, la tarea del lector o si, antes bien, la complejiza. Fundamental respuesta a este interrogante lo aporta el análisis de la perspectiva pragmática que requiere la noción de autoficción. Scarano, acuña el concepto de «meta-poeta» como «la figuración que el propio poeta recrea en el

texto, adoptando las señas de identidad del escritor corporizado en la piel del personaje» (2011a: 322) y entiende que este término plantea un particular efecto de lectura, que «nunca suspende la conciencia de estar frente a un poema» (por convención, de naturaleza ficticia), pero percibe y comprueba «el deliberado efecto de remisión referencial que su uso conlleva» (2011a: 325). La actitud pragmática que esta poesía autoficcional exige, implica el reconocimiento por parte del lector de los datos empíricos y, a su vez, la ubicación de estos datos en la ficción misma que los nombra.

El poema «Colofón lírico» fue escrito en 1973 y pertenece al poemario *Cuatro canciones y un vuelo*. Como el título lo indica, el poema «cierra» el poemario aportando datos que solemos leer en los paratextos de un libro, como el año de publicación y la cantidad de ejemplares: «bajo el signo de los peces/ del año mil novecientos setenta y tres/ se dio por finalizada la impresión», «se utilizaron en la impresión de los 500 ejemplares». El poema pone en escena el plano concreto de la publicación: habla de cómo, dónde y quiénes trabajaron y haciendo qué cosas, con qué elementos. Esto es, cierta realidad de la acción y la materia en consonancia con la adscripción a una idea de literatura social, «útil». Angel Di Giorio, Pedro Gaeta y Roberto Santoro junto a la mención del movimiento de integración artística Gente de Buenos Aires, operan en esta autoficción poética como factores textuales de identificación (Molero de la Iglesia, 2000b: 42). La mención de Roberto Santoro en tercera persona («el poeta dedica estos antiguos poemas/ a Dolores y a Teresa») muestra una estrategia de ficcionalización donde el yo deviene personaje en tercera persona gramatical, distanciado del hablante en primera persona.

Es significativo que en estos poemas aparezca el nombre y el apellido completo del autor funcionando a veces como firma, como reduplicación de la persona («Declaración jurada») y como principal hacedor del poemario (en «Colofón lírico»). Tengamos en cuenta que al comentar cuáles fueron los integrantes que contribuyeron en la creación del libro,

comienza por mencionar quién escribió las palabras, luego quién ha dibujado y, por último, quién se ha dedicado al trabajo de impresión. Esta actitud protagónica está estrechamente ligada, en estas autoficciones, con la poética histórica a la que pertenece el autor. Esto es, hay una construcción de un personaje-poeta, que se compromete con el acto de escribir, que está convencido que debe escribir poesía con un fin concreto y de repercusión inmediata en su medio, con una «utilidad» que se conecta con la insistencia en la materialidad que supone el acto de creación de un libro de poemas: no dice de qué habla en su libro, dice quiénes hicieron acciones y qué elementos usaron.

Miguel de Unamuno

MARÍA CLARA LUCIFORA (UNMDP)

Si bien en un principio Miguel de Unamuno (Bilbao, 1864 – Madrid, 1936) es estudiado en relación con la llamada «generación del '98», su obra excede todas las clasificaciones posibles. Dueño de una personalidad compleja, siempre en tensión, es víctima de múltiples vaivenes interiores, tanto religiosos como ideológicos y existenciales. Las fuertes crisis que sufre durante su vida y la conformación agónica de su pensamiento se plasman en su obra a través de vertientes muy diversas. Así encontramos, por ejemplo, un Unamuno noventa y ochista, de tendencia esencialista y determinista, que en su ensayo «En torno al casticismo», indaga acerca del modo de «salvar» a España, a través de la búsqueda de la «esencia», «de lo eterno de la casta española». Pero también hallamos un Unamuno experimental, vanguardista, cuya novela *Amor y pedagogía* (1902) inicia un cambio definitivo de rumbo en la narrativa del siglo xx hacia la experimentación y el antirrealismo, como forma de poner de manifiesto la pérdida de la fe en el realismo, la angustia vital frente a la crisis de los esquemas de pensamiento del racionalismo y el descubrimiento del absurdo de la vida. De este modo, los planteos existenciales y las preocupaciones filosófico–religiosas que inundan la narrativa de Unamuno, así como el juego desestabilizante con las categorías textuales de personaje, autor y lector, anticipan la crisis posmoderna del sujeto. Por otra parte, algunos de sus textos poéticos retomarán esta vertiente existencialista para continuar preguntándose acerca de la condición del sujeto, así como para proclamar el escepticismo ante la propia existencia

y la duda sobre el ser. Éste será el *leit-motiv* de los poemas que analizaremos en este trabajo.

Los poemas seleccionados son dos: «¡Cuántos he sido!», publicado en *Rimas de dentro* (1923) y «—¿Eres tú éste, Miguel?», de 1929 incluido en el *Cancionero* (1936). Obviamente, el primer elemento que llama la atención de estos textos y que nos permite preguntarnos acerca de la puesta en marcha del mecanismo autoficcional es la aparición de un nombre propio que coincide con el nombre del autor empírico. Sin embargo, este nombre se inserta en una trama textual que nos impide hablar de autobiografía, en ambos casos por diferentes motivos.

En el primer poema su apellido se presenta en el cuarto verso, cuando la persona gramatical cambia de la primera a la tercera y el sujeto singularizado a través de este apellido, adjetivado como «pobre», se distancia de aquel *yo* que asumió los tres primeros versos:

¡Cuántos he sido!
Y habiendo sido tantos,
¿acabaré por fin en ser ninguno?
De este pobre Unamuno
¿quedará sólo el nombre?

El segundo poema consiste en un breve diálogo entre dos voces. Se utiliza en esta ocasión el nombre de pila del autor, Miguel, y una voz pregunta a la otra por el dueño de ese nombre. Ese segundo hablante niega su posesión y lo atribuye a un «otro»:

—¿Eres tú éste, Miguel? Dime
—No, yo no soy, que es el otro.

La primera conclusión que podemos extraer de estas particularidades es que hay un juego con el nombre propio y la otredad. Los textos no favorecen la identificación del hablante con el sujeto empírico que firma la portada de los libros y, por el contrario, propician la indefinición, la imposibilidad de atribución definitiva que conllevan los nombres propios. Si bien los nombres implican una irrupción de la realidad extratextual en el ámbito de lo ficcional, por la cual el lector podría establecer una identificación entre sujeto hablante y autor, este horizonte de expectativas se falsea cuando en relación con el nombre propio es imposible reconstruir un sujeto de identidad definida, única, monolítica y constante a lo largo del tiempo.

Así, el nombre establece una relación directa con la otredad, que adquiere diversas formas. En el primer poema de Unamuno, el paso del tiempo es uno de los elementos que desarma la unidad del sujeto. El primer verso: «¡Cuántos he sido!» supone la sucesión de sujetos, personalidades, seres diversos a lo largo del tiempo. La identificación entre el yo y los términos «cuántos» y «tantos» (v. 2) reafirma esta multiplicidad identitaria. Sin embargo, rápidamente una pregunta hace derivar la multiplicidad en la nada: «¿acabaré por fin en ser ninguno?». La rima consonante que se establece entre «ninguno» y «Unamuno» plantea la vacuidad del nombre propio, que se presenta como una cáscara sin contenido. La segunda pregunta que finaliza el poema así lo sugiere: «¿quedará sólo el nombre?». Sin embargo, se insinúa aquí que ese nombre es lo único que se mantiene y que une a los sucesivos sujetos que lo asumen. Esto abona la tesis de que una persona no es una, sino muchas y que el nombre produce una ilusión de continuidad que termina por diluirse (como expresa la pregunta final). Se suma a esto, el adjetivo «pobre» que lleva la lectura del poema a un nivel existencial. Esta revelación de la «nadería» de la persona (en palabras de Borges) se asume desde la angustia vital, cuya expresión se ve reforzada por el uso de la oración exclamativa y de las preguntas que suelen implicar cierta conmoción sentimental en el ánimo del hablante.

Por último y como decíamos antes, el ingreso del apellido se produce desde una tercera persona, por lo que podemos hablar de un desdoblamiento del sujeto textual, que se repite en los otros dos textos.

El segundo poema de Unamuno es un breve diálogo que utiliza pocos vocablos. La dicotomía yo–otro y el verbo «ser», conjugado en presente y en las tres personas gramaticales: «soy», «eres», «es», produce una dislocación y una fragmentación de la unidad del yo. Si filosóficamente, el verbo *ser* define la esencia de las cosas; en este caso, el uso de este verbo tiene un efecto contrario: el intento de esencializar al sujeto entra en un proceso de relativización por el que su condición pierde justamente el carácter permanente, sólido o unívoco, propio del ego cartesiano, para entrar en el terreno de lo accidental y lo incierto, a través de la pregunta por la esencia («¿Eres tú éste, Miguel?»), la consiguiente negación («No, yo no soy») y la posterior afirmación en la alteridad («que es el otro»).

Si queremos hablar de autoficción en los poemas unamunianos, será necesario realizar algunas consideraciones, pues no encontramos allí los rasgos de una vida (*bio*). Más que la ambigüedad entre el pacto ficcional y el autobiográfico, sería entre el pacto ficcional y el «auto–gráfico» (Scarano, 2012), porque no hay biografía sino sólo la puesta en jaque de una identidad (*auto*), que se asocia directamente con el nombre propio, que es escritura (*grafía*). Así, adelanta también los postulados del posestructuralismo francés: el sujeto es múltiple, fragmentado, es *otro* y a la vez, *nada*: sólo lenguaje y escritura.

César Vallejo

FRANCISCO AIELLO (UNMDP-CONICET)

Más allá de las controversias que desvelan a los especialistas a propósito del ordenamiento de los poemas —además de otras arduas dificultades de su fijación textual, que han sido señaladas por Julio Ortega, entre otros expertos—, un rasgo formal que caracteriza las composiciones que integran *Poemas humanos*, obra publicada tras la muerte de su autor, César Vallejo (1892–1938), se advierte en el frecuente empleo de una estructura externa clara, como la caracteriza André Coyné. El texto que nos convoca, «Piedra negra sobre una piedra blanca» no es la excepción, ya que su organización estrófica —dos cuartetos y dos tercetos— permite considerar que se trata de un soneto, a pesar de cierta heterodoxia reconocible en versos que se sustraen de la exigencia del endecasílabo propio de este molde canónico.

La división entre cuartetos y tercetos resulta altamente significativa a la hora de considerar la inclusión del nombre propio en el poema, puesto que el cambio de tipo de estrofa implica, asimismo, un desplazamiento en la perspectiva, de acuerdo con el viraje de la primera persona gramatical a la tercera. En efecto, de un *yo* se pasa a un *él*, el cual presenta la particularidad de compartir el antropónimo con el poeta empírico, cuyo nombre se consigna en la portada del libro impreso: César Vallejo. Se incluye, así, el nombre propio como objeto del discurso a través de un ejercicio de desdoblamiento, mediante el cual el *yo* pasa a ser un observador externo de sí mismo. Ahora bien, si «César Vallejo» tiene en el poema como correlato al pronombre personal *él*, surge una

dificultad distinta o, al menos, un nuevo matiz al problema de aproximar —sin que, en ningún caso, se produzca una completa superposición identitaria— el yo lírico y la figura del autor empírico. Pues se perfilan tres aristas distintas que se remiten unas a otras: el yo lírico, el César Vallejo textual y el César Vallejo empírico.

Al emprender el ejercicio de aislar los cuartetos, se observa que la ausencia del nombre propio obstaculiza la vinculación evidente entre la instancia textual y aquella extra-textual, lo cual —sin embargo— no supone la imposibilidad de establecer tal vínculo, puesto que el texto ofrece otros indicios. En tal sentido, merece especial atención la segunda estrofa, donde leemos «que prosa/ estos versos...». Este giro autorreferencial alude de manera explícita al propio poema, tal como lo indica el demostrativo *estos*, lo que autoriza a considerar un yo lírico-poeta, en tanto se refiere en primera persona a su propia práctica poética. Es admisible interrogar aún más esa construcción, dado que la sintaxis reúne —mediante la estructura de verbo con complemento directo— elementos incompatibles desde el punto de vista semántico (prosa y verso). Cabe señalar que el poema «Guitarra» —que también forma parte de *Poemas humanos*— reconcilia el mismo antagonismo: «con su prosa en verso,/ con su verso en prosa».

Además de la confluencia de nociones incompatibles, el poema «Piedra negra sobre una piedra blanca» da un paso más en la complejidad de este recurso, al acuñar el neologismo *proso*, flexión del inexistente —teniendo en cuenta la autoridad del DRAE— verbo *prosar*. De manera que *proso estos versos* no sólo nos indica la autoconstrucción del yo lírico como poeta, sino que además —aun cuando no nos aventuramos en inferencias apresuradas sobre la poética vallejiana a partir de la lectura de uno solo de sus poemas— sugeriría una ideología estética que pugna por superar los límites que impone el lenguaje, entendido en tanto lengua —con su sistema de reglas— y como tradición poética, según se advierte

en las transgresiones señaladas más arriba al anquilosado formato del soneto.

Otro elemento presente en estos cuartetos que supone un punto de enlace con el contexto es la alusión a París, ciudad en la que César Vallejo residía en el momento de producción de las composiciones que confluirían póstumamente en *Poemas humanos*. En esas primeras décadas del siglo xx, la capital francesa ostentaba aún su centralidad en calidad de ciudad faro para artistas e intelectuales, tanto de Europa como del continente americano. Sin embargo, el París que encontramos en este poema no da cuenta del fervor que despertara su ebullición cultural. Por el contrario, en «Piedra negra sobre una piedra blanca» la ciudad queda asociada a la propia muerte. Son conocidos los padecimientos económicos y los constantes problemas de salud que asediaron los días parisinos de Vallejo (Coyné), aunque sin necesidad de apelar a esas informaciones biográficas es posible reparar en la autofiguración de poeta, quien en el propio poema asume una posición a contracorriente de la dominante, que forja una actitud reverencial en boga ante el esplendor —material y simbólico— de París, espacio que resulta textualmente signado por el desamparo.

El carácter prospectivo e insistente —se reitera la forma verbal *moriré*— con que el yo lírico se refiere a su propia muerte se transforma ya en un hecho consumado al pasar a los tercetos, en los que tal hecho se presenta en pretérito. De manera que, además del desplazamiento en la perspectiva del sujeto —a través del cambio de persona gramatical, que ya señalamos—, se advierte una fractura en la temporalidad, la cual profundiza la división entre cuartetos y tercetos, gozando estos últimos de mayor unidad de sentido por integrar una única oración, cuyo afán expansivo refuerza el efecto opresivo que se describe. La muerte, entonces, es el principal indicio que autoriza a establecer la identidad entre el yo lírico de los cuartetos y el César Vallejo de los tercetos. Por su lado, el *recuerdo* (de la muerte) que aparece en el segundo verso

remite semánticamente al pasado —contrapuesto al futuro morfológico— y, así, anticipa el contenido de los tercetos. Sin embargo, la unidad del poema también está dada por el procedimiento de diseminación y recolección, mediante el cual se constituye la enumeración final —«son testigos/ los días jueves y los huesos húmeros,/ la soledad, la lluvia, los caminos...»—, al agrupar elementos ya introducidos en los cuartetos, ya sea empleando el mismo sustantivo (*jueves, húmeros, camino*), o bien recurriendo a una derivación morfológica (*solo-soledad*) y a la sinonimia (*aguacero-lluvia*). Así, se constata el desdoblamiento del sujeto que lo lleva a ser testigo de las vejaciones que lo conducen a su propia muerte.

Hemos relevado los indicios textuales que vinculan al yo lírico con el personaje César Vallejo. Ahora bien, existe un factor extra-textual al que remiten ambas instancias textuales y que, por ende, reafirma su correspondencia. Nos referimos al autor empírico César Vallejo, quien comparte el oficio de poeta con el yo lírico de las dos primeras estrofas y el nombre propio con el personaje de las últimas dos. De este modo, la figura del poeta de carne y hueso colabora de manera decisiva en la continuidad del sentido a lo largo del poema, a pesar de la fisura producida entre sus dos partes. Pues bien, sin caer en las falacias biografistas, constatamos que el restablecimiento de la figura de autor —finalmente convocada por el propio poema— activa un juego de remisiones entre aristas identitarias que acercan lo textual a lo empírico, y viceversa. Dicho acercamiento no debe confundirse con equivalencia, aunque ciertamente pone en jaque las certezas referidas a los límites entre literatura y vida.

Luis Antonio de Villena

MARTÍN PRESENZA (UNMDP)

En las siguientes líneas nos ocuparemos del uso del nombre de autor en el poema «La vida escandalosa de Luis Antonio de Villena». La categoría teórica de la autoficción resulta útil para articular esta inscripción nominal con los procedimientos narrativos presentes en el texto. En la lectura que proponemos aquí, el poema está construido como un tipo particular de relato. Siguiendo esta línea de pensamiento, es adecuado hablar de la presencia en el texto de un personaje que se identifica a través del nombre propio con el autor y con el hablante lírico.

La figuración del hablante lírico como personaje en el poema se pone en evidencia mediante el profuso empleo de verbos en primera persona conjugados en pretérito perfecto del indicativo, tiempo verbal asociado habitualmente con el relato. A nivel semántico, estos verbos contribuyen a dar carácter narrativo al poema, puesto que refieren a acciones, en su mayoría de la vida cotidiana, como bajar una escalera o tenderse en una cama. El título del poema puede leerse como una muestra de lo engañosos que pueden ser los límites que separan el pacto autobiográfico del pacto ambiguo de la autoficción (Alberca). Si desglosamos la construcción «La vida escandalosa de Luis Antonio de Villena» en sus partes, comprobaremos que, en efecto, la presencia del nombre de autor y la aparición del sustantivo «vida» son índices que apuntan hacia el género autobiográfico. Sin embargo, este título es también una referencia intertextual al incluir una cita del poema «La vida escandalosa de César Moro», del poeta

peruano de igual nombre. En consecuencia, como lectores nos vemos forzados a enfrentarnos —suponiendo que estamos enterados de la existencia del intertexto— con el hecho de estar lidiando con un texto literario, y por lo tanto, ficcional. El movimiento deliberado «de la vida al texto» declarado por la promesa autobiográfica del título no se realiza de manera lineal, sino que adopta una ruta sinuosa, plagada de los espejismos de la ficción. Si Lejeune, por su parte, afirma que el nombre del autor sella por sí mismo el pacto autobiográfico, a la vez, se puede contraponer que la cita de César Moro funciona como declaración del pacto ficcional. De esta manera, el poema quedaría dentro del dominio de la autoficción entendida como «pacto ambiguo», indicando al mismo tiempo dos elementos que entran en tensión: por un lado, que el asunto del texto es la vida de su autor; pero, por otro lado, que no por ello el poema abandona su condición de artefacto verbal polisémico.

El texto de Villena también nos permite plantear otro uso del nombre de autor, que ya ha sido notado por Lejeune. Un nombre propio involucra en realidad, por su misma condición de institución social, todo un sistema de nombres relacionados con él (1994: 170). Llamarse a sí mismo «Luis Antonio de Villena», permite al hablante lírico involucrar otra identidad, la del tú lírico. Así aparece declarado en el texto: «Lo que bebo en tu copa (*he hablado de ti/ todo el poema*) lo adjetivo para que no se entienda» (las cursivas son nuestras). Es decir, a pesar de que el hablante lírico no puede nombrar al amante, a causa del tabú social que pesa sobre la homosexualidad, al nombrarse a sí mismo está implicando la identidad del otro. Podría hablarse, entonces, de un uso del nombre de autor que da carácter de apóstrofe al poema. Dicho de otro modo, el texto está tan orientado hacia la segunda persona del discurso como hacia la primera.

Cabe en este punto hacer una referencia al poema de César Moro al que alude el título del de Villena. En una primera lectura, su estética antirreferencial hace difícil ver una con-

xión directa entre ambos. ¿Qué sentido tiene, pues, el uso del nombre propio en ese texto? La noción de auto-alegorización puede servir de ayuda, en tanto resulta apta para dar cuenta de los juegos ficticios en el texto sin cancelar por completo un vínculo último entre texto y mundo empírico (Combe, 1999: 148). Con esta idea en mente, podríamos pensar que el uso del nombre de autor en «La vida escandalosa de César Moro» responde a un objetivo de autoalegorización. La retórica del poema responde a los principios de la poesía surrealista, dirigidos en contra de la idea de un sujeto individual capaz de llevar a cabo un relato unificado y coherente de su propia existencia. Esto impide una lectura autobiográfica o autoficticia —dado que no hay «pacto ambiguo».

Sin embargo, es posible reconstruir una imagen del hablante lírico resultante de los retazos que la escritura va dejando. Así, en el poema el sujeto se presenta como personaje junto a Luis II de Baviera, figura histórica pero de matices legendarios, mencionado en principio como «mi amigo el Rey». Esta pareja de personajes se manifiesta en el verso final bajo la imagen de «los dos más hermosos tigres del mundo». De forma similar, los tropos del poema recurren múltiples veces a nombres de animales. En efecto, una lectura completa del poemario *La tortuga ecuestre* muestra que el principal recurso de figuración del yo y el tú líricos lo constituyen estas imágenes. El nombre de autor entra en tensión con el desmonte de la idea de sujeto unitario que se lleva a cabo por medio de la escritura.

La lectura del poema de Villena permite encontrar algunos puntos de resonancia entre ambos textos, como el encuentro nocturno entre los personajes, la clandestinidad, la identificación del otro como «el amigo». También confluyen en esta dirección los datos biográficos conocidos de César Moro, quien tuvo que lidiar con un contexto social todavía más represivo que el de Villena. La noción de autoalegorización preserva el intento de construcción de la propia imagen sin cancelar la densidad semántica añadida por la retórica surrea-

lista. En palabras de Combe, «el juego de lo biográfico y lo ficticio (...) tiene un alcance intencional doble, de forma que el dominio del sujeto lírico es el del “entredós” del *Zwischenreich* del que habla K. Stierle» (1999: 152).

Bibliografía

- Abuín González, Ángel** (1998). «El poeta como homo dúplex: Ironía romántica y multiplicidad enunciativa», en Cabo y Gullón (eds.), 111–134.
- Alberca, Manuel** (1996). «El pacto ambiguo», en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. Barcelona, 1, enero, 9–18.
- (1999). «En las fronteras de la autobiografía», en Ledesma Pedraz, 53–76.
- (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alonso, Dámaso** (1946). *Hijos de la ira*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- (1971). *Oscura noticia. Hombre y Dios*. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1981). *Gozos de la vista. Poemas puros. Poemillas de la ciudad. Otros poemas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Alonso, Luis Enrique** (2007). «Reseña de Pierre Bourdieu: *Autoanálisis de un sociólogo*», en *RES*, nº 8, 257–260.
- Amaro, Lorena** (2010). «Poética, erótica y políticas del nombre propio: de la magia a la autobiografía», en *Aisthesis*, 47, 229–246.
- Amícola, José** (2007). *Autobiografía como autofiguración*. Rosario: Viterbo.
- Amossy, Ruth** (2009). «La double nature de l'image d'auteur», en *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 15 octobre.
- Arfuch, Leonor** (2002). «Problemáticas de la identidad», en Arfuch, Leonor (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo, 19–41.
- Bajtín, Mijaíl** (1985). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- Ballart, Pere** (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio.
- Barthes, Roland** ([1975] 1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila Ed.
- (1994). «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 65–71.
- (2004). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Batló, José** (1968). *Antología de la nueva poesía española*. Madrid: El Bardo.
- Bayley, Edgar y otros** (1994). *La poesía del cincuenta*. Buenos Aires: CEAL.
- 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.
- Bocchino, Adriana** (1996). «Último Round de Julio Cortázar o barajar y dar de nuevo», en *Celehis* nº 6.

- Bolaño, Roberto** (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, Jorge Luis** ([1960] 2005). *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé.
- Bourdieu, Pierre** (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- (1997). «La ilusión biográfica», en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 74–83.
- Bourdieu, Pierre y Burger, Christa** (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal.
- (2006). *Autoanálisis de un sociólogo*. Barcelona: Anagrama.
- Bruss, Elizabeth** (1991). «Actos literarios», *Suplemento Anthropos* 29, diciembre, 62–78.
- Caballe, Anna** (1987). «Figuras de la autobiografía», *Revista de Occidente*, 74–75, julio–agosto, 193–119.
- (1995). *Narcisos de tinta*. Madrid: Megazul.
- (1999). «La ilusión biográfica», en Ledesma Pedraz, 21–34.
- Cabanilles, Antonia** (1989). *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*. Castellón: Excma. Diputació de Castelló–Collegi Universitari de Castelló.
- (2000). «Poéticas de la autobiografía», en Romera y Gutiérrez Carbajo, 187–200.
- Cabo, Fernando** (ed.) (1993). «Autor y autobiografía», en Romera Castillo, José (ed.), *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor, 133–137.
- (1998). «Entre Narciso y Filomena. Enunciación y lenguaje poético», en Cabo y Gullon, 11–39.
- (1999). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco.
- Cabanilles, Antonia y Germán Gullon** (eds.) (1998). *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam: Rodopi.
- Cabanilles, Antonia y María Do Cebreiro Rábade** (2006). *Manual de teoría de la literatura*. Madrid: Castalia.
- Cano, José Luis** (1971). «La autonominación en la poesía (Cienfuegos, Unamuno, Dámaso Alonso, Luis Rosales)», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 257–258, mayo–junio, 570–583.
- Casas, Arturo** (1998). «Evidencia, 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 y Gutiérrez Carbajo, 209–218.
- (2005a). «Metapoésia y (pos)crítica: puntos de fuga», en *Suplemento Anthropos* 208, 71–81.
- (2005b) (coord.). «Autor, autoridad, identidad(s)», en *Grial* 165, 14–61.
- (2012). «La poesía no lírica: enunciación y discursividad poéticas en el nuevo espacio público», en D. Sánchez-Mesa et al. (eds.). *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura*. Granada: Diputación.

- Cernuda, Luis** (1991). «Historial de un libro», en *La realidad y el deseo (1924–1962)*. Madrid: Alianza.
- Chaves, Luis** (2006). «Un lugar para volver». Prólogo a *Tuca*. Vox: Bahía Blanca, 1–2.
- 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*. París: Tristram.
- Combe, Dominique** (1999). «La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía», en Cabo Fernando, 127–154.
- Coyné, André** (1968). *César Vallejo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Culler, Jonathan** (1978). «La poética de la lírica», en *La poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama, 229–269.
- Chartier, Roger** (1996). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix** (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre–Textos.
- De Man, Paul** (1991). «La autobiografía como des–figuración», *Suplemento Anthropos* 29, 113–118.
- Demetrio, Ducio** (1999). *Escribirse. La autobiografía como curación de uno mismo*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, Jacques** (1984). «Nietzsche: Políticas del nombre propio», en *La filosofía como institución*. Barcelona: Juan Granica, 61–91.
- (1989). «Firma, acontecimiento, contexto», en *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 347–372.
- De Mourges, Nicole** (2001). «El director y su nombre en el texto cinematográfico», en Christin Anne Marie (comp.), 297–312.
- De Ory, Carlos Edmundo** (1945). «Los que se nombran en la poesía», en *El español*, n° 117, 20 de enero, 6.
- Doce, Jordi** (2005). *Imán y desafío. Presencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea*. Barcelona: Península.
- Doubrovsky, Serge** (1977). *Fils*. París: Gallimard.
- Eakin, Paul John** (1991). Auto–invención en la autobiografía: el momento del lenguaje», *Anthropos* 29, 79–92.
- (1994). «Introducción a Lejeune, Philippe», en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, 9–46.
- Fabrizi, Paolo** (1999). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.
- Fernández Pietro, Celia y Ma. Ángeles Hermosilla** (eds.) (2004). *Autobiografía en España: Un balance*. Madrid: Visor.
- Ferrari, Marta** (2001). *La coartada metapoética. José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero*. Mar del Plata: Martín.

- (2013). *Unamuno: obrero del pensamiento. Estudio preliminar y antología poética*. Villa María, Córdoba: Eduvim.
- Friedrich, Hugo** (1959). *Estructura de la lírica moderna: de Baudelaire a nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.
- Foucault, Michel** (1989). «¿Qué es un autor?», en *Revista Conjetural* 1, agosto, 87–111.
- (1993). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.
- García Montero, Luis** (1984). «Jaime Gil de Biedma. El juego de leer versos», *Revista Olvidos de Granada*, 13, 50–55.
- Genette, Gerard** (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: FCE.
- Gil de Biedma, Jaime** ([1982] 1998). *Las personas del verbo*. Barcelona: Lumen.
- (1971). «Entrevista con Federico Campbell», en *Infame turba*. Barcelona: Lumen.
- Gil González, Antonio J.** (2000). «Autobiografía y metapoesía: el autor que vive en el poema», en Romera y Gutiérrez Carabajo (eds.), 289–302.
- (2005) (coord.). «*Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*», en *Suplemento Anthropos*, 208.
- Giménez Caballero, Ernesto** (1932). «Un nuevo poeta pastor», en *La Gaceta Literaria*, Época 6, n° 121, febrero, en <http://revistas.edaddeplata.org:8080/cgi-bin_todas/WUV.exe?app=rev> Consulta: 2/8/2012.
- González, Ángel** (1984). «Sobre poesía y poetas», en *Peña Labra. Pliegos de poesía*, n° 52, otoño.
- (1998). «...soy poeta?», en *Revista El País*, domingo 11 de enero, 35.
- (2008). *Nada grave*. Madrid: Visor.
- (2010). *Palabra sobre palabra* (Obra completa). Barcelona: Seix–Barral.
- Gramuglio, María Teresa** (1992). «La construcción de la imagen», en Tizón Héctor y otros, *La escritura argentina*. Santa Fe: Ediciones de la Cortada, 35–64.
- Hall, Stuart y Du Gay P.** (eds.) (1996). *Questions of Cultural Identity*. Londres: Sage.
- Hamburger, Käte** (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.
- Hernández, Miguel** (2010). *Obra completa*. 2 vols. Edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay. Madrid: Espasa Calpe.
- Herrnstein Smith, Bárbara** (1993). *Al margen del discurso*. Madrid: Visor.
- Huyssen, Andreas** (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lafforgue, Jorge** (2000). «Notas sobre Juana Bignozzi», en Bignozzi, Juana. *La ley tu ley*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 3–10.

- Langbaum, Robert** (1996). *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada: Comares.
- Laurent, Thierry** (1997). *L'Oeuvre de Patrick Modiano: une autofiction*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Lecarme, Jacques** (1997). *L'Autobiographie*. Paris: Armand Colin.
- Ledesma Pedraz, Manuela** (ed.) (1999). *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Torredonjimeno: Universidad de Jaén.
- Legaz, María Elena** (2010). *La escritura poética de Orozco. Una lección de luz*. Buenos Aires: Corregidor.
- Lejeune, Philippe** (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- (2001). «Definir la autobiografía», en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, Universitat de Barcelona, 5, 9–18 (adaptación de una conferencia dictada en Pekín).
- (2004). «El pacto autobiográfico, veinticinco años después», en Fernández Pietro y Hermosilla, 159–171.
- Leuci, Verónica** (2010). «Gloria Fuertes, en carne y verso: juegos del nombre propio en *Historia de Gloria*», en *Revista Voz y Letra*, XXI, 1, Madrid, 57–70.
- Lionnet, Françoise** (1989). *Autobiographical Voices. Race, Gender, Self-Portraiture*. Ithaca and London: Cronell University Press.
- López, Ignacio Javier** (1989). «El olvido del habla: Una reflexión sobre la escritura de la metapoésía», en *Ínsula* 505, 17–18.
- López Rodríguez, Rosana** (2009). «El Preceptor. Roberto Santoro, el poeta imprescindible (1939–1977)», en *Obra completa 1959–1977*. Buenos Aires: Ed r y r, 11–49.
- Louichon, Brigitte, y Jérôme Roger** (eds.) (2003). *L'Auteur entre biographie et mythographie*. Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Louis, Annick** (2010). «Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción», en Toro, Luengo y Schlickers (eds.), 73–96.
- 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.
- Martínez Bonati, Félix** (1978). «El acto de escribir ficciones», *Dispositio* III, 7–8, 137–144.
- Meyer, Kinereth** (1989). «Speaking and writing the lyric I», en *Genre* XXII, 129–149.
- Mignolo, Walter** (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica.

——— (1980). «Semantización de la ficción literaria», en *Dispositio VI*: 15–16, 85–127.

——— (1982). «La figura del poeta en la lírica de vanguardia», en *Revista Iberoamericana* 118–119 (enero–junio), 131–138.

Molero de la Iglesia, Alicia

(2000a). «Subjetivismo poético y referencialidad estética», en Romera y Gutiérrez Carbajo (eds.), 421–430.

——— (2000b). *La autoficción en España*. Berlín: Peter Lang.

——— (2012). «Modelos culturales y estética de la identidad», en *Rilce* 28,1, 168–184.

Monteleone, Jorge (2004).

«Mirada e imaginario poético», en Sánchez, Yvette y Spiller, R., *La poética de la mirada*. Madrid: Visor.

——— (2010). «Poesía, biografía e historia: Parra, Lihn y Cardenal en los sesenta», en *El intérprete*, marzo, en <<http://www.elinterpretador.net/36/literatura/monteleone/html>>.

Moreiras, Alberto (1991).

«Autobiografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)», en *Suplemento Antrophos* n° 29, diciembre, 129–136.

Müller–Zettelmann, Rubik

Eva y Margarete (eds.) (2005). *Theory Into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Amsterdam: Rodopi.

Muschietti, Delfina (1998). «Las poéticas de los 60», en *Cuadernos de Literatura*. S/d.

Nájera, Elena (2006). «La

hermenéutica del sí de Paul Ricoeur. Entre Descartes y Nietzsche», en *Quaderns de filosofia i ciencia* 36, 73–83.

Núñez Ramos, Rafael (2000).

«La poesía histórica y la poesía como historia», en Romera y Gutiérrez Carbajo (eds.), 17–27.

Orozco, Olga (1990). «En el final era el verbo». Entrevista con Gonzalo Márquez Cristo, en *Revista Común Presencia*, n° 3.

——— (1999). «La puerta que no abriste». Entrevista con Myriam Moscona, en *Revista digital La jornada semanal*, en <<http://www.jornada.unam.mx>>. Consulta: 30/3/2013.

——— (2012). «Apuntes para una autobiografía», en Orozco, Olga. *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Ortega, Julio (1986). *La teoría poética de César Vallejo*. Washington: Del Sol.

Otero, Blas de ([1977] 1983). *Poesía con nombres*. Madrid: Alianza.

Parret, Herman (1995). *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: Edicial.

Pérez Bowie, José Antonio

(1983). «Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)», en J. M. Pérez Gago, II, 237–247.

——— (1992). «Para una tipología de los procedimientos metaficticiales en la lírica contemporánea», en *Tropelías* 3, 91–104.

Pérez Gago, José Ma. (ed.) (1983). *Semiótica y modernidad*. 2 vol. Coruña: Universidad.

- Persin, Margaret, Andrew Debicki y otros (1983). «Metaliterature and Recent Spanish poetry», en *Revista canadiense de Estudios Hispánicos* VII, 2, invierno, 297–309.
- Picardo, Osvaldo (2004). «Una lectura errónea: J.O. Giannuzzi», en *La pecera*, 7, otoño, 8–10
- (ed.) (2006). «El centro de las cosas: la poesía de Joaquín O. Giannuzzi». Prólogo a *Joaquín O. Giannuzzi. Antología poética*. Madrid: Visor.
- Piña, Cristina (2012). *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pizarnik, Alejandra (2010). *Diarios*. Barcelona: Lumen.
- Porter Abbott, H. (1988). «Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories», en *New Literary History*, 19, 3, 597–613.
- (1996). *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph*. Ithaca: Cornell University Press.
- Pozuelo Yvancos, José Ma. (1993). «La frontera autobiográfica», en *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- (1998). «Teoría del poema: La enunciación lírica», en *Diálogos hispánicos*, 21, 41–75
- (2004a). *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península.
- (2004b). «Autobiografía: del tropo al acto de lenguaje», en Fernández Pietro y Hermosilla, 173–182.
- (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- (2010). «Figuración del yo frente a autoficción», en *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes, 11–35.
- Premat, Julio (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE.
- Prieto Martín y D.G. Helder (2006). «Boceto nº 2 para un... de la poesía argentina actual.»[1998], en Jorge Fonderbrider (comp.). *Tres décadas de poesía argentina: 1976–2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Prado Biezma, Javier, Juan Bravo Castillo y Ma. Dolores Picazo (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Puertas Moya, F. Ernesto (2003). *La escritura autobiográfica en el siglo XIX: El ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Angel Ganivet*. Tesis doctoral, Universidad de La Rioja.
- (ed.) (2004). *El temblor ubicuo (Panorama de escrituras autobiográficas)*. Universidad de La Rioja.
- Pulido Tirado, Genara (2000). «Biografía y ficción en la poesía española de los ochenta. Hacia una escritura del yo objetivado», en Romera y Gutiérrez Carbajo (eds.), 503– 513.

- Rabaté, Dominique** (1996). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Puf.
- Real Academia Española** (1992). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 2 tomos. En <<http://www.rae.es/rae.html>>.
- Renza, Louis** (1980). «The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography», en James Olney (ed.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 268–295.
- Ricoeur, Paul** ([1985] 1987). *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad.
- ([1991] 1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- Robin, Régine** (2002). «La autoficción. El sujeto siempre en falta», en Arfuch, Leonor (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*, 43–56.
- Rodríguez Martín, María del Carmen** (2007). «Borraduras. Presencia y evanescencia del yo en Macedonio Fernández», en *Themata. Revista de filosofía* 38, 213–220.
- Rodríguez Monroy, Amalia** (1997). *La poética del nombre en el registro de la autobiografía. Robert Lowell y la poesía moderna*. Barcelona: Anthropos.
- Romera Castillo, José** (ed.) (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor.
- Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco** (eds.). (2000). *Poesía historiográfica y (auto) biográfica (1975–1999)*. *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor.
- Romero, Gregorio** (1987). *La obra poética de Manuel Alcántara y Eladio Cabañero*. Buenos Aires: Viejo Cangallo.
- Rosa, Nicolás** (1990). *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur.
- Sánchez Moreiras, Miriam** (2000). «Yo lírico versus yo autobiográfico: otra vuelta de tuerca», en Romera y Gutiérrez Carbajo (eds.), 573–581.
- Sánchez Vidal, Agustín** (1992). «Tres tristes tópicos», en *Abc*, 28 de marzo, en <http://www.miguelhernandezvirtual.com/xml/sections/secciones/biblioteca_virtual/hemeroteca_ficha.php?id=4824>. Consulta: 2/8/2012.
- 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
- Scarano Laura, Romano Marcela y Ferrari Marta** (1994). *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos.
- (1996). *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Scarano, Laura** (1991). Tesis doctoral: *La poesía de Blas de Otero, Gabriel Celaya y José Hierro: Una escritura en diagonal. (La constitución de una nueva práctica poética en la España de posguerra.*

Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.

——— (1997). «El sujeto autobiográfico y su diáspora: Protocolos de lectura», en *Orbis Tertius*, II, 4, 151–166.

——— (2000). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina.

——— (2007). *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.

——— (2011a). «Metapoeta: el autor en el poema», en *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*. Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos. Otoño, n° 17–18, 321–346.

——— (2011b). «Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción», en *Revista Celehis*, UNMdP, n° 22, 20, 219–240.

——— (2011c). «Nada grave o grave nada: La mueca póstuma de Ángel González», en *Archivum*, Universidad de Oviedo, LX, 2011, 9–25.

——— (2012). *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo*. Binges, Francia: Eitions Orbis Tertius.

——— (2013). «Metapoetas de carne y verso», en Scarano Laura, *La poesía en su laberinto. AutoRepresentacioneS I*. Binges, Francia: Editions Orbis Tertius, 225–241.

Schlickers, Sabine (2010).

«El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción», en Toro, Luengo y Schlickers (eds.), 51–71.

Shapiro, Stephen (1968). «The Dark Continent of Literature: Autobiography», en *Comparative Literature Studies* 5, 421–454.

Smith, Sidonie (1987). *A Poetics of Women's autobiography. Marginality and the Fiction of Self-Presentation*. Bloomington: Indiana University Press.

Sprinker, Michael (1991).

«Ficciones del yo: El final de la autobiografía», en *Suplemento Anthropolos* 29, diciembre, 119.

Starobinski, Jean (1974). «El estilo de la autobiografía», en *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)*. Madrid: Taurus.

Steiner, Georges (1991).

Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos? Barcelona: Destino.

Stierle, Karlheinz (1977).

«Identité du discours et transgression lyrique», en *Poétique* 32, 422–441.

——— (1999). «Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin», en CABO, Fernando (ed.), 203–270.

Sturrock, John (1993). *The Language of Autobiography. Studies in the First Person Singular*. Cambridge: University Press.

Swiderski, Liliana (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.
- Todorov, Tvetan** (1975). *Poética*. Buenos Aires: Losada.
- Toro, Vera** (2010). «La auto(r) ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación», en Toro, Luengo y Schlickers (eds.), 7–29.
- Toro Vera, Luengo Ana y Schlickers Sabine** (eds.) (2010). *La obsesión del yo. La autor-ficción en la literatura española y latinoamericana*. Berlin: Vervuert.
- Tortosa, Virgilio** (2001). *Escrituras ensimismadas (La autobiografía literaria en la democracia española)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Trapiello, Andrés** (1998). *El escritor de diarios*. Barcelona: Península.
- VV. AA.** (1991). «La autobiografía y sus problemas teóricos», en *Suplemento Anthropos* Monográfico coordinado por Ángel Loureiro, nº 9, diciembre.
- VV. AA.** (1979). *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (1937)*. Volumen III, Ponencias, documentos y testimonios. Edición a cargo de Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider. Barcelona: Laia.
- Valente, José Ángel** (1994). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.
- Viala, Alain** (1985). *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. París: Minuit.
- 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.
- Wahnón, Sultana** (1998). «Ficción y dicción en el poema», en Cabo y Gullón (eds.), 77–110.
- Wellek, René** (1999). «La teoría de los géneros, la lírica y el *Erlebnis*», en Cabo, F. (ed.), 25– 56.

Índice

Reconocimientos / 7

☛ PARTE I

Estudio teórico

Una poética del nombre de autor: entre la *illusio* autobiográfica y la impostura autoficcional / 11

1. Poemas «firmados»: anatomía del nombre de autor / 13
2. Avatares del «yo lírico»: la doble agencialidad del sujeto poético / 24
3. ¿Quién necesita identidad y para qué? / 36
4. Ficción-autor: del «correlato autoral» al «metapoeta» / 41
5. ¿Quiéren (auto)ficción? / 46
6. ¿Auto/meta/poesía? Del débito autobiográfico al dispositivo autorreferencial / 55
7. Autografía o *self-writing* / 62

8. Historia breve de una antología inconclusa / 66
9. Coda / 80

☛ PARTE II

Antología. Poemas con nombre de autor

Índice de textos y autores antologados / 85

Miguel de Unamuno / 88

Baldomero Fernández Moreno / 89

Federico García Lorca / 90

César Vallejo / 91

Alfonsina Storni / 92

Luis Cernuda / 94

Miguel Hernández / 95

Gabriel Celaya / 98

Julio Cortázar / 99

Blas de Otero / 100
Gloria Fuertes / 103
Olga Orozco / 105
José Hierro / 107
Joaquín O. Giannuzzi / 108
Ernesto Cardenal / 111
Ángel González / 113
Julia Uceda / 115
Manuel Alcántara / 117
Jaime Gil de Biedma / 119
Francisca Aguirre / 124
Alejandra Pizarnik / 126
María Victoria Atencia / 128
Juana Bignozzi / 129
Roberto Jorge Santoro / 131
Luis Antonio de Villena / 133

Roberto Bolaño / 134
Luis García Montero / 135
Carlos Marzal / 138
Manuel Vilas / 140
Fabián Casas / 142

☛ **PARTE III**
Lecturas críticas

Manuel Alcántara
MARÍA ELISA CRESPO / 145
Juana Bignozzi
CANDELARIA BARBEIRA / 150
Roberto Bolaño
MARÍA EUGENIA FERNÁNDEZ / 154
Jorge Luis Borges
MARÍA CLARA LUCIFORA / 158

Ernesto Cardenal
CANDELARIA BARBEIRA
Y MARTÍN PRESENZA / 162

Fabián Casas
RODRIGO MONTENEGRO / 165

Gabriel Celaya
MARÍA EUGENIA FERNÁNDEZ / 169

Luis Cernuda
MARÍA ESTRELLA / 173

Julio Cortázar
RODRIGO MONTENEGRO / 177

Gloria Fuertes
PÍA PASETTI / 182

Luis García Montero
EVANGELINA AGUILERA / 186

Joaquín Giannuzzi
MARÍA ELISA CRESPO / 191

Jaime Gil de Biedma
NORA LETAMENDÍA
Y VERÓNICA LEUCI / 195

Ángel González
VERÓNICA LEUCI / 201

Miguel Hernández
SABRINA RIVA / 206

Olga Orozco
MARIANA BLANCO / 210

Alejandra Pizarnik
MARIANA BLANCO / 214

Roberto Jorge Santoro
EVANGELINA AGUILERA / 219

Miguel de Unamuno
MARÍA CLARA LUCIFORA / 223

César Vallejo
FRANCISCO AIELLO / 227

Luis Antonio de Villena
MARTÍN PRESENZA / 231

Bibliografía / 235

Vidas en verso:
autoficciones poéticas 
se diagramó y compuso en ediciones **SUNL**
y se imprimió en Imprenta LUX,
Hipólito Irigoyen 2463, Santa Fe,
Argentina, abril 2014.