



Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y  
Crítica

ISSN: 2145-8987

revistaperifrasis@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes  
Colombia

Cárcano, Enzo  
EN BUSCA DE LA UNIDAD PERDIDA: SOBRE DOS AUTOFICCIONES POÉTICAS  
ARGENTINAS  
Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, vol. 7, núm. 13, enero-junio, 2016, pp.  
40-54  
Universidad de Los Andes  
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478149634003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica  
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# EN BUSCA DE LA UNIDAD PERDIDA: SOBRE DOS AUTOFICCIONES POÉTICAS ARGENTINAS

---

## IN THE SEARCH FOR LOST UNITY: ABOUT TWO ARGENTINIAN POETIC AUTOFICTIONS

ENZO CÁRCANO\*

*CONICET-Universidad de Buenos Aires-Universidad del Salvador, Argentina*

Fecha de recepción: 21 de septiembre de 2015

Fecha de aceptación: 8 de diciembre de 2015

Fecha de modificación: 18 de enero de 2016

### RESUMEN

La producción poética de Juan Gelman y de Olga Orozco coinciden en que, no obstante su distinto carácter, pueden ser leídas como la búsqueda de una unidad perdida: por la violencia política en un caso; por la caída del hombre en la contingencia, en el otro. Dos poemas con nombre propio ("X", de Gelman, y "Olga Orozco", de la pampeana) condensan ese afán de restituir lo perdido a través de la palabra y, al mismo tiempo, el fracaso de tal empresa. A partir del concepto de autoficción, me propongo analizar cómo estos poemas subrayan la escisión intrínseca del hablante lírico.

PALABRAS CLAVE: Gelman, Orozco, poesía argentina, autoficción, unidad perdida.

### ABSTRACT

The poetry of Juan Gelman and Olga Orozco coincide in one aspect: in spite of their different nature, they can both be read as a search for lost unity because of political violence in one case, or due to the fall of men in contingency, in the other. Two poems in which the name of the author appears (Gelman's "x" and Orozco's "Olga Orozco") embody that will for restoring —through poetic language— what is lost, and, at the same time, the failure of that endeavor. From the concept of autofiction, I will analyze how these poems stress the inner rupture of the lyric I.

KEYWORDS: Gelman, Orozco, Argentinian poetry, autofiction, lost unity.

\* enzo.carcano@usal.edu.ar. Máster en lengua española y literaturas hispánicas. Universitat de Barcelona.

*no  
las palabras  
no hacen el amor  
hacen la ausencia  
si digo agua ¿beberé?  
si digo pan ¿comeré?*

(Alejandra Pizarnik, “En esta noche, en este mundo”)

## INTRODUCCIÓN

En un conocido ensayo de 1984 titulado “Autobiografía, novela y nombre propio”, Philippe Lejeune afirma que un “nombre real tiene una especie de fuerza magnética” que “comunica a todo lo que toca un aura de verdad” (“Autobiografía” 188-189). Aunque discutible —y largamente discutida—, la sentencia del francés pone de manifiesto uno de los problemas teóricos más discutidos en los últimos tiempos entre los estudiosos de la literatura: los efectos de la aparición del nombre del autor en un texto literario. Estos oscilan, básicamente, entre dos polos: la total identificación del autor con el personaje que lleva su nombre —postura que ha sostenido Lejeune a lo largo de los años— y la completa disimilación de uno y otro —enfoque usualmente catalogado como deconstruccionista.

Frente a estas dos posiciones, o más bien entre ellas, desde hace algunos años un polémico concepto se presenta como una alternativa teórica para el estudio de textos con nombre propio: fue hace más de treinta años que Serge Doubrovsky postuló la noción de “autoficción” en su novela *Fils*, pero hasta hoy no se ha podido llegar a un consenso sobre cuál es la definición precisa o cuáles son los alcances de esta categoría: a medio camino entre la autobiografía y la ficción autobiográfica, los abordajes de la autoficción son variados y acometen la cuestión desde múltiples ángulos. No obstante tales divergencias, parece haber acuerdo en un punto esencial: la inscripción, en el texto, del nombre propio del autor, una suerte de reducto referencial que sostiene la ambigüedad de las obras en las que aparece. Una de las líneas de investigación más recientes en este agitado campo es la que se propone el análisis de los “poemas con nombre propio”. En tiempos en que la tradicional idea de “poesía autobiográfica” pierde sustento, la de “autoficción poética” gana terreno y aparece, al menos para algunos estudiosos, como sustituto natural —o versión actualizada o *posmoderna*— de la anterior. Si bien este hecho todavía se halla en pleno debate, lo cierto es que el concepto de autoficción, con

toda la indeterminación que conlleva, abre nuevas posibilidades interpretativas para el abordaje de obras líricas en las que el autor inscribe su nombre.

En el presente artículo, estudiaré las distintas implicaciones y efectos del uso del nombre propio en dos poemas de dos autores argentinos: Olga Orozco y Juan Gelman. La trayectoria poética de ambos se vertebra como una búsqueda —ontológica y universal en el primer caso, histórica y personal en el segundo— y, en ese marco, sus poemas “x” y “Olga Orozco” aparecen como intentos siempre insuficientes por conjurar la unidad perdida: por un lado, por la caída del hombre en la contingencia; por el otro, por la violencia política. Lejos de alcanzar esa restitución, estos poemas con nombre de autor, a medio camino entre lo ficcional y lo referencial, subrayan la escisión intrínseca del hablante lírico.

## EL PACTO AUTOBIOGRÁFICO

En uno de sus primeros libros, *El pacto autobiográfico* (1975), Lejeune incluyó un capítulo homónimo que abrió el debate teórico sobre los criterios de definición de un género —o un espacio, según se quiera— tan esquivo como la autobiografía<sup>1</sup>. El francés afirma que lo que hace de un texto una auténtica autobiografía —aquello que lo diferencia de, por ejemplo, una novela— es la identidad —tácita o patente— del nombre de autor, narrador y personaje (*El pacto autobiográfico y otros estudios* 64). Tal identidad es, en efecto, un pacto que el autor establece con el lector para guiarlo en la interpretación, necesariamente referencial, del contenido del texto (76-77). Pero lo que importa, de acuerdo con Lejeune, no es que los datos asentados por el autor en la autobiografía sean efectivamente verdaderos, sino que se sostenga el *pacto referencial* (86). Pero, si bien el pacto no implica la verdad de los hechos narrados, sí supone, a modo de axioma, la sinceridad —la buena fe— del enunciador: “El hecho de que *nosotros* juzguemos que el parecido [entre el *modelo*, ‘lo real al que el enunciado quiere parecerse’ (77)] no está logrado se convierte en algo secundario en el momento en que estamos seguros de que se ha intentado conseguirlo” (80).

A poco de publicado, el trabajo de Lejeune suscitó múltiples reparos desde la línea que la crítica ha denominado deconstruccionista. Entre los primeros en salir al encuentro para cuestionar la misma posibilidad de identidad autor-narrador-personaje, estaban Roland Barthes, Jacques Derrida y Paul de Man. De acuerdo con el belga, por su carácter textual y por la retoricidad que el lenguaje impone, no hay diferencia alguna entre una

1. Allí Lejeune definía la autobiografía como un “*Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad*” (50) (Bastardillas en el original).

autobiografía y, por ejemplo, una novela. La pretensión de la primera de ser la expresión de un *sujeto* que la precede no es más que una quimera, ya que él mismo —el *yo* autobiográfico— no es más que un tropo que existe por y en el lenguaje. El contenido referencial de la autobiografía es solo una ilusión, un efecto de lenguaje: “En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa, y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes lo son. El lenguaje, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojador” (De Man 118).

Pero Lejeune no cedería en sus convicciones. En su trabajo “El pacto autobiográfico (bis)” (1982) acentúa aún más su postura. Allí, luego de ensayar una tibia rectificación sobre aspectos más bien metodológicos, afirma con absoluta claridad: “Creo que uno se puede comprometer a decir la verdad; creo en la transparencia del lenguaje, y en la existencia de un sujeto total que se expresa a través de él; creo que mi nombre propio garantiza mi autonomía y mi singularidad...; creo que cuando digo ‘yo’ soy yo quien habla” (*El pacto autobiográfico y otros estudios* 141). Pero inmediatamente aclara: “Decir la verdad sobre sí mismo, constituirse como sujeto completamente realizado es una utopía. Por muy imposible que resulte la autobiografía, ella no le impide en absoluto existir” (142).

De este modo, Lejeune refuerza el carácter pragmático de su concepción de la autobiografía: no se trata de que un sujeto constituido fuera del texto consiga plasmar su vida por medio de la escritura, sino de que el lector crea que lo hace e interprete el texto en clave referencial. En este punto, teóricos como Villanueva y Cabo Aseguinolaza primero, y Pozuelo Yvancos después, han demostrado que las teorías decontruccionistas y la de Lejeune no son irreconciliables; de hecho ni siquiera se oponen, ya que no atañen a los mismos órdenes. Pero aclaraciones como estas no zanján todavía la cuestión de la sinceridad del enunciador asociada al pacto autobiográfico. Aunque, en el ya citado “Autobiografía, novela y nombre propio” Lejeune deja atrás la buena fe del autor y se aboca al estudio del poder del nombre propio, todavía muchos estudiosos defienden la causa de la sinceridad autoral (Caballé 36; Alberca, “De la autoficción a...” 118). Si bien tal pretensión es, en efecto, posible, resulta difícil considerar la sinceridad de un autor como criterio de definición de un género o campo literario. Aun cuando el autor se comprometa explícitamente a decir toda la verdad sobre sí —si es que tal cosa existe—, el lector, en general, no tiene herramientas para juzgar certeramente si esa promesa se cumple.

## AUTOFICCIÓN

Según él mismo escribió en *Fils* y declaró en otras oportunidades, Doubrovsky concibió la idea de la autoficción a partir de un cuadro en el que Lejeune relaciona los tipos de pactos

posibles (novelesco, autobiográfico o inexistente) con el criterio de identidad nominal o no de autor y personaje (*El pacto autobiográfico y otros estudios* 67). Aprovechando que el teórico había dejado vacía la casilla “pacto novelesco / nombre del autor = nombre del personaje”, Doubrovsky se apresuró a rellenarla con una creación en la que le fuera imposible al lector decidirse por la verdad o falsedad de los hechos narrados: “... haré de tal forma que resulte imposible distinguir al personaje ficticio de mi persona: nombre, apellido, cualidades (y defectos), cualquier acontecimiento e incidente, cualquier pensamiento, aunque sea de lo más íntimo” (Doubrovsky ctd. en Lejeune, *El pacto* 185). No obstante esta declaración, el propio Lejeune, al revisar el caso de *Fils* en “Autobiografía, novela y nombre propio”, desestima de plano la ambigüedad pregonada por su autor. Algunos años más tarde dirá que “el que recibe un mensaje ambiguo no puede permanecer entre dos aguas. Casi todas las autoficciones son leídas, *de facto*, como autobiografías” (“El pacto autobiográfico” 168).

En una línea solidaria, aunque con marcado acento moralizante, Gérard Genette rechaza no ya la posibilidad, sino la licitud de la ambigüedad en un texto con nombre propio. Para él, existen autoficciones “serias”, en las que el autor adopta un pacto ficcional, y autoficciones “falsas”, en las que el lector no es provisto de información para interpretar el texto en un sentido autobiográfico ni novelesco: “... son autoficciones (novelas) sólo por la aduana, en realidad, se trata de autobiografías vergonzosas” (Genette 70)<sup>2</sup>. De modo similar, Jacques Lecarme, en *L'autobiographie*, argumenta que dos criterios —uno genérico, otro onomástico— son necesarios para clasificar un texto dentro del grupo de las autoficciones: por un lado, “l’allégation de fiction, marqué en général par le sous-titre *roman*” [“el alegato de ficción, marcado en general por el subtítulo *novela*”]; por el otro, “l’unicité du nom propre pour auteur (A), narrateur (N), protagoniste (P)” [“la unicidad del nombre propio en autor (A), narrador (N), protagonista (P)”] (275). No obstante, para este investigador, en la actualidad no es posible hablar de oposición entre autobiografía y autoficción, ya que ambos términos son, si no uno solo, dos etapas sucesivas del mismo (627).

Pero mientras que estos teóricos rechazan la posibilidad de la indeterminación en la recepción de un texto con nombre propio, otros estudiosos hacen de esta uno de los rasgos distintivos de la autoficción. Para Manuel Alberca, el “campo autoficcional” se sitúa entre dos polos o, en sus propias palabras, “zonas periféricas”: por un lado, el pacto estrictamente autobiográfico; por el otro, el ficcional (“¿Existe la autoficción...” 119). Si bien al definir la autoficción acepta que se trata de relatos presentados como ficción, Alberca destaca que estos no pertenecen a ninguno de los pactos antes mencionados:

2. Doctorando de Genette, Vincent Colonna también suscribe la tesis de que la autoficción se sostiene en un pacto ficcional que, implícito o explícito, el lector comprende y acepta (Colonna 70-71).

la categorización genérica explícita y la identidad nominal de autor y personaje entran en tensión e impiden al lector decidirse por uno u otro derrotero interpretativo. En esa incertidumbre, y en el juego que propone el autor con ella, muchos han visto rasgos salientes de la posmodernidad —el mismo Doubrovsky, o Alberca, que habla de “la plasmación de un sujeto neo-narcisista y la concepción de lo real como un simulacro” (*El pacto ambiguo* 45)— y otros han negado tal filiación —entre ellos, Pozuelo Yvancos (“Figuración del yo...” 13) y Colonna, quien ve en la obra de Luciano de Samosata el antecedente más temprano de la autoficción (Colonna 63 y ss.)—. Con todo, Alberca, uno de los máximos impulsores del concepto de autoficción entre los teóricos, parece abjurar en un reciente artículo del lugar en el que este se ha posicionado (“De la autoficción a...” 115). Recogiendo un término que Lejeune utiliza para referirse a la escritura del diario, Alberca contrapone a la autoficción la “antificción” para denominar aquellos escritos cuyos autores “aceptan que alcanzar la verdad absoluta es imposible, y sin embargo no se resignan y luchan por restituir la verdad, su verdad” (118). Aunque la incorporación de un nuevo término al poblado universo de conceptos no parece cabalmente justificada, lo interesante de este giro es que el texto autobiográfico ya no es considerado como presunto reflejo de una verdad exterior a él, sino como creador él mismo (120).

## AUTOFICCIONES POÉTICAS

Desde la misma aparición del concepto, la autoficción ha estado ligada siempre a la narrativa. De hecho, casi todas las definiciones consideran este rasgo como distintivo. Sin embargo, de un tiempo a esta parte, con la puesta en duda del mote de “poesía autobiográfica”, la autoficción parece abrirse camino en la lírica. En simultáneo con el descrédito de las teorías “posrománticas” que abogan por una identificación entre el “hablante lírico” y un “sujeto empírico”, la “poesía autoficcional” aparece para algunos como sustituto natural del concepto de “poesía autobiográfica”, ya que las marcas genéricas clásicas de la lírica, tan distantes de la prosa que define la autobiografía, remiten inmediatamente al pacto ficcional (Scarano, *Vidas en verso* 59). Sea o no la “nueva etapa” de la poesía autobiográfica, la autoficción es el marbete que más éxito ha tenido hasta hoy entre los muchos que se han propuesto para captar los matices de la escritura con nombre de autor en el ámbito de la lírica.

En un reciente libro titulado *Vidas en verso*, Laura Scarano, una de las primeras en ensayar un puente teórico entre autoficción y lírica, entiende la autoficción poética como “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” (Scarano, *Vidas en verso* 62). La ventaja de esta definición radica en que, si bien no desconoce que, como texto literario, un poema es enunciativamente ficticio, tampoco soslaya los efectos que el nombre del autor despierta en la recepción, en el modo como el lector interpreta el texto. Su operatividad, en suma, radica en el hecho de que permite estudiar y comparar los efectos del nombre propio autoral en poemas que van de un lado al otro del péndulo entre lo autobiográfico y lo ficticio.

## JUAN GELMAN Y OLGA OROZCO

Esta oscilación entre uno y otro polo es particularmente importante en dos poemas con nombre propio: “x”, de Juan Gelman, y “Olga Orozco”, de la poeta homónima. Dentro del contexto de poéticas que se vertebran como búsquedas de restitución, tales composiciones sintetizan la ambición de recuperar mediante la palabra aquello que ha sido arrebatado, pero, a la vez, el fracaso de este intento.

El sentimiento de pérdida es uno de los más presentes en la producción poética de Juan Gelman en las décadas de 1970 y 1980. Pero, a la par de ese dolor, aparece en la poesía gelmaniana el afán por restituir, en la palabra, lo ausente, lo robado. Militante en las Fuerzas Armadas Revolucionarias a principios de los años setenta, Gelman debió sufrir tanto las amenazas de muerte de la triple A (1975) y de Montoneros (1979) —agrupación que en 1975 se había fusionado con las FAR y que el poeta abandonó, disconforme con su “verticalismo militarista”— como el exilio, una vez instaurada la dictadura militar argentina que dio en llamarse Proceso de Reorganización Nacional (1976). Durante este aciago período de violencia política ejercida desde el aparato estatal, la hija, el hijo y la nuera embarazada de Gelman fueron secuestrados y desaparecidos. Solo la primera reaparecería con vida. Los restos de Ariel Gelman, asesinado de un tiro en la nuca, serían identificados en 1990. En 2000, el poeta se reencontraría con su nieta María Macarena, nacida en cautiverio en Montevideo y criada luego por la familia de un policía uruguayo.

*Carta abierta* (1980) —compuesto entre París y Roma y publicado por primera vez junto con los poemarios *Notas* y *Si dulcemente* en el libro *Si dulcemente* (Barcelona: Lumen, 1980)— es precisamente uno de los mejores ejemplos de este duelo atravesado por la falta, pero también por la memoria y la palabra, que buscan ser agentes de restitución (ver Fabry). Encabezado por la dedicatoria “*A mi hijo*”, estos veinticinco poemas son, en efecto, una carta que lo supone como único interlocutor; carta que se cierra con una nota final en bastardilla que condiciona retrospectivamente la lectura del conjunto:

*el 24 de agosto de 1976*



*mi hijo marcelo ariel y  
su mujer claudia, encinta,  
fueron secuestrados en  
buenos aires por un  
comando militar.  
como en decenas de miles  
de otros casos, la dictadura  
militar nunca reconoció  
oficialmente a estos  
«desaparecidos». habló de  
«los ausentes para siempre».  
hasta que no vea sus cadáveres  
o a sus asesinos, nunca los  
daré por muertos* (Gelman 429) (bastardillas en el original)

Esta aclaración final tipográficamente resaltada afecta todo el poemario y lo instala en el modo ambiguo que supone la autoficción: si bien el lector sabe que está frente a composiciones poéticas y que no es posible amalgamar sin más al hablante lírico con el Juan Gelman real, los “índices de empiria” (Scarano, “Metapoeta...” 325) remiten ineludiblemente a la circunstancia vital de este; en especial, los nombres de su hijo y de su nuera. De hecho, en *Carta abierta*, ambos polos —lo ficcional y lo autobiográfico— se dan en tensión extrema. Por un lado, más allá de la agrupación regular de los versos en estrofas de cuatro, el trabajo de Gelman con el lenguaje es un claro índice del artificio verbal que el poeta acomete para dar con la máxima capacidad expresiva de las palabras. Desde el empleo de numerosos neologismos, en su gran mayoría mutaciones de las categorías morfológicas, hasta la adopción de la barra inclinada como único signo de puntuación —allende los signos de interrogación—, pasando por la ortografía trastocada, la lengua poética gelmaniana es notablemente personal y reconocible. Pero, aunque es posible constatar el arte de esta poesía, esto no menoscaba la indagación eminentemente autorreferencial que en ella habita: “... un andar contra la muerte”, como se advierte en “xx”:

todo el día/todos los días/arde  
helado/como si los huesos se/  
descoyuntaran/o palabra muda  
donde procuro andar contra la muerte (Gelman 426)

En la palabra, el hablante lírico busca el reencuentro, la restitución del hijo perdido, pero no lo halla y rompe en preguntas sin respuesta, como en “xiii”:

¿venís y no te veo?/¿dónde estás

escondido?/ ...  
.../¿hijo mío/  
volás por estas cuevas?/¿pueda yo  
desasirme de mí para ya asirte  
por arrabales/plazas donde busco?/  
¿quedo pensando porque no te hallé? (Gelman 423)

La palabra no alcanza a decir al hijo desaparecido, no hay respuestas para las interrogaciones de un hablante lírico que marcha entre la esperanza y el desaliento. La única ligazón con su interlocutor —“su nunca”— es esa memoria encarnada en la lengua, ese “hilo”, esa “nave”, como en “XXIII”:

hilo grueso/delgado/atando el alma  
a este desesperarte o esperarte/  
nave que se detiene en pleno mar  
como puerto donde cargar su nunca (Gelman 428)

Uno de los poemas en los que la indagación ante el sufrimiento y el dolor por la pérdida son más patentes es “X”, en el que aparece el nombre propio de su autor, Juan Gelman:

X  
el sufrimiento/¿es derrota o batalla?/  
realidad que aplastás/¿sos compañera?  
¿tu mucha perfección te salva de algo?/  
¿acaso no te duelo/te *juaneo*/  
te *gelmaneo*/te cabalgo como  
loco de vos/potro tuyo que pasa  
desabuenándose la desgraciada?/  
¿esa que llora al pie de mis muereras?/  
¿acaso no te soy para padrearte?/  
¿me vas a disculpar que te hije mucho?/  
realidad que sufrís como pariendo/  
tu sufridero/¿canta para mí?/  
¿contra mí?/¿me mostrás lo que yo sea?/  
¿me estás alando/ala de mi furor?/  
¿te descriaturás como paloma  
que busca un ojo ciego para ver? (Gelman 421) (bastardillas fuera de texto)

Compuesto de cuatro estrofas de versos endecasílabos sin rima, este poema, que podríamos dividir en dos partes (vv. 1-10 y vv. 11-16) encabezadas por un verso vocativo, es una interrogación sobre el sentido de una realidad que oprime al hablante lírico. En el

primer verso, hallamos una pregunta sobre la verdad del sufrimiento, contracara misma de la búsqueda, y sobre los dos modos contrapuestos en los que puede interpretarse: la lucha y la persistencia o la derrota y el abandono. El segundo verso abre la interpelación que estructura el resto del texto como un asedio inquisitivo a la realidad. El término “compañera” podría interpretarse tanto en un sentido positivo como negativo: la primera lectura está reforzada a partir de la tercera estrofa por los verbos que llevan a identificar la realidad con el hijo perdido o con su recuerdo; la segunda, por la proposición adjetiva “que aplastás” del segundo verso. Creo que, como en el resto del poema, ambos posibilidades interpretativas coexisten.

Entre la primera y la segunda estrofa, los versos cuarto y quinto presentan el nombre propio transformado en dos verbos transitivos en primera persona singular cuyo objeto es “realidad que aplastás”: primero, *te juaneo* aparece como aposición de “te duelo”, padecer con el que se identifica; luego, *te gelmaneo* es seguido de “te cabalgo como loco de vos” e implica la acción frenética de ir sobre esa realidad abrumadora. Juntos, estos verbos derivados del nombre propio del autor condensan de algún modo los sentidos del poema y del poemario: la búsqueda incesante y su contraparte, el sufrimiento imposible de conjurar, ya que el *yo* se halla incompleto sin aquello que lo define: su hijo. Precisamente, las dos últimas estrofas refuerzan esta lectura: en el verso noveno y décimo el hablante se pregunta cuál es su lugar si no el de padre, el de aquel que es para “padrear e hijear”. A partir del verso duodécimo y hasta el final, la realidad inquirida ya no es “la que aplasta”, sino la que “sufre como pariendo”. El poema termina (vv. 15-16) con lo que podría pensarse es una pregunta por la vuelta a un estadio de inocencia previo a la irrupción de la violencia: engeguamiento indispensable para poder ver.

En la generalidad de las autoficciones, el nombre de autor sostiene la operatividad del pacto autobiográfico, pero aquí la tergiversación categorial de este pone de manifiesto su retoricidad. No obstante, tal hecho no anula la remisión a lo extratextual: los verbos *juanear* y *gelmanear* envían al orbe autorreferencial por ser derivados del nombre autoral, e indirectamente quizá, al metafictional (ver Scarano, “Metapoeta...”), ya que designan una forma lírica de hacer y ser. Ambos extremos del péndulo autoficcional se condensan y tensionan en estos verbos *proprios* que son, en última instancia, la muestra más patente del intento gelmaniano —siempre frustrado— de ligar en y con la lengua, de volver a la unidad que trastocó la violencia política: la desaparición del hijo, el exilio, la pérdida de los compañeros de lucha.

También la obra de Olga Orozco es una búsqueda. Cristina Piña ha caracterizado lúcidamente la trayectoria poética orozquiana como un “intento de remontar la dinámica descendente de la caída para reintegrarse en el absoluto originario” (16). El

segundo poemario de este itinerario poético (*Las muertes*, 1952) está atravesado, ya desde su mismo título, por la muerte, caracterizada aquí como opuesta a la contingencia que impone la temporalidad: en las diecisiete composiciones que lo conforman, la muerte aparece tematizada y presentada en sus múltiples posibilidades. Salvo en el primero y en el último (“Las muertes” y “Olga Orozco”, respectivamente), en todos los demás poemas se canta la grandeza de una figura mítica o literaria que se ha rebelado heroicamente ante las limitaciones propias de la condición humana. Pero la pieza que cierra el libro difiere de las demás. En esta, cuyo título es “Olga Orozco”, la muerte no ostenta ninguna heroicidad (“Esta muerte no tiene descanso ni grandeza”):

OLGA OROZCO

Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que me muerdo.  
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 el rayo,  
no en el túmulo 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.  
(Orozco 101-102)

En el primer verso, “Olga Orozco” aparece como aposición explicativa del pronombre personal de primera persona que suele identificarse con el enunciador, pero el predicado que le sigue, la declaración de su propia muerte, ya instala, desde el comienzo, la duda sobre el nombre de la autora —que contaba a la sazón, según sabemos hoy, 31 años, y moriría a los 79—. La sospecha se hace todavía mayor a partir del verso duodécimo, en el que aparece “aquella que se buscaba en mí”, que, en el verso decimocuarto, se presenta como “mi propia aparecida condenada a mi forma de este mundo” y que luego será identificada con el pronombre “ella”. Pero también figura un “tú” que, según se dice, “verá extrañamente” a “aquella que se buscaba...”, pero que se hermana, en la muerte, al *yo* (“debo seguir muriendo hasta tu muerte”), con quien escribió “la sentencia”. María Elena Legaz ha dicho a propósito de la primera parte de este poema que “puede ser asociad[a] con una miniautobiografía por la contundencia del nombre propio” (99). En una línea opuesta, pienso que aquí el nombre propio sostiene débilmente el pacto autobiográfico, al estar inserto en un contexto, el poemario y el poema, que no apoya una lectura autorreferencial: por un lado, al nombre de la autora se le atribuye la misma ficcionalidad que a los otros personajes literarios y legendarios que figuran en el libro; por el otro, como han estudiado Genovese o Piña, el hablante lírico es sometido a un “extremo descentramiento” (“yo”, “tú”, “ella”), fenómeno que contradice y menoscaba la subjetividad y la unidad supuestas en el nombre propio.

A diferencia de lo que ocurre en el caso de Gelman, la ficcionalidad no se adivina ya por las torsiones impuestas al lenguaje, sino por la ausencia de otros “índices de empiria” más que un nombre que se torna máscara y que elude precisar un *yo*. Con todo, la identidad nominal del nombre de la autora con el título del poema y con la del *yo* que se presenta en el primer verso de este actúa como una suerte de enclave autobiográfico que es imposible obviar y que, de algún modo, refuerza el carácter lúdico que algunos han sabido ver en la autoficción. Si la poesía de Orozco es un intento de conjurar la contingencia en la que el hombre se halla luego de haber perdido la unidad primigenia, es siempre desde la conciencia de que, como dice en “Alrededor de la creación poética”, “el poder del lenguaje es restringido” (Orozco 471) y la palabra poética no es más que una aproximación. En este sentido “Olga Orozco” puede interpretarse como la amarga reflexión final que contradice la heroicidad celebrada a lo largo de todo el libro: el nombre propio, escindido entre el *yo*, el *tú* y el *ella*, no es más que la patente comprobación del fracaso por alcanzar lo imposible.

La presencia, en el poema, del nombre propio del autor nos pone, como lectores, frente a una situación incómoda: por un lado, estamos advertidos del estatuto enunciativo ficcional de toda obra literaria, lo que nos lleva a descreer de que la identidad nominal entre autor y hablante lírico —o personaje— pueda tener alcances más allá del texto; pero, por el otro lado, sabemos que ese nombre es también un dispositivo empleado para identificar a un individuo particular en el orbe social, lo que nos remite inmediatamente al campo biográfico. Esta ambigüedad irresoluble entre lo ficcional y lo autobiográfico es precisamente el atractivo más saliente de la autoficción: lejos de impugnar una lectura u otra, el concepto se nutre de ambas. Las autoficciones poéticas que he considerado nos hablan de las distintas posibilidades de un sujeto que busca reintegrar una unidad que le ha sido arrebatada: por un lado, un hablante lírico que, en su nombre hecho verbo, indaga dolorosamente a la realidad aplastante que le ha quitado aquello sin lo cual no puede definirse; por el otro, un *yo* que, en pos de lo Absoluto y contra la temporalidad, acaba fragmentado y dividido en varias personas. No obstante la diferencia de tenor de cada poema —inspirado en un hecho histórico uno, de indagación ontológica el otro—, leerlos a partir del concepto de autoficción me ha permitido captar la tensión que los vertebra: la de un sujeto escindido que, oscilando entre lo referencial y lo ficticio, persigue infructuosamente su completitud.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel. "De la autoficción a la antificción: por la autobiografía". *Cuadernos hispanoamericanos* 766 (2014): 107-21. Impreso.
- . *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Impreso.
- . "¿Existe la autoficción hispanoamericana?". *Cuadernos del CILHA* 7-8 (2005-2006): 115-27. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. "La ilusión biográfica". *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. "Autor y autobiografía". *Escritura autobiográfica*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor Libros. 1993. Impreso.
- Caballé, Anna. *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Madrid: Megazul, 1995. Impreso.
- Colonna, Vincent. *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. Paris: Tristram, 2004. Impreso.
- De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración". *Suplemento Anthropos* 29 (1991): 113-18. Trad. Ángel G. Loureiro. Impreso.
- Fabry, Geneviève. *Las formas del vacío: la escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. Ámsterdam: Rodopi, 2008. Impreso.
- Gelman, Juan. *Poesía reunida. Tomo I: 1956-1980*. Buenos Aires: Seix Barral, 2012. Impreso.
- Genette, Gérard. *Ficción y dicción*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1993. Impreso.
- Genovese, Alicia. "Poesía, posición del yo y la visualidad del shōji. Juan L. Ortiz, Juan Gelman, Olga Orozco". *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.
- Lecarme, Jacques. *L'Autobiographie*. Paris: Armand Colin, 1997. Impreso.
- Legaz, María Elena. *La escritura poética de Olga Orozco: una lección de luz*. Buenos Aires: Corregidor, 2010. Impreso.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endimyon, 1994. Impreso.
- . "El pacto autobiográfico, veinticinco años después". *Autobiografía en España: un balance*. Trad. Celia Fernández Prieto. Eds. Celia Fernández Pietro y María Ángeles Hermosilla. Madrid: Visor Libros, 2004. Impreso.

- Orozco, Olga. *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012. Impreso.
- Piña, Cristina. “Nota Preliminar”. *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Por Olga Orozco. Buenos Aires: Celtia Editorial, 1984. 13-55. Impreso.
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006. Impreso.
- . “Figuración del yo frente a autoficción”. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010. Impreso.
- Scarano, Laura. “Metapoeta: el autor en el poema”. *Boletín Hispánico Helvético: Historia, teoría(s), prácticas culturales* 17-18 (2011): 321-46. Impreso.
- . *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2014. Impreso.
- Villanueva, Darío. “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”. *Escritura autobiográfica*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor Libros, 1993. Impreso.