

**Conferencia “Poesía de autor: entre la autobiografía y la autoficción”
Universidad de Mendoza, 20 de agosto de 2015.
Facultad de Filosofía y letras de la Universidad de Mendoza**

RESUMEN:

Las figuraciones del autor como poeta en el poema –especialmente por la identidad nominal y explícitos “autobiografemas”- nos remiten al apasionante imaginario autobiográfico, al que Stephen Shapiro llamara con acierto “*the dark continent of literature*”. ¿Lírica autobiográfica? ¿Poesía autoficcional? ¿Poesía de autor? ... Más que zanjar una cuestión terminológica, interesa aquilatar los programas de escritura y los efectos de lectura que conllevan las poéticas que explotan esta estrategia de homologación. 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 contemporánea en lengua española y a ambas orillas del Atlántico, estas poéticas que explotan la homonimia determinan unos lazos con el imaginario de la autobiografía que representa un desafío crítico, aunque cada horizonte histórico y modelo discursivo condiciona su estatuto, sus usos y sus posibles realizaciones.

BREVE HISTORIAL DE LAURA SCARANO:

Doctora en Letras (Universidad de Buenos Aires, Argentina) y Master of Arts (OSU, USA), Profesora Titular en la Universidad Nacional de Mar del Plata e Investigadora Principal del CONICET. Directora del Área de Literatura Española del *Celehis*, fundadora y Directora del Doctorado en Letras (2006-2013), Vice-coordinadora de la Maestría en Letras Hispánicas (1994-2000), Secretaria de Investigación y Posgrado, Directora del Depto. de Letras y Presidenta de la ASOCIACIÓN ARGENTINA DE HISPANISTAS (2010-2014). Es autora de quince libros y más de cien artículos científicos, capítulos de libros, exposiciones en congresos y conferencias en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Directora de proyectos sobre Semiótica de la Poesía y Literatura española contemporánea, y coordinadora de numerosos libros con sus tesis y becarios como *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española* (1994), *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea* (1996), *Entretextos. Estudios de literatura española* (1996), *Saberes de la escritura. Géneros y convenciones del discurso académico* (2001), y más recientemente: *Fernández Moreno lector de Machado. Una poética de dos orillas* (2008), y *Sermo intimus. Modulaciones históricas de la intimidad en la poesía española* (2010). Se destacan sus aportes en cuestiones de teoría literaria como *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria* (2000), *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia* (2007) y *Vidas en verso. Autoficciones poéticas* (2014). Publicó en España dos libros completos sobre la obra de Luis García Montero, en 2004, titulados “*Las palabras preguntan por su casa*” (Visor) y *Luis García Montero. La escritura como interpelación* (Atrio), varios prólogos a antologías de poetas españoles actuales y coordinó el volumen *Los usos del poema. Poéticas españolas últimas* (2009). Editó en Francia un extenso estudio titulado *Ergo sum. Blas de Otero por sí mismo* (2012) y coordinó el volumen colectivo *La poesía en su laberinto. AutoRepresentaciones I* (2013). Es miembro co-fundador de la Red internacional de Investigación sobre Metaficción en el Ámbito Hispánico. Ha sido Profesora invitada en las universidades de Valencia, Santiago de Compostela, País Vasco, Oviedo, León, Valladolid, Sevilla, Granada, Islas Baleares, Alicante, Almería (España); Dijon (Francia), Zurich (Suiza), Nova de Lisboa (Portugal), Duke, Rutgers y Kansas University (USA) y varias de Argentina.

Poesía de autor: entre la autobiografía y la autoficción

LAURA SCARANO
Universidad Nacional de Mar del Plata
CONICET, Argentina

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

Agradezco mucho la invitación de Gladys y su equipo a dar esta charla. Como ven, el **título** de mi exposición reitera el del libro que vengo a comentarles (*Vidas en verso. Autoficciones poéticas. Estudio y Antología*). Esa primera frase desafía la frase de Philippe Lejeune, que justifica la exclusión de la lírica del “espacio autobiográfico”, cuando afirma que apenas existen “unas pocas *vidas en verso*”.¹ Esta imagen focaliza uno de los núcleos neurálgicos del debate sobre el género lírico: sus vínculos con la tradición autobiográfica y ahora con la popular y floreciente autoficción, ambas triunfantes en la prosa, pero con nulo desarrollo teórico en la poesía. De ahí el **subtítulo** que explica nuestra pretensión: analizar los vínculos, luchas y contradicciones que autobiografía y autoficción desarrollan para colonizar el enigmático espacio del poema. El **epígrafe** -“*Yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema*”- rinde honesta pleitesía a uno de los poetas más lúcidos y que mejor ha reflexionado sobre el artificio del yo textual, Jaime Gil de Biedma, quien no duda en afirmar su secreto deseo: transformarse en lenguaje, convertirse en poema, no porque niegue su existencia como autor, sino porque su verbalización poética le proporciona una *verdad imaginaria* a su identidad que la vida biológica le escamotea.

En cuanto a las circunstancias de producción de este libro, cabe destacar que su primer esbozo nació en 2012, cuando dicté un seminario de posgrado en la Universidad de Mar del Plata, titulado *Autoficción: teoría y praxis poética* (que repetí el año pasado en Santa Fe), aunque ya en 2007, había escrito un capítulo titulado “En primera persona: Complicidades de la autoficción” en mi libro *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Pero el dictado de ese seminario específico, al término de un lustro de investigación teórica sobre la categoría, me permitió confrontar mis conclusiones con los graduados, en ese cronotopo tan enriquecedor del aula universitaria. Por eso decidí dividir el libro en tres partes. La **I Parte** constituye un largo y denso estudio, que recorre la problemática teórica con el título “Una poética del nombre de autor: Entre la *illusio* autobiográfica y la impostura autoficcional”, donde avanzo en nueve secciones tituladas:

¹ Lejeune excluye la poesía del género autobiográfico y defiende su primera postura (de 1975 en “El pacto autobiográfico”) en el siguiente trabajo (de 1982 en “El pacto autobiográfico [bis]”), argumentando que dicha exclusión “nació de una constatación muy sencilla: así como existen miles de autobiografías en prosa, se pueden contar con los dedos de la mano las autobiografías en verso” (y el mejor y casi único ejemplo que existe es el *Preludio* de Wordsworth cuyo subtítulo es “*An autobiographical Poem*”). Por eso afirma categóricamente que apenas es posible encontrar “algunos fragmentos de *vidas en verso*, que no superarán los diez” (1982:138).

1-Poemas “firmados”: Anatomía del nombre de autor, 2-Avatares del “yo lírico”: La doble agencialidad del sujeto poético, 3-¿Quién necesita “identidad” y para qué?, 4-La *Ficción-Autor*: Del “correlato autoral” al “metapoeta”, 5-¿Quieren (auto)ficción?, 6-¿Auto(bio)poesía? Del débito autobiográfico al dispositivo autorreferencial, 7-Autografía o *self-writing*, 8-Historia breve de una antología inacabable, y 9-Coda. La **II Parte** es una Antología de poemas “con nombre de autor”, que reúne textos de poetas del siglo XX y XXI en castellano de ambas orillas del Atlántico, con proyectos diversos y a menudo antagónicos. Desde Fernández Moreno y Borges a Unamuno, Lorca y Cernuda, pasando por Vallejo y Cardenal, Miguel Hernández, Celaya, Otero y Hierro, Joaquín Giannuzzi y Roberto Santoro, Alcántara, Villena, García Montero y Roberto Bolaño, junto con voces femeninas como Alfonsina Storni, Gloria Fuertes, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Julia Uceda, Ma. Victoria Atencia, Juana Bigozzi o Francisca Aguirre, y poetas más recientes como Carlos Marzal, Manuel Vilas o Fabián Casas (antología inacabada a la que ya fui agregando a Pablo Neruda, Raúl Zurita, Arturo carrera, Juan Gelman, Vicente Luis Mora, Pablo García Casado y Tamara Kamenszain, para una futura reedición). La **III Parte** reúne las lecturas críticas de los propios alumnos del seminario sobre estos textos. De los treinta poetas antologados, ellos seleccionaron veintiuno donde analizan un espectro variadísimo de usos del nombre autoral.

Dividiré aquí mi exposición en dos secciones; en la primera haré una breve síntesis del estado del debate teórico y mis propuestas; y en la segunda, un recorrido por algunos de estos textos de la antología.

1. *Metapoemas autorales: ¿Identidad autobiográfica o simulacro autoficcional?*

Poesía, poema y poeta. Lo que antiguamente llamábamos “la triada metapoética” fue el foco de mis primeros proyectos: cómo enlazar escritura y sujeto, lenguaje poético y realidad social. Por eso, la preocupación de todos mis libros ha confluído siempre en esa figura escurridiza: el *autor*, quién dice *yo* en la escritura, quién es ese *poeta* que habla en el poema. Esa temprana pasión por la poesía y sus nombres culmina con este libro, que es un tributo a esos primeros intereses y la consecuencia lógica de un trayecto de investigación teórica de más de veinte años.

En el “continente oscuro” de la autobiografía, como la denomina Stephen Shapiro en 1968, la textualización del autor en el poema es un “África inexplorada”, mecida por los turbulentos vientos de la subjetividad lírica. La aparición del antropónimo en un texto ficcional se convierte de hecho en el centro de una red de operaciones discursivas que, si bien articulan “posiciones de sujeto” (Foucault), no ocultan su remisión al individuo real que firma el libro. Sabemos por nuestra experiencia como lectores que la sola mención del nombre del autor en el interior de una obra abre una brecha de sentido en el texto. Philippe Lejeune se preguntaba con razón: “¿se leerá un relato de la misma manera si el

personaje principal lleva un nombre diferente al del autor o si lleva el mismo nombre?” (1996: 182). Y necesariamente tuvo que contestar que no, porque –continúa– cuando “el nombre es del propio autor”, aunque el pacto de lectura no sea referencial, “el nombre del autor utilizado en el texto *me parecerá real*”; y aún cuando todo parezca ficticio, el lector “considerará más bien la aserción como juego, hipótesis, figura, concerniente a la persona real” (1994: 186-189). No una reproducción mecánica, sino una figuración con un doble anclaje: la marca formal del nombre propio y un contrato implícito, que demanda del lector un acto de “reconocimiento”, dentro de lo que Lejeune definirá después como “espacio autobiográfico”.

Les propongo repasar brevemente tres ángulos de la cuestión: poesía y autobiografía, poesía y ficción, poesía y autoficción.

Hablemos primero de la llamada *lírica autobiográfica*, que posee una larga aunque controvertida historia. Sabemos que el rótulo fue y sigue siendo incómodo y problemático, porque se lo concibe como deudor de una idea confesional o expresiva de cuño romántico, que equiparaba *yo lírico* y *autor empírico*. Las teorías sobre la impersonalidad del *yo* y la unánime admisión de ficcionalidad (en el sentido de construcción y artificio) han atacado severamente la falacia biográfica, y desterraron con justicia la mecánica identificación entre ambas instancias. Estructuralistas y postestructuralistas llevaron ese axioma al máximo en su afán de saneamiento metodológico, pero llegaron a negarle al texto todo efecto referencial en el proceso de lectura, exacerbando un inmanentismo absoluto.

No obstante, la *lírica autobiográfica* es una especie poética de existencia incuestionable en la tradición literaria. Tan palpable es que hasta el mismo Lejeune (en correcciones posteriores a sus primeros trabajos), va a terminar admitiendo su existencia cuando “el nombre propio del autor ocupa el lugar del *yo lírico* tradicional” y pone como ejemplo el *Preludio* de Wordsworth, cuyo subtítulo es “An autobiographical poem” (140). Sin duda el trasvase discursivo entre autobiografía y géneros de ficción ha ido acumulando exégesis diversas y encontradas, primando una reacción negativa ante esas criaturas mixtas, sospechosas y demonizadas durante décadas de formalismo a ultranza. De su prima hermana, la “novela autobiográfica”, Philippe Gasparini dirá que está hoy “infravalorada” y parece ser “un género inconfesable, vergonzante, innombrable” (184), de ahí la sobrevaloración de la noción de autoficción, que vendría al rescate como una sustitución posmoderna de aquella creencia *naif* en la posibilidad de la autobiografía.

Sin embargo otra es la historia cuando nos concentramos en el género lírico. ¿Nos animaríamos a calificar a la poesía autobiográfica como un “género inconfesable, vergonzante, innombrable”? Las aguas aún siguen divididas. Por ejemplo, para Jesús Maestro, la *lírica autobiográfica* constituye «uno de los bastiones textuales capaz de reivindicar coherentemente, en el contexto de las actuales investigaciones teóricas sobre la literatura, la figura del autor real, desprestigiada por las corrientes formalistas, hermenéuticas y fenomenológicas de la segunda mitad del siglo XX» (Romera 2000:

396). Una buena cantidad de críticos y teóricos, como Romera Castillo, Darío Villanueva, Túa Blesa, Antonia Cabanilles, Genara Pulido, Alicia Molero, Antonio Gil reivindican la existencia del “poema autobiográfico” como una sub-especie dentro de las “escrituras del yo”, sin por ello desconocer sus componentes ficcionales. Por el contrario, otros son rotundos: Miriam Sánchez Moreiras afirma categóricamente que es “impensable” la lírica autobiográfica, y Asún Bernárdez habla de toda la literatura autobiográfica como una «definición imposible» (Romera 2000: 580,169). Jacques Lecarme, en su libro *L'Autobiographie* (1997), dedica un brevísimo capítulo a negar la existencia de una poesía autobiográfica (39), y termina proponiendo el término de autoficción como «variante o nueva edad» de la autobiografía convencional (267).

En segundo lugar, urge definir los alcances de la categoría de ficción aplicada a la poesía autobiográfica. Porque si acordamos que la ficcionalidad es una categoría que se constituye pragmáticamente, como bien ya lo ha manifestado Darío Villanueva, todo espacio autobiográfico inmerso en el orbe literario será considerado “ficción” desde una perspectiva genética, pues sabemos que “el autor no pretende reproducir sino *crear* su yo”. En cambio, para el lector, conlleva un “efecto de verdad” (“efecto de vida” lo llama Marie Darrieussecq, 66), desde una perspectiva pragmática, pues este se ve “seducido por las marcas de verismo que el *yo-escritor-de-sí*, sea sincero o falaz, acredita con su mera presencia textual”, sobre todo si esa identificación se apoya en la “fuerza autenticadora” que le otorga la identidad nominal (1993: 28). La llamada lírica autobiográfica sería en sentido estricto una figuración autobiográfica en verso y su carácter ficcional no nace del contenido enunciado (veraz o no respecto del “modelo” real), sino del estatuto genérico al que pertenece el poema, fuertemente formalizado en el siglo XX y definido (como los restantes géneros literarios) según la famosa “regla F de Schmidt”, que alude al proceso de “fictivización” como convención cultural de amplio consenso teórico.

No obstante, hay que tomar el término “ficción” con recaudos. Porque el peligro de las Teorías de la ficcionalidad extremas es negar la posibilidad de trasvase o intersección entre dos series textuales en juego en toda obra poética (la referencial y la ficcional), sólo por su adscripción genérica. No sin razón argumenta Túa Blesa que “los textos no son ya ficcionales de una vez para todas, por una especie de destino que su pertenencia genérica impone” (47), “es una impropiedad, un apresuramiento, afirmar que los géneros poéticos, o cualesquiera otros, son referenciales, tanto como afirmar que no lo son” (46), porque la realidad de la lectura nos impone “movimientos pendulares”, una efectiva “salida del texto al universo del archivo”, en “un continuo deslizamiento por la banda de Moebius” (44).

En tercer lugar, analicemos la pertinencia de la noción de *autoficción* como sustituto o variante de la autobiografía. El primer interrogante que se hacen todos: ¿estamos acaso ante la muerte de un género y el nacimiento de otro nuevo? Algunos parecen convencidos de que el voto de sinceridad de la autobiografía convencional es sustituido en la autoficción por la simulación lúdica de una creencia que no demanda

verificación alguna. Los más radicales, apoyados en su origen posestructuralista (con *Fils* de Doubrovsky y antes con *Roland Barthes por Roland Barthes*), sostienen que es una especie netamente posmoderna, que prueba la falacia del género autobiográfico clásico como discurso referencial con pretensión de verdad. Más preguntas se suceden: ¿autobiografía y autoficción coexisten hoy como dos especies separadas o designan lo mismo?, ¿la diferencia depende de su estatuto formal o del pacto de lectura adoptado? ¿se definen por una intencionalidad autoral o por un tipo de recepción lectora?

De todos los teóricos especializados en el tema (siempre ignorando la poesía), la mejor definición la da Philippe Gasparini: la autoficción es una “ficcionalización del yo” o “proyección del autor en situaciones imaginarias”, y no designa “un género sino un modo”, “una figura que sólo en contadas ocasiones gobierna la totalidad del texto” (179). Coincido con él cuando define el “espacio autobiográfico” como un “archigénero”, que acoge “dos tipos de políticas pragmáticas”: el “pacto de verdad de la autobiografía” (pura) y “la estrategia de ambigüedad” de la novela autobiográfica (lo cual se aplicaría también a la poesía autobiográfica) (180). Y con Doubrovsky nació para él una tercera pragmática: la autoficción, que se nutre de las dos anteriores (y constituiría una especie de “cocktail” con variables pero simultáneas dosis de autobiografía y de ficción) (182). De ahí el éxito del rótulo acuñado por Manuel Alberca: la autoficción propone un “pacto ambiguo”, un contrato de lectura que promueve la confusión y alternancia de planos sin eliminar ninguno (1996: 11).²

En recientes trabajos he llamado “*metapoema autoral*” a este tipo de texto que explota la homonimia, y que podría asimilarse a lo que he llamado de manera laxa “*autoficción poética*”, consciente de sus borrosos contornos. Porque el efecto de “verdad” que conlleva el *correlato autoral* o *metapoeta* (como también lo he bautizado en otros trabajos) no es un espejismo de un lector ingenuo o desorientado. No hay duda de que la autoficción refuerza la convención de artificio que rige la poesía y nos alerta sobre su carácter imaginario, pero la identidad nominal nos obliga a un constante movimiento de vaivén, al demandar nuestra cooperación lectora, y nos invita a recrear una especie de “verdad retórica” de ese yo que se auto-nombra. Así, la poesía autoficcional se ofrecería con plena conciencia de su carácter figurado, pero exige que el lector reconozca la existencia del poeta real como dato decisivo que opera en la semiosis. Siguiendo el razonamiento de Fernando Cabo, la admisión de que el yo poético es una construcción verbal imaginaria no nos obliga a “descreer de la fuerza mimética del yo autobiográfico”, como efecto de lectura (1993: 135). El propio mecanismo constructivo de la autoficción nos impide confundir el yo del texto con la figura del autor, pero

² Manuel Alberca distingue dos periferias a ambos lados del “pacto autoficcional”, por un extremo el pacto autobiográfico que sella la identidad (“periferia A”), por el otro, el pacto ficcional (“periferia B”). La autoficción juega en las fronteras de ambas periferias (al manipular y transformar datos biográficos, aprovechando “la experiencia propia [del autor] para construir una ficción personal sin borrar las huellas del referente” (14). Entre esos factores de ambigüedad se ubica la identidad nominal.

también lo opuesto, ignorarlo por completo desde un “textualismo exacerbado” (136). Es necesario pensar en un “sujeto semiótico autorial”, propone Cabo, actuante a la vez en el ámbito pragmático como en el de la virtualidad textual, que restituya la figura del autor, no como una “presencia incómoda difícil de situar”, sino como “un elemento ineludible en el entendimiento dialógico del hecho literario” (137).

Dicha ficción autobiográfica puede integrar un universo amplísimo, desde la puesta en verso de datos de la vida del autor real (índices empíricos constatables por cualquier lector que quiera oficiar de detective-biógrafo), hasta la sola mención de su nombre civil. En ambos casos se crea una identidad textual ambigua que reclama un pacto de lectura bivalente. A veces esta estrategia autoficcional se reduce al relato fragmentario de la vida del autor (el *byos*), buscando el “parecido” entre personaje y persona; en otros casos, se centra en el *autos*, a través de la homonimia nominal, afirmando su “identidad”. Para el lector, la correlación es más innegable en el segundo caso, ya que la presencia irrefutable del nombre propio no le exige al lector salir más que a la tapa del libro, y no importa la fidelidad que guarden los episodios enunciados con la vida real del poeta nombrado. Se trata según Lejeune de una figura de enunciación la que sella la “identidad” En cambio, la vida relatada es una figura del enunciado, que sí le exige al lector una salida extratextual para verificar su veracidad y confirmar el “parecido”.

Si recordamos la cita inicial de Gil de Biedma, estaríamos entonces frente al proceso simbólico por el cual *el poeta deviene poema* o, parafraseando a Lejeune, *el autor deviene texto*, por obra y gracia del efecto “magnético” del nombre propio, que nos remite a la persona física, sin renunciar a construir un personaje de papel: el artificio del antropónimo *literaturiza* al autor, sin dejar de apuntar a la persona real. En la autoficción el punto determinante es la homonimia, la *auto-grafía*, la figuración textual del autor, el *selfwriting* (Porter Abbott). Porque la maquinaria autoficcional va más allá del juego de los planos intersectados (vida-escritura), sino que la intensifica en torno al nombre propio, como bien lo señala 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).

En el imaginario de los poetas actuales, autoficción poética y poesía autobiográfica parecen convivir como primas hermanas, dependiendo de sus propias creencias e ideas sobre el valor puramente ficcional de la escritura, o sus posibles cruces con pretensiones referenciales y biográficas. Vincent Colonna en su tipología propone hablar de “autoficción biográfica” como una fusión de ambas especies. En los dos casos se establecería el *pacto ambiguo* del que habla Alberca, cercano al *pacto fantasmático* del que hablara antes Lejeune. *Fantasmático* en la medida que el lector sabe que está frente a un poema y no frente a un carta o un acto de habla real del autor, regidos por la convención de veracidad. *Ambiguo* porque establece un vaivén en la lectura, desde la frontera referencial a la ficcional, sin anular ninguna. Produce una *referencia desdoblada*: construye un yo que teje un *entredós*, entre el impersonal y el

autobiográfico, como señalara Ricoeur (y retomara Dominique Combe). Funda una *identidad narrativa* imaginaria, que no anula la responsabilidad de quien la construye.

La inclusión de la autoficción en la galaxia *meta* y en el *espacio autobiográfico* tiene varias ventajas. Primero, nos permite ampliar los usos y funciones de la «textualización autoral», incluyendo no sólo los figurativos o historicistas (ceranos al pacto de veracidad de la autobiografía clásica), sino otros más lúdicos e irreverentes, siempre con plena conciencia de la ambigüedad que genera su lectura. En segundo lugar, pone en tela de juicio simultáneamente los dos axiomas contrapuestos que se han esgrimido sobre el género lírico en los dos últimos siglos: la negación absoluta de relación entre hablante y autor y, al mismo tiempo, su ingenua equiparación. Para mí, lírica autobiográfica y poesía autoficcional son dos subespecies de *escrituras del yo*: formas autoalusivas que establecen un vaivén de pactos y construyen pragmáticas de lectura distintivas. Sea cual sea el nombre que le demos –autoficción, autofabulación, autofiguración, auto(r)ficción, auto(r)representación, autografía-; sea que esté en verso o en prosa, este *discurso del yo*, como señala Gasparini, «siempre será leído en función del compromiso del autor con respecto a su enunciado y la crítica no puede ignorar esta dimensión ética» (199).

En síntesis, la autoficción no está atada al paradigma posmoderno del cual nació como término, ya que sus usos señalan la aparición de una nueva conciencia histórica de la autoría. Expresa un afán por romper los espejismos de la autonomía absoluta de la obra y superar aquel radicalizado estatuto marginal del poeta, orgullosamente enarbolado por décadas como una especie de carisma y martirio. Frente a tanta profecía terminal y a la homologación de las conciencias y comportamientos por una cultura globalizadora, que arrasa con toda traza de individuación, «lo importante es que estos poemas suponen un reconocimiento de la propia historicidad del sujeto enunciante», como bien lo expresa Arturo Casas (1998:195). Exigen del destinatario «una toma de posición, una reflexión sobre aquello que se testimonia» y construyen un «*sujeto evidencial*», con innegables puntos de contacto con el sujeto autobiográfico (1998: 173,179). Estas escrituras del yo representan cada vez más «una respuesta artística a los procesos de desobjetivización» actuales, «una forma de resistencia» (Gasparini 208). Y esta apertura del poema a sus condiciones de producción refluye en una idea de «responsabilidad», que «instaura un espacio de diálogo biográfico entre el escritor y el lector, cuya reciprocidad en la obra literaria exige que si el lector existe el autor también» (Molero 2000: 426).

2. “La pasión del nombre propio”

Para Philippe Lejeune, es «la confusión entre el autor y la persona» sobre la que se funda «toda la práctica y la problemática de la literatura occidental desde fines del siglo XVIII». Y afirma como consecuencia: «De ahí esa *pasión del nombre propio* que va más allá de la simple “vanidad de la autoría” puesto que, a través de ella, la persona misma

reivindica su existencia» (1994: 73; destacado en el original). El amplio espectro de poetas que incluyo en la antología de mi libro *Vidas en verso* da cuenta de esa pasión, como una señal inequívoca de identidad literaria. Son textos de treinta poetas contemporáneos en lengua española, tanto españoles como latinoamericanos, que recorren el siglo XX y XXI. A través de ellos se puede apreciar un espectro variadísimo de usos del antropónimo: desde los que buscan producir un efecto máximo de verosimilitud, articulando una estética de “naturalización” y “reconocimiento”, hasta aquellos que lo exhiben como emblema desafiante de artificio retórico, construyendo figuras inverosímiles, sin pretensión alguna de “encaje”, sino de paradójica “desfamiliarización”.

Carlos Edmundo de Ory en 1945 escribía en el semanario *El español* un breve pero precoz artículo titulado "Los que se nombran en la poesía", incluyendo en la nómina autores grecolatinos, orientales, europeos y españoles. Recorre ejemplos en la poesía clásica: “¿Quién tu sed evita,/ mísera Safo?”, “...aquella Lesbia que Catulo amaba”, “Propercio, ya no eres más que un poco de polvo”. En la Edad Media rescata a Gonzalo de Berceo y a Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita en su *Libro del buen amor* y en el siglo XVIII a Nicasio Alvarez de Cienfuegos, culminando en poetas modernistas y simbolistas: “Yo soy Walt Whitman, un Cosmos, un vate de Manhattan”, “¿Qué disgusto conocer al señor Eliot?”, hasta llegar al lúdico desdoblamiento de Apollinaire: “Un día yo me esperaba a mí mismo./ Yo me decía: Guillaume, ya es hora de que llegues” (Ory 6).

En el modernismo hispánico, la homonimia ocupa un lugar central: aparece en Miguel de Unamuno, con sus complejos juegos de identidad, que consolidan la pulsión egotista de la poética finisecular: «¡Cuántos he sido! / [...] /De este pobre Unamuno, / ¿quedará sólo el nombre?» (*Rimas de Dentro* de 1923).³ Las primeras vanguardias comparten su interés desde ámbitos discursivos diversos: «...grabaré mi nombre / en mármol eterno:/ Fernández/ Moreno» (en 1922, de 1927), «Aquí descanso yo: dice Alfonsina» en una especie de epitafio (*Ocre* 1925). En un símil de «poema póstumo», César Vallejo anuncia en «Piedra negra sobre una piedra blanca»: «César Vallejo ha muerto, le pegaban/ todos sin que él les haga nada...» (*Poemas humanos*, 1939). Este recurso del autor como *alter ego* muerto, será explotado incesantemente: por ejemplo afirmará el poeta catalán: «Yo me salvé escribiendo/ después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» (en *Las personas del verbo*, 1982), y Joaquín Giannuzzi explotará esta veta con la inscripción mortuoria de sus iniciales: «Pero vean qué manera de yacer/ este cadáver de J.O.G.»

Muchos poetas de vanguardia utilizan el procedimiento en el marco de proyectos desrealizadores. Federico García Lorca concluye un poema temprano con un fatal extrañamiento: «Llegas mis cosas esenciales. / Son estribillos de estribillos. /Entre los juncos y la baja tarde,/ ¡qué raro que me llame Federico!» («De otro modo», *Canciones*

³ Todas las citas de poemas que se hacen pertenecen a la Antología incluida en el libro *Vidas en verso* (2014).

de 1927). Para Lorca la experiencia totalizadora de la poesía lo libera de la cárcel del nombre propio y lo disuelve entre los otros. Tres décadas después, Ángel González reescribirá el poema de Lorca con título homónimo, «De otro modo», en su sugestivo poemario *Deixis en fantasma*: «Cuando escribo mi nombre,/ lo siento cada día más extraño/ ¿quién será ese?- me pregunto/ y no sé qué pensar./ Ángel. // ¡Qué raro!» (1992), para aludir a su condición inapresable, huidiza. El nombre ya no es factor de cohesión, sino punto de fuga, índice de una *deixis fantasmática* que no deja de diseminar al yo. Como la diáspora que elabora Alejandra Pizarnik, en «Sólo un nombre»: «alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra» (*La última inocencia*, 1956). Este yo se empeña en negar la estabilidad de ese nombre escrito en letra minúscula, y al nombrarse su hablante se pierde, se desconoce, como lo reitera en «La enamorada»: «esta recóndita humorada de vivir/te arrastra alejandra no lo niegues...»

Pero será Jorge Luis Borges quien elaborara una compleja trama de desdoblamientos en torno a su nombre: «¿Qué importa la palabra que me nombra / si es indiviso y uno el anatema?/ Groussac o Borges, miro este querido/ mundo que se deforma y que se apaga...» («Poema de los dones», *El hacedor*, 1960). El poema «Límites» lo arroja al desamparo de un yo sin nombre que lo designe, desalojado del otro, del *alter ego* que lo abandona, llevándose el antropónimo consigo: «Creo en el alba oír un atareado / rumor de multitudes que se alejan;/ son lo que me ha querido y olvidado;/ espacio, tiempo y Borges ya me dejan.»

La recurrencia del nombre autoral en las poéticas de cuño realista, figurativo o testimonial es indudable: «Me llamo barro aunque Miguel me llame», dice Hernández en *El rayo que no cesa* (1934), «Yo, Gabriel Celaya, aspirante a poeta» (*De claro en claro*, 1957), «No quedará nada para la posteridad/ sino los versos de Ernesto Cardenal para Claudia» (*Epigramas*, 1961), «Ah, pobre Dámaso,/ tú el más miserable y, tú, el último de los seres» (en *Hijos de la ira* [1944]). En las poéticas sociales de la posguerra española, que radicarón su compromiso y antagonismo social en procedimientos discursivos específicos, el uso del antropónimo inscribía en el discurso un yo *con nombre propio*, de indudable remisión al autor de carne y hueso que firmaba el poemario. ¿Por qué tomar ese riesgo con una censura implacable persiguiéndolos y una dictadura alerta a cualquier insumisión? Allí se contenía una primera variante del uso del nombre de autor: la reivindicación de la existencia histórica del hombre tras el poeta, el efecto político de una poesía que quiso ser testimonio y diálogo con sus lectores, destronándola de su torre de marfil. Por ejemplo, Blas de Otero inscribe su nombre consciente de los efectos referenciales que genera en la lectura, y explicará en su antología *Poesía con nombres* que «en los poemas puede resultar eficaz que aparezca el nombre de alguien, que puedo ser yo mismo, o el de al lado. Pienso que difícilmente habrá nada más humano o político que esto» (1977: 7). En su poemario *Pido la paz y la palabra*, de 1955 rubrica con su firma el último verso del conocido poema «A la inmensa mayoría»: «Aquí tenéis en carne y hueso,/ mi última voluntad. Bilbao, a once/de abril, cincuenta y uno./BLAS DE

OTERO». De este «autor firmado», gráficamente expresado con mayúsculas, pasará a cosificar su nombre en letras minúsculas, afirmando una poética material y corpórea: «En la vida/ hundí, enterré la pluma, removida/ debajo de mi nombre, blas de otero» («Entre papeles y realidades», de *Esto no es un libro*, 1963).

Este *correlato autoral* es una «voz social con nombre propio», porque estos poetas testimoniales no eluden nunca la mirada desde su identidad histórica y no renuncian al derecho de exhibir su nombre para acercarse al lector. José Hierro confiesa en tono intimista: «Yo, José Hierro, un hombre / como hay muchos, tendido/ esta tarde en mi cama,/ volví a soñar» («Una tarde cualquiera» de *Quinta del 42*, 1952). El poeta busca consolidar un imaginario de la presencia, en un contexto de producción que explica también por otras vías esta necesidad de autonominación: muchos de sus poemas fueron escritos durante su peregrinaje por las cárceles del franquismo, borrado su nombre y su libertad por decretos sumarísimos sin juicios ni procesos. Y la escritura exhibe este imperativo de escribir el nombre desde el encierro y la pérdida de libertad, desde el anonimato de una condición humana cercenada y una escritura amordazada, que pugna por afirmarse a pesar de todo: «Pero estoy aquí. Me muevo,/ vivo. Me llamo José / Hierro. » («Fe de vida» de *Alegría*, 1947).

El uso del nombre de autor como firma al pie del texto es una de las muchas formas que la autoficción adopta para separar la primera persona, más recurrente (el yo lírico) de una tercera que se apropia del nombre (como vimos en gran parte de los textos citados). Mencionamos moldes específicos dentro de esta estrategia de desdoblamiento, como el réquiem y el epitafio, la carta y la firma, el testamento o el poema póstumo. También la firma puede asociarse a una declaración legal, como parodia de un acto jurídico que exige la constatación de la identidad civil. Así aparece en un texto del poeta argentino desaparecido Roberto Santoro, que define su oficio como una «Declaración jurada»: «Si mi poesía no ayuda a cambiar la sociedad/ no sirve para nada.// Roberto Santoro» (*No negociable*, 1985). Autorreferencia y compromiso se unifican en la etapa del exilio político de Rafael Alberti, quien escribe las *Coplas de Juan Panadero*, adoptando un heterónimo popular que reemplaza el propio y produce el desdoblamiento: “*¡Pobre poeta perdido!//¡Pasar de ‘Sobre los ángeles’/a coplero del Partido!//Porque yo siendo coplero,/de ser Rafael Alberti/pasé a ser Juan Panadero.*”

Otra forma de establecer la distancia es la contemplación del autor en una fotografía, que propicia el autoanálisis. Por ejemplo, en la evocación del álbum familiar, el chileno Roberto Bolaño juega a difuminar su rostro multiplicado por fotos antiguas, en ocasión del cumpleaños de su hijo Lautaro: «Los autorretratos de Roberto Bolaño/ vuelan fantasmales como las gaviotas en la noche..!» (*Fragmentos...*, 1992). En ocasiones, el distanciamiento en una tercera persona abarca la totalidad del poemario, dándole título al libro, como en el caso de Raúl Zurita que escribe *Zurita* en 2012, o Pablo García Casado que titula su libro *García* en 2015.

Muchas veces la homonimia se funde con el humor, como el que construye Gloria Fuertes desde los propios títulos de libros (*Glorierías*, *Historia de Gloria*) y en innumerables poemas, como en «Nota biográfica»: «Gloria Fuertes nació en Madrid / a los dos días de edad»; en «Carta a mí misma»: «Querida Glorita:/ Hace mucho tiempo que no me gusta cómo estás...» (*Poeta de guardia*, 1968), o “En la calle me preguntan:/ ¿Es usted Gloria Fuertes?/-De vez en cuando” (*Es difícil ser feliz una tarde*). Sus infatigables juegos encuentran en la polisemia del sustantivo común, que coincide con el propio, un espacio de trasvase lúdico, ironía y sarcasmo: «La gloria, no la busco,/ya la tengo en mi nombre». Tamara Kamenzsain también juega con su nombre tras las huellas de Santa Teresa, sin solemnidad, como si conversaran dos amigas; aunque insiste en el proceso de des-intentificación lo hace en clave de humor arrabalero, en *Tango bar* (1998): “*Decime quién sos vos...*”, “*Decime adónde vas...*”, “Teresa, Tamara/ *que hacés, me conocés...*” (235).

Un uso hiperrealista en poéticas experimentales actuales parecen complacerse en autoficciones hiperbólicas, que desplazan el nombre a la tercera persona como un yo ajeno y desconocido, incluso monstruoso. Manuel Vilas en su libro *Gran Vilas* (2012) – otro poemario cuyo título absolutiza el nombre de autor- relata: «Una mañana Manuel Vilas sacó todo su dinero de los bancos [...] Quería ser Cristo, Lenin, San Pablo» («Amor»). Su magnificación altera la fisonomía del hombre común que escribe el poema y se construye como un *alter ego* deformado, entre el disparate y la burla: «Gran Vilas de los MacDonal’d’s,/ acuérdate de nosotros» («Oración»). En el extremo opuesto a esta magnificación, Fabián Casas echa mano del emblema del espejo para una autoconfesión minimalista, donde recupera la nimiedad del diálogo del *yo* consigo mismo, en el rito del despertar cotidiano: «Recién salido de la ducha,/me paro a ver mi cuerpo en el espejo./ Nada especial, me digo, es un objeto más en el mundo./ Fabián Casas, sin anteojos,/ cargando una estructura que comprende» (*Tuca*, 1990). Este minimalismo puede convertir el antropónimo en algo insignificante que se lega a los hijos, cuando la pertenencia a una sociedad civil ha perdido todo sentido, como lo expresa Pablo García Casado, en su libro *García*, con este poema en prosa homónimo: “Tres vocales, tres consonantes. Un apellido en un mar de estadística, vaciado por el uso y las generaciones. La única certeza que dejaré a mis hijos. Un documento sin título.” (2015)

En síntesis, el poeta se convierte en texto, sin dejar de ser su autor. Este “metapoeta” que nos habla enarbolando su nombre es una figura liminar, que juega en el borde del texto. No parece desacertado Roland Barthes en *El placer del texto* cuando nos habla del «deseo de autor», como una legítima pulsión del lector, por la cual sentimos que el texto nos está destinado. Y si bien para él «el autor como institución está muerto» y «su persona civil, pasional, biográfica ha desaparecido», no puede dejar de reconocer que «en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor*; tengo necesidad de su figura» (2002: 46; el destacado es mío). Estos metapoemas autorales parecen cumplir explícitamente ese atávico deseo barthesiano.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel (1996). “El pacto ambiguo”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, enero: 9-18.
- (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2014). “De la autoficción a la antificción”, en Casas, Ana (ed), 149-168.
- Bernardez, Asún (2000). “La duplicidad enunciativa del yo o por qué es imposible la literatura autobiográfica”, en Romera y Gutiérrez Carbajo, 167-173.
- Blesa, Túa (2000). “Circulaciones”, en Romera y Gutiérrez Carbajo, 41-52.
- Bourdieu, Pierre (1997). “La ilusión biográfica”, en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 74-83.
- Cabanilles, Antonia (2000). “Poéticas de la autobiografía”, en Romera y Gutiérrez Carbajo, 187-200.
- Cabo, Fernando (ed.) (1993). “Autor y autobiografía” en Romera, 133-137.
- y Germán Gullón (eds.) (1998). *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam: Rodopi.
- Casas, Ana (ed.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco.
- (ed.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana.
- Casas, Arturo (1998). “Evidentia, deixis y enunciación en la lírica de referente histórico”, en Cabo y Gullon, 159-204.
- Colonna, Vincent (2004). *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. Paris: Tristram.
- Darrieussecq, Marie (2012), “La autoficción, un género poco serio”, en Casas, Ana (ed.), 65-84.
- De Ory, Carlos Edmundo (1945), “Los que se nombran en poesía” en *Semanario El español*, no.117, 20 de enero, 6.
- Doubrovsky, Serge (2012), “Autobiografía/verdad/psicoanálisis”, en Casas, Ana (ed), 45-64.
- Gasparini, Philippe (2012), “La autonarración”, en Casas, Ana (ed.), 177-210.
- Genette, Gérard, 2004. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: FCE.
- Gil de Biedma, Jaime, 1998. *Las personas del verbo*. Barcelona: Ed. Lumen. [1982]
- Gil Gonzalez, Antonio J., 2000. “Autobiografía y metapoesía: el autor que vive en el poema”, en Romera y Gutiérrez Carbajo, 289-302.
- Lecarme, Jacques, 1997. *L'Autobiographie*. París: Armand Colin.
- Lejeune, Philippe, 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Maestro, Jesús, 2000. “La semantización del objeto en la lírica de la vivencia (Unamuno, Pessoa, Borges, Hardy)”, en Romera y Gutiérrez Carbajo, 381-397.
- Mesa Gancedo, Daniel (2014), “Diaro y autoficción en la narrativa hispanoamericana contemporánea” en Casas, Ana (ed.), 191-208.
- Molero de la Iglesia, Alicia, (2000). “Subjetivismo poético y referencialidad estética”, en Romera y Gutiérrez Carbajo, 421-430.
- (2012). “Modelos culturales y estética de la identidad”, en *Rilce* 28,1: 168-184.
- Porter Abbott H. (1988). “Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories”, en *New Literary History*, 19, 3, 597-613.
- Pulido Tirado, Genara (2000). “Biografía y ficción en la poesía española de los ochenta. Hacia una escritura del yo objetivado”, en Romera y Gutiérrez Carbajo, 503- 513.
- Ricoeur, Paul (1987). *Tiempo y narración*. Madrid: Ed. Cristiandad [1985]
- Sánchez Moreiras, Miriam (2000). “Yo lírico versus yo autobiográfico: otra vuelta de tuerca”, en Romera y Gutiérrez Carbajo, 573-581.
- Romera Castillo, José (ed.) (1993). *Escritura autobiográfica. Actas II Seminario Internacional Semiótica*. Madrid: Visor.
- y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.) (2000). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED. Madrid: Visor.
- Scarano, Laura (2011a). “Metapoeta: el autor en el poema”, en *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, otoño, 17-18: 321-346.

- (2011b). “Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”, *Revista Celehis*, 22: 219-240.
- (2013). “Metapoetas de *carne y verso*”, en Laura Scarano (ed.), *La poesía en su laberinto. AutoRepresentacioneS I*. Binges: Editions Orbis Tertius.
- (2013). *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y Antología)*. Santa Fe: Universidad del Litoral.
- Shapiro, Stephen (1968). “The Dark Continent of Literature: Autobiography”, en *Comparative Literature Studies* 5: 421-454.
- Schmidt, Arnaud (2014), “La autoficción y la poética cognitiva” en Casas, Ana (ed.), 45-64.
- Vásquez Rodríguez, Gilberto (2014), “Condición de verdad y ficción (Literatura del recuerdo y autoficción)”, en Casas, Ana (ed.), 79-106.
- Viala, Alain (1985). *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. París: Minuit.
- Villanueva, Darío (1993). “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en Romera, 15-31.
- Villegas, Jean-Claude (2011). “Senderos que se bifurcan en la metanarrativa contemporánea”, en *Celehis*, 20, 22: 257-272.