



Universidad Autónoma del Estado de México

Facultad de Humanidades

Letras Latinoamericanas

La autoficción en *Sindbad el varado* de Gilberto Owen

Tesis para obtener el título de licenciatura en Letras

Latinoamericanas

Presenta: María Guadalupe Bobadilla Arizmendi

Dedicatoria

Este trabajo está dirigido a todos aquellos que se dieron el tiempo de leerme y comprender las ideas rebuscadas que dieron origen al presente trabajo.

Especialmente a mi padre Juan Diego por ser el mentor principal de mi vida, mi ejemplo, mi fortaleza y mi refugio en las tempestades del mundo.

A mi asesor Francisco Javier Beltrán Cabrera quien, por sus exigencias, que resultaron elegantes enseñanzas, me permitió esforzarme más para dar inicio a este trabajo.

Y finalmente a mi amigo y compañero Y. Oswaldo por su tiempo y por ser el alimento principal de mi ánimo, gracias.

Índice:

Capítulo I. ¿Qué es la Autoficción?	9
a) La cuestión del autor	12
b) Definición de autobiografía y autoficción	16
c) Autoficción y autobiografía: diferencias	27
Capítulo II. Autoficción en la poesía	33
a) El poema lírico y el yo	38
b) Tres formas del yo en el poema lírico	44
c) La ficción en el poema lírico	50
Capítulo III. Autoficción en <i>Sindbad el varado</i> de Gilberto Owen	57
a) Sobre el autor: Gilberto Owen	58
b) Marcas autoficcionales en <i>Sindbad el varado</i>	61
c) Poemas autoficcionales en <i>Sindbad el varado</i>	80
Conclusiones	90

Introducción

La relación entre la obra y el autor ha sido una gran problemática. Diversos investigadores se han tomado el tiempo para estudiar y solucionar este conflicto, tales como Roland Barthes, Foucault o Deleuze; con perspectivas distintas, estos estudiosos resaltan ideas como la autonomía de la obra o la separación entre ésta y su autor. Ante dichos estudios cabe preguntar ¿Es necesario separar totalmente a la obra de su creador?, ¿qué sucede cuando el protagonista de la obra es el mismo autor? En este punto se puede pensar en la trascendencia del artista dentro de su obra, siempre y cuando se manifieste esa intención.

Podemos considerar a la de trascendencia como la mayor preocupación humana que el artista, muchas veces, enfrenta. De aquí la importancia de la temática elegida para esta investigación: la autoficción. Pues su eje temático parte de la vida del autor que se relaciona con una forma de trascendencia en el mismo texto que escribe o expone.

De esta manera la trascendencia puede ser representada por aquellas formas artísticas que afirman, niegan o juegan con la identidad del individuo, incluida la del artista dentro de su obra; sin embargo, esta afirmación requerirá, a su debido tiempo, una comprobación que involucre la intención del artista.

Por otro lado, uno de los enfoques de este trabajo se dirige a la diversidad literaria. Así veremos la confrontación entre la poesía y la narrativa. Como sabemos, en cada una se manifiestan multiplicidad de temas y, por supuesto, formas. Es importante reconocer cada una de sus cualidades, puesto que, de ello depende la comprensión de la autoficción en la poesía.

La autoficción se puede explicar de la siguiente forma: pensemos que es como un juego donde el autor se hace pasar por un personaje, es decir, el autor se vuelve una caricatura, con características biográficas, dentro de su obra. Este término es utilizado, en la teoría literaria, por algunos teóricos como Lejeune o Manuel Alberca, entre otros, para el caso específico de la narración. Sin embargo el objetivo de esta tesis es hacer una reflexión encaminada a la lírica y la posible aplicación de la autoficción en este género, por tanto habrá que preguntar lo siguiente: ¿Se puede atribuir este término a *Sindbad el varado* de Gilberto Owen?

De tal forma, en el presente trabajo se analizará el elemento de la autoficción y su configuración que opera principalmente en la cuestión de la identidad, manifestada desde la lírica, estudiando al poeta sinaloense Gilberto Owen. Y es aquí donde la verdadera problemática surge. Pues, como ya se mencionó, la relación obra-autor es uno de los nudos de este trabajo, pero también la cuestión estructural que se cree expuesta en la obra de Owen: dado que la lírica se quiere abordar desde la autoficción. Por lo antes dicho, la hipótesis de este trabajo es la presencia de rasgos que pueden determinar la presencia de autoficción en el poemario de *Sindbad el varado* de Gilberto Owen.

Para entender la problemática de este planteamiento es necesario explicar que el eje temático de la autoficción radica en la figura del autor; en cambio en la poesía está el lirismo, caracterizado por la presencia de un *yo*, que resulta propio del poeta. En la prosa, este tipo de textos aparecen dentro de *las narraciones del yo*, a lo que Manuel Alberca dice: “muchas novelas (del yo), [...], establecen una dialéctica y tensa ecuación entre lo ficticio y lo vivido, entre lo real y su simulacro” (Alberca 1999: 60), es claro que la narrativa permite este punto de encuentro y hasta parece obvio, pero en la lírica, ¿cómo se emplea la presencia del *yo autor*?

Por las razones anteriores, esta investigación ha causado controversias, puesto que a lo largo de los años, la búsqueda de una solución al problema del *yo*

en la lírica ha tomado distintas resoluciones. De aquí surgieron muchas teorías que buscan explicar el desarrollo de la lírica en contacto con su autor.

En las distintas épocas este tipo de estudios fueron modificándose. Por ejemplo, para el romanticismo la presencia del autor en la lírica era fundamental, un pilar de su estructura; si los poemas en esta época hablaban del sentir del poeta o había alusiones a su vida personal, como el nombre de alguna amante, o la presencia de los padres etc., no causaba problema alguno, sin embargo para las vanguardias esto cambió; el nombre del autor ya no decía gran cosa, así se fue modificando la interpretación, la crítica y la creación poética.

Es por estos paradigmas que aplicar la autoficción en la lírica es complicado y a muchos puede no gustarles. En la lírica no es lícito decir que hay ficción y que el poeta pueda pasar como “personaje”, pues la teoría tradicional no lo permite, pero un estudio detallado del yo en la lírica permite encontrar vías posibles que afirman un encuentro entre el lirismo y la autoficción.

Algunos estudios del poeta Gilberto Owen, como el de Alfredo Rosas, le otorgan un carácter biográfico a los poemas de Owen; sin embargo la hipótesis de este trabajo consiste en conjugar estos rasgos con la ficción que resulta ser la autoficción. Cosa difícil puesto que la lírica, durante el romanticismo, no aceptaba el término de ficción, aunque ahora ya existan nuevas formas de teorizarla. Por lo tanto, aplicar este término a la lírica es de mucho riesgo, pero siempre habrá una posibilidad de acertar.

Ahora bien, cuando se trata de literatura, y específicamente de la narrativa, la distancia que hay entre el autor y la ficción, en el caso concreto de las narraciones del yo, es aparente, porque son puntos de encuentro lo que permite la creación de un ser meramente ficcional: el personaje-autor. Pero cuando se trata de algo mucho

más complejo, tanto en estructura como en teoría, siendo el caso de la lírica; ocurre un suceso particular, si se le ve desde la perspectiva de la autoficción, el de ensamblar la ficción con la lírica. Es entonces cuando, al observar los poemas de Owen, encontramos que en su poesía (*Sindbad el varado*) se presenta el problema mencionado.

Para entender este proceso basta con tener en cuenta, desde una perspectiva moderna, que en la lírica el límite entre realidad y ficción se vuelve turbio cuando se pretende alinear al autor empírico con el sujeto lírico, otorgándole así una función de personaje, dado que, para el canon basado en el romanticismo, el encuentro entre estos elementos y la poesía es casi imposible.

Por otro lado, es de suma importancia reconocer que una de las opciones que ofrece la ficción, en las narraciones del yo, es que a través de ella se concibe la identidad del sujeto, en este caso del autor; dándole la posibilidad de configurarse como él desea. A esta forma narrativa, Manuel Alberca le otorga el don de ser engrane de “imposibles”:

La autoficción dibuja un original espacio autobiográfico y novelesco en el que se comprueba que los relatos que se acogen a esta posibilidad, como también un contingente importante de la poesía y otras manifestaciones artísticas actuales, mezclan las fronteras entre lo real y lo inventado, demostrando la fácil permeabilidad creadora entre ambas. (Alberca 1999: 32)

Lo anterior indica que Alberca “borra” la línea entre fronteras (géneros: ficción-novela, poesía-biográfica) lo que apoya, en principio, este estudio:

Sin embargo, nuestro análisis no olvida algo que normalmente no se tiene en cuenta: dicha permeabilidad o mezcla es posible o existe gracias a la diferencia y a la frontera, sin las cuales no se podrían mezclar los territorios distintos ni transgredir sus límites. (1999: 32)

La ficción y la realidad, aparentemente, son antagónicos, pero también son el complemento uno del otro; es de suponer entonces que los límites siempre compartieron una vía y es en este encuentro donde las formas artísticas se mezclan y se renuevan, siendo la poesía, en este caso la de Gilberto Owen, un caso particular. Así pues, esta nueva tendencia exhibe de manera directa esta vía: autor (realidad) y personaje (ficción) en conjunción. Lo que pone a la presente investigación en vías de reconocer la ficción en el lirismo a través de la poesía del poeta sinaloense.

A partir de este propósito, en la investigación se observa que, a pesar de que la autoficción es un concepto violento en la lírica, su aplicación es posible a partir del estudio del yo lírico/sujeto lírico, lo cual da libertad a la aplicación, a la interpretación y le da, a la vez, un sustento teórico.

Trabajar con la autoficción en la lírica tendría como propósito principal reflexionar los límites entre géneros literarios (narrativa y lírica), y así llevar a cabo la aplicación de este concepto en la poesía. Sin embargo nos enfrentamos a dos problemáticas, en primer lugar se trata de un término propio de la narrativa que se estudiará para aplicarse a la lírica; y segundo, el papel del autor *versus* el sujeto lírico y su construcción a partir de la ficción; ahora bien, solventar estos problemas es uno de los objetivos principales de esta tesis, lo cual se analizará más adelante.

Por lo anterior, es importante recordar que una de las funciones fundamentales de la autoficción es la posibilidad de ser otro. Esta nueva forma o técnica que se le otorga a la autoficción, fue retomada a partir de algunos diarios y autobiografías. Y, aunque a muchos no les gusta hablar de las narrativas del yo, la virtud de la autoficción es que, a través de la ficción, el autor puede reconfigurar, desde su personalidad hasta el ambiente sociocultural en que vivió. Así pues, esta forma literaria puede avalar la problemática humana de la trascendencia.

Finalmente, hacer un engranaje de la autoficción con la poesía de *Sindbad el varado* nos permite reflexionar en cuanto a los recursos de la creación e interpretación literaria, sobre todo del poeta Gilberto Owen; quien a través de su estilo y sus recursos poéticos, nos hace pensar en la necesidad de estancar un momento o una parte de la vida del autor, dentro del verso.

De tal forma el poeta mexicano Gilberto Owen en su poemario *Sindbad el Varado* realiza un ejercicio de gran interés para este estudio, pues hay en la estructura de algunos poemas algo más que poesía lírica. Se puede descifrar, no sólo destellos de experiencias, sino también de su propia vida, pues la autoficción parece una sombra que brota en los poemas de *Sindbad el varado*.

Para corroborar lo anterior se requiere de una vasta bibliografía, afortunadamente, Gilberto Owen ha sido merecedor de muchos estudios por su innovadora forma poética; susurrantes versos tersos crean titánicas imágenes, que despojan la rimbombancia insípida para dejar claro que en la sencillez también caben grandes palabras, pero sobre todo la presencia del poeta desconcierta, cautelosamente, al lector:

Comienza aquí una palabra vestida de sueño más
Música
Llevas puñados de árboles en el viento pausado
De Orfeo
En los ojos menos grandes que el sol pero mucho
Más vírgenes
Mañanas enteras y que llegan hasta Paris y hasta
China
Ese otro ojo azul de párpados de oro en el dedo
No sabrías sin él Niágaras a tu espalda de espuma
Tampoco el sueño duro en que ya nada cabe como
Nada en el huevo
Iba el sabio bajo la fábula y volvió la cabeza
Nadie sino él mismo recogía las hierbas

Deseadas

Así me lloro vacío y lleno de mi pobreza como
de sombra (Owen 2012: 21)

En cuanto a investigaciones y trabajos dedicados a Owen se encuentran algunas tesis. Por ejemplo, en la Facultad de Humanidades de la UAEM se encontraron algunas tesis que abordan la poesía del poeta Gilberto Owen, una (por Heber Sidney Quijano Hernández) estudia *El erotismo dentro del libro de Ruth*, la otra por el mismo investigador, se llama *El imaginario poético en línea de Gilberto Owen*; otra que ayudó en esta investigación es de Cynthia Araceli Ramírez Peñalosa titulada *Leer, escribir, y sentir entre líneas: temas y figuras en la obra de Gilberto Owen*, también la del doctor Francisco Javier Beltrán Cabrera con su tesis *La juvenilia de Gilberto Owen*; cada una de estas tesis aportan un método diferente de análisis en las obras de este poeta, lo cual contribuyó, a su manera, a esta investigación.

También, ya se han mencionado algunos de los autores que apoyan este trabajo, comenzando por las aportaciones de Philippe Lejeune con *El pacto autobiográfico*, puesto que esto dará inicio a la investigación y estudio de la autobiografía y la autoficción.

Otro autor importante para la investigación es Manuel Alberca y sus aportaciones sobre *El pacto ambiguo*. De aquí se han retomado principalmente los conceptos de “autoficción”, la función del yo en la autoficción y, por supuesto, el objetivo del “pacto ambiguo”. Además en su texto se postula la posibilidad de aplicar la autoficción a otras artes, la poesía entre ellas, que es el objetivo principal de esta tesis.

Para la aplicación de la teoría en la poesía de Sindbad el varado, la base teórica se apoyará del trabajo de Laura Scarano con su texto Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción.

En cuanto a la problemática de autor y su función en la obra literaria trabajaremos con Deleuze, Bajtín, Roland Barthes y Michel Foucault. Esto nos permitirá dialogar con diversos puntos de vista sobre la problemática del autor.

Por otro lado, Cristina Gallegos en *Aportes de la teoría del sujeto poético*, nos da un pequeño resumen de los estudios que se han realizado y su evolución en relación a la lírica. También Helena Beristáin y sus aportes del sujeto lírico dan el concepto contrapuesto a esta tesis. Mientras, Alí Calderón refuerza este esquema evolutivo del yo en la lírica en: *Notas sobre el lirismo contemporáneo*, además de que nos expone claramente los cambios de la función del sujeto lírico a lo largo del tiempo, dando así, una nueva posibilidad que indica la vía por la que se moverá la autoficción en la poesía.

Finalmente, para explicar la función de la ficción en el poema lírico, retomaremos a Helena Beristáin en contraposición con Jonathan Culler y así entender el movimiento del sujeto lírico en la poesía. Entenderemos este movimiento con Laura Scarano, puesto que apoya la idea de una poética autoficcional. Con estas bases se da inicio a la aplicación de la autoficción en *Sindbad el varado*. Además de complementar esta aplicación con la recopilación de datos biográficos de Owen que nos aporta el Doc. Francisco Javier Beltrán Cabrera.

Capítulo I. ¿Qué es la autoficción?

*Lo que me gustaría ser a mí
si no fuera lo que soy.
César Bruto*

En la travesía por el mundo del conocimiento, la curiosidad es fiel compañera que se desprende a través de la lectura, puesto que en los libros se cosecha una multiplicidad de pensamientos que nos confrontan. Invariablemente nace la duda, la cual se multiplica, y pocas veces, revela su dictamen. Pero siempre hay una que carcome el pensamiento y exige ser respondida, tal como decía Octavio Paz:

Escribir, quizás, no tiene más justificación que tratar de contestar a esa pregunta que un día nos hicimos y que, hasta no recibir respuesta, no cesa de agujonearnos. Los grandes libros [...] son aquellos que logran responder a las preguntas que, oscuramente y sin formularlas del todo, se hace el resto de los hombres. (Paz 2003: 7)

En *El arco y la lira* de Octavio Paz, encontramos una de las inquietantes y grandes preguntas que llevaron al escritor a recopilar su pensamiento y crear este exorbitante libro: “¿no sería mejor transformar la vida en poesía que hacer poesía con la vida?” (2003: 7). Es evidente que todo arte proviene del flujo subjetivo del artista, sin embargo esta obviedad ha creado pugnas titánicas en cuanto a la veneración o el desdén que provoca la aparición del autor en su arte.

Cuando se observa un autorretrato se puede cuestionar lo siguiente: ¿Por qué el autor se autorretrató? Y en esta pregunta daría inicio un debate. Se puede argumentar que por la vanidad y el narcisismo del autor por un lado; y por otro la aspiración humana de la trascendencia. Pero habrá quién señale algo más que presunción y trascendencia, tal como apuntala el español León Felipe: “algo hay en el mundo que tiene que hacerse con el fuego de mi corazón. Porque si no, ¿para

qué estoy aquí yo?” (León 1981: 12) Las dos resoluciones contrapuestas se funden. Quizás hay algo de vanidad y pesadumbre por el olvido del individuo en el mundo; pero lo interesante es que, en estas obras artísticas, se puede observar la conjugación del Hacer y el Ser del artista, y así, es el individuo el que se transforma en arte; tal como Owen, poeta que lo hace entre hipérbolos, metáforas e imágenes: su autorretrato es la poesía.

En la literatura hay autobiografías, lo que equivale a un autorretrato en la pintura, donde el pintor puede o no alterar su imagen, pero en estos trabajos biográficos el autor da cuenta de su vida sin ficción; es decir no se modifica la imagen del autor, pues se construye en un escenario “real”. También hay algo llamado autoficción, y aunque suele ser un tema que no ha despertado mucho interés (quizá porque pertenece a una de las “narraciones del yo” y se piensa, como en el caso anterior del autorretrato, que es la vanidad y el ego del autor quien realiza este tipo de textos), no por ello se debe dejar de comprender el papel de este término y su finalidad, que tiene otra intencionalidad más allá de la soberbia que se le atribuye. Puesto que, para la autoficción, el autor se construye a partir de la ficción.

Es por esto que las *narraciones del yo* se identifican claramente en los diarios, memorias y autobiografías o autoficciones pues son textos escritos en primera persona como el siguiente caso:

¿Quién me concederá descansar en tí? ¿Quién me concederá que, vengas a mi corazón y le embriagues, para que olvide mis maldades y me abrace contigo, único bien mío? [...] ¡Ay de mí! Dime, por tus misericordias, Señor y Dios mío, qué eres para mí. Di a mi alma: «Yo soy tu salvación». Que yo corra tras esta voz y te dé alcance. No quieras esconderme tu rostro. Muera yo para que no muera y para que lo vea.” (Agustín 2002)

En este pequeño ejemplo de *Las Confesiones de San Agustín* es clara la relación de un *yo* con un *tú* a manera de monólogo, sin embargo lo importante en este discurso es la presencia del *yo*, que se nota en el uso del clítico *me*. Los pronombres antes mencionados son clave para identificar a las narraciones del *yo*, pero también hay una temática central basada en las experiencias emotivas e intelectuales del escritor. Y evidentemente, la narración debe dejar claro que es el mismo autor quien lleva el tintero.

Por otro lado en la poesía, podemos encontrar versos como el siguiente:

“Yo lloro debajo de mi nombre.

Yo agito pañuelos en la noche y barcos sedientos de realidad

bailan conmigo” (Pizarnik 2013)

Este es un ejemplo donde la voz lírica del poema habla en primera persona (*yo*); por tanto sería de suma importancia lo siguiente: ¿puede un poema lírico, pertenecer a esta misma línea de *las narrativas del yo*? Para dar respuesta a esta duda es indispensable revisar la teoría del poema lírico, y para ello ocuparemos, en los siguientes capítulos, un espacio a dicha resolución.

Finalmente, para Manuel Alberca estas narraciones son: “imágenes ficcionalizadas de ese imaginario de nuestra época (XX) que concibe el fragmentado e inestable sujeto moderno como hervidero de múltiples yos” (Alberca 1999: 20). Puede pensarse también como una constante búsqueda de identidad que gira entorno a una interrogante: ¿Quién soy? La búsqueda de una respuesta se convierte en móvil de la vida que, quizás, incluya el deseo de reordenarla a través de la escritura. El tópico del YO va más allá de la temática narcisista o petulante, pues el YO es quien construye el mundo, tomando como material al lenguaje.

a) La cuestión del autor

*¡Si entre la hoja en blanco y la ebullición de palabras e historias que toman forma
y se desvanecen sin que nadie las escriba no se metiera en medio ese incómodo
diafragma que es mi persona!*

Ítalo Calvino

En la escritura de la autoficción puede darse un procedimiento muy interesante, parecido al desdoblamiento. El autor tiene que visualizar su vida a cierta distancia, transformándose en otro. Finalmente dará uso a lo que lleva en sus profundidades, pero sobre todo que son parte de su persona, manteniéndolas encubiertas: el nombre, el lugar de procedencia, alguna fecha o acontecimiento importante; mezclándolo entre sus personajes.

El papel del autor, en la autobiografía como en la autoficción, merece un espacio para situar su función literaria o artística. En el término de autor, encontramos uno de los elementos de la literatura que ha provocado muchos debates, investigaciones y estudios; puesto que su comportamiento, dentro de la literatura, permuta según el tipo de texto. Así, en la autoficción, la conducta del autor difiere del resto de los géneros literarios.

Hay que distinguir, en primera instancia, que el concepto de autor varía según los teóricos que lo han estudiado. Lo importante, antes de abordar el tema, es no confundir al autor con la persona real, de carne y hueso, más bien verlo como un ente artístico. Recordemos lo que dice Bajtín:

El problema de la correlación entre el espectador y el autor (es que) [...] El autor posee autoridad y el lector lo necesita no como persona, no como otro hombre [...] El autor no puede ni debe ser definido por nosotros como persona, porque nosotros estamos en él, vivenciamos su visión activa [...] El autor ante todo debe ser comprendido a partir del conocimiento de la obra como su participante, como el director autoritario del lector. (Bajtín 1982: 180-181)

Queda claro entonces que el autor no es un ente físico, de tal manera que tampoco se debe relacionar al autor-persona con la obra, y más bien observarlo como aliado de la obra literaria.

Según Roland Barthes, el autor es obstáculo para la consumación de la literatura, ya que debe omitirse y no mencionarse, pues la obra se abastece sola. Barthes le atribuye a la obra su autonomía, por ende le corresponde al lector el trabajo de descodificación y así llegar a una posible interpretación.

Foucault, por su parte dice: “el autor debe borrarse o ser borrado en beneficio de las formas propias del discurso” (Foucault 1969: 78); el autor es instrumento de creación, el arquitecto del texto; por tanto, e igual que el ingeniero, debe irse una vez terminado su trabajo; así el público podrá ser admirador total de la creación. Sin embargo, Foucault, hace una interrogante muy interesante: “¿qué permite descubrir esta regla de la desaparición del escritor o autor? Permite descubrir el juego de la función de autor.” (1969: 79). Por supuesto, el autor no desaparece totalmente, debe cumplir una función dentro del texto.

En el discurso autoficcional podemos notar que el autor es parte esencial. La consolidación de la obra la lleva el autor, ¿será posible que la función de autor en la autoficción preste al discurso un tinte de innovación?

Hasta este punto, se puede ver al autor como una herramienta indispensable para la innovación del texto. Recordemos que dentro de la literatura encontramos temas e ideas, todas unidas a un tronco, el de la vida, pero, ¿quién o qué hace la diferencia para destacar lo intrínseco?:

La aparición de la autobiografía supone una nueva revolución espiritual: el artista y el modelo coinciden, el historiador se torna a sí mismo como objeto [...] se considera como un gran personaje, digno de la memoria de los hombres. (Gusdorf 2013: 11)

Lo que para muchos debe olvidarse por completo, destrozarse y hasta omitirse, es materia esencial para la creación: el autor y su vida. En esencia es él mismo la fuente de creación; y por esta misma forma de producción el “autor” se configura, se transforma y deja el mundo real para entrar a un mundo ficticio. Esto nos hace testigos de que la literatura, muchas veces, se ve y entiende como la explosión del *big bang* que parece no tocar un límite y sigue expandiéndose, dando mil posibilidades a su creación.

Ahora bien, ¿cómo funciona el autor dentro de la autobiografía y la autoficción? Bajtín aclara que hay una diferencia en cuanto a la labor del autor dentro de la autobiografía:

El autor posee autoridad y el lector lo necesita no como persona, no como otro hombre, ni como héroe, ni como un determinismo del ser, sino como a un principio al que hay que seguir (sólo un examen biográfico del autor lo convierte en héroe, en un hombre determinado en el ser al que se puede contemplar). La individualidad del autor como creador es creativa y de un orden especial extra estético; es una actividad individual de visión y estructuración, y no una individualidad visible y estructurada. El autor llega a ser individuo propiamente dicho sólo allí donde referimos a él el mundo individual de héroes creados por él o donde él es parcialmente objetivado como narrador. (Bajtín 1982: 181)

El autor será una figura estética, siempre y cuando, no se trate de una autobiografía pues una de las características de *las narrativas del yo* es que el autor es el arquitecto de la obra, pero al mismo tiempo es, en términos de Bajtín, el héroe; paladín creado por él mismo, de sí mismo. La construcción de esta narrativa parte de la individualidad para re-estructurarse, desde una parte hasta su totalidad.

Por su parte Deleuze mata el Yo para convertirlo en nosotros: “la literatura sólo empieza cuando nace en nuestro interior, una tercera persona que nos desposee del poder de decir YO” (1996: 8) ¿Por qué no podemos decir yo?, ¿y las vivencias, las experiencias, el tiempo pasado, los recuerdos y el futuro? ¿Deben solidarizarse en un nosotros?

Para Deleuze la escritura se constituye en un constante devenir, inacabado infinito, que rebasa lo vivible y lo vivido, sin embargo –yo– es quien tiene que experimentar la vida para poder trasladar su sentir a la escritura, por otro lado, el fin de la autoficción radica en un devenir de posibilidad íntima, que llega a otro, ¿acaso la literatura nos llega de manera universal? Esta consideración es importante porque la percepción de los sentidos y de la vida es individual.

La literatura carga sentidos universales, pero la decodificación, la lectura y el encuentro con estos temas se hacen en forma individual; las experiencias y la percepción del mundo de cada individuo son diversas, incluso el espacio y la época. Sin embargo Deleuze engloba los sentidos en un universo: el de un “nosotros”, pero no olvidemos que también hay mundos individuales que conforman un universo.

Deleuze concluye: “El escritor como vidente y oyente; la meta de la literatura: el paso de la vida al lenguaje es lo que constituye las ideas” (1996: 12), por lo tanto el autor es un ingrediente en la literatura, el peón que después de una gran labor se va. Es el mediador para concretizar la obra, él enfoca y captura lo que se le presenta

del mundo, alejándose, como un hada que ha cumplido un deseo. Sin olvidar que él, al mismo tiempo, es material de arte; es decir, lo que observa, lo que escucha, lo que siente, lo que percibe del mundo serán la fuente de su expresión artística, la concretización de su percepción de mundo.

Finalmente podemos concluir diciendo que es en la fuente artística, donde el mundo íntimo y el sentir pueden tener un posible orden, o por lo menos un intento de orden, y Deleuze deja muy claro que la vida puede capturarse a través del lenguaje, pero la escritura puede devenir vida-nuestra y vida-mía; pues no se le puede delimitar, encuadrar o cerrar; ella es libre aunque se le trate de limitar, pues se escapa en la vida misma, en su posibilidad. Y es justo lo inminente lo que da carácter a la autoficción, pues el autor hará, de su persona física, una vida posible en el mundo literario.

De tal forma que *Sindbad el varado* lleva en sí mismo la presencia del poeta y esto no le da un carácter, ni más, ni menos, poético. Más bien hay que pensar en cómo Owen recurre a tal elemento para hacerlo retórico. Y así cada obra que lleve en su estructura al autor como pilar, no debe ser demeritada ni sobrevalorada, puesto que se debe apuntar y observar la metamorfosis que hay entre el autor y su obra.

b) Definición de autobiografía y autoficción

Según Alberca la autoficción está clasificada dentro de *las narraciones del yo*, igual que la autobiografía; sin embargo ambos conceptos varían según su definición y el autor que las estudie. Uno de los principales autores de la autobiografía es Philippe Lejeune, quien la define de la siguiente forma: “Relato retrospectivo en prosa que alguien hace de su propia existencia, cuando pone el acento principal sobre su vida individual, en particular sobre la historia de su personalidad” (1994: 160). Vemos

que la primera característica de este concepto es el autor, con la función de narrar su pasado, su historia. Finalmente el resultado de este trabajo concluye con la reconfiguración de su personalidad. Pero además la intención que conlleva esta acción es la de explicar su existencia ante los demás.

Por otro lado Lejeune corrige su definición al decir que el *pacto autobiográfico* no sólo consiste en creer, literalmente, la palabra del autor; sino más bien en conectarse para vivir la lectura, es decir, vivir la vida del narrador-autor. Además hace una diferencia entre autobiografía y autoficción: "asimilo relato y ficción craso error. Hoy sé que narrar la vida es simplemente vivir. Nosotros somos hombres-relato. La ficción es inventar algo diferente a esta vida" (1994: 163). Podemos concluir diciendo que la autoficción es una posibilidad del pasado, lo que hubiésemos querido ser, la hipérbole que le agregamos a nuestra vida. En cambio la autobiografía llega a ser la vida cotidiana (verídica) aquella que pasó en términos de realidad fáctica. Ahora bien, es claro que ambas formas narrativas poseen una semejanza evidente en cuanto a la intención del autor: exponer ante el mundo su vida; entonces, ¿qué finalidad tiene exponer la identidad ante el público?:

Es mi imagen la que quiero multiplicar, pero no por narcisismo o megalomanía como podría creerse con demasiada facilidad: al contrario, para esconder entre tantos fantasmas ilusorios de mí mismo, el verdadero yo que los hace moverse (Calvino 1993: 182- 183).

La individualidad de la identidad está protegida por barreras. Desde su definición etimológica, la persona se caracteriza por la máscara, se pone un disfraz en su andar por el mundo. La profundidad del ser se mantiene oculto de los demás, esta idea obstaculiza la libertad de la identidad para un mundo exterior.

Si entendemos por identidad todo aquello que nos hace Ser en el mundo, podemos formular la siguiente pregunta: ¿Qué parte o partes del autor se exponen

dentro de la autoficción? La autoficción ofrece una herramienta cuyo objetivo es configurar la identidad del autor. Manuel Alberca habla de la identidad, pero no desde la esencia, sino más bien la maneja como un elemento que reconfigura una parte de la vida del autor, de tal forma que sea suficiente para marcar su personalidad. Hay que comprender que el autor de la autoficción no expone por completo su vida, sino que elige los elementos autobiográficos que retomará para su nueva historia.

En este punto se llega a un aspecto importante, la autobiografía y la autoficción tienen como “diferencia” el concepto de ficción. Para la autobiografía, tal como lo dice Philippe Lejeune en el *pacto autobiográfico*, decir la verdad es fundamental, sin embargo, ¿cómo inmiscuirnos en la comprobación de la verdad en la vida de alguien ajeno a mí? Es justo aquí cuando aplicamos el pacto, es decir, el lector cree en la lectura, le da crédito a la historia del autor, se estima como verdadera, lo sea o no.

Por otro lado la autoficción no necesita este pacto, ya que su categoría de ficción le da sustento. La verdad que podría buscarse, en este sentido, es la presencia del autor. Sin embargo no es necesaria, pues sabemos que el autor está jugando con su presencia-ausencia. Así que no hay necesidad de calificar una realidad empírica, pues no se debe olvidar que en la autoficción hay una intención de hacer ficción.

La exhibición del autor y su vida, en la autobiografía y la autoficción, puede parecer un punto de encuentro entre ambas, aunque la autoficción modifica la presencia del autor, y es en ese detalle donde reside un hecho importante para la presente investigación. El autor de la autoficción utiliza la ficción para encubrir su presencia. En cambio en la autobiografía el autor tiene la intención de narrar la verdad al contar su vida.

De manera que la autobiografía es capaz de solucionar el problema mencionado al inicio de esta tesis, la trascendencia. Sin embargo, para este trabajo, encontramos otro conflicto para la aplicación: la palabra *prosa*. Entonces, ¿la autobiografía sólo corresponde a una narrativa? Antes de contestar sigamos marcando y ahondando la diferencia entre este concepto y la autoficción.

Para comenzar está el pacto autobiográfico de Lejeune. Éste consiste en dar un voto de confianza al lector, este pacto se da con el nombre del autor; comprobando que su realidad (la del autor) es verídica. Años después Lejeune corrige la idea de la reciprocidad entre autor-lector en el pacto autobiográfico: “Hay una simple proposición que sólo compromete al autor: El lector queda libre de leer o no, y sobre todo de leer como le apetezca.” (Álvarez, Fernández 2001: 162). Esto le da una nueva apertura a la estructura, por nombrarlo así, de la autobiografía, puesto que al liberar al lector, el autor también queda liberado de hacer de su texto una verdad absoluta. Y así también se da la posibilidad de una nueva forma en su texto.

A continuación se presenta la siguiente pregunta, cuya confusión se presentó y se mencionó al inicio de este estudio: ¿autobiografía corresponde a autoficción? Cuando Lejeune dice: “Debemos recordar que autobiografía no es más que una ficción producida en condiciones particulares” (Álvarez 2001: 163); podemos interpretar lo siguiente: que la autobiografía es ficción o se manifiesta con un elemento ficcional; de tal forma que puede interpretarse y confundirse con un equivalente en la autoficción, además de tirar por la borda a la *verdad* que exige el *pacto autobiográfico*, por suerte Lejeune da cuenta de este error y agrega: “la ficción es inventar algo diferente a esta vida” (Álvarez 2001: 163), con lo que muestra la diferencia central entre los conceptos antes mencionados. Se puede concluir diciendo que la autoficción es invención, novedad; narrar la vida propia en diversidad de escenarios. Mientras que la autobiografía, claramente, tiene el

propósito de contar la vida propia pero con la intención tácita de mostrar la verdad del pasado.

La autobiografía, tal como lo explica Lejeune en su *historia de la autobiografía*, es un término teórico que comenzó por resguardarse principalmente en los diarios y que pasó a la narración, es decir, a la novela. En estos textos el autor cuenta libremente su pasado, pero no sólo él trascendía sino también su contexto. La autobiografía es contar el pasado de una vida, como lo define claramente Lejeune, además de aclarar la diferencia entre ambos conceptos, como ya se explicó antes.

Por otra parte la autoficción, según Manuel Alberca es:

Una obra literaria en la que el autor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad personal, bajo su verdadero nombre. Al ficcionalizar la identidad y la experiencia vivida o imaginada, el autor se adhiere de manera descomprometida a un personaje de ficción que responde a su mismo nombre. (Alberca 1999: 8)

La diferencia entre autobiografía y autoficción queda más clara desde esta definición, en la primera el autor no tiene que jugar a ser y no ser, pues, desde el “pacto autobiográfico”, la verdad será revelada por el mismo sujeto real sin necesidad de ocultarse; lo contrario ocurre en la autoficción. El personaje es equivalente al autor, quien se esconde tras sus propias palabras, olvidándose del pacto con el lector, engañándolo y poniéndolo a prueba, siendo este el objetivo de la autoficción.

Gundber menciona de manera más clara elementos importantes dentro de la autobiografía:

De modo que la razón autobiográfica surgirá como la íntima necesidad del autobiógrafo de huir de un presente ingrato —vejez, deterioro, exilio, pérdidas de amigos y familiares— hacia la recuperación de lo perdido y añorado, sólo posible a través de la memoria. Será así como se huirá hacia el pasado para recuperar la infancia y la juventud en un acto de escritura que remozará lo vivido puesto que tendrá un público ante el cual evocar, imaginando voluptuosamente, los acontecimientos pasados. [...] se da el caso de que el autor quiere establecer cierta distancia para mirarse con mayor perspectiva — ¿ansia de autenticidad? — y por ello utiliza la tercera persona. (Gundber 2015: 11-12)

La escritura y la autenticidad son elementos que saltan a la vista en esta definición, puesto que aquí ya no se habla de una narración en *prosa*, sino simplemente de una escritura, lo que sintoniza perfectamente con la libertad de la palabra escrita y así abre paso a la poesía para entrar al juego de la autobiografía; con esta posibilidad la autoficción se coloca en despunte para hilarse a la poesía. Pero antes de analizar esta posibilidad, debemos entender el término ficcional a nivel literario, o sea desde la creación artística; puesto que en todo acto de creación hay un nivel de ficción. Ante esto Gundberg agrega:

Lo que pareciera darse por sentado por su presumible obviedad es que un texto autobiográfico sólo puede decir toda la verdad y nada más que la verdad, ya que si sale de la pluma del propio personaje que realizó, padeció o testificó los hechos narrados, todo lo expuesto no puede ser sino palabra cierta. Sin embargo, no hay nada más frágil que la facultad con la que se nutre el autobiógrafo: la memoria. Es por ello que el olvido, la censura, el pudor o la vanidad invitarán al escritor a reconstruir lo vivido con ciertas salvedades o deformaciones. [...] Y es que lo que fue vida pura y simple precisará de cierto maquillaje para lograr su valor estético, así como un sentido valor humano. De tal manera que tal impostura también sería una característica básica del género, tan legítima como cualquiera otra, porque escribir una vida, es lo mismo que revivirla, es decir, reescribirla y reinventarla: he aquí la ficción. (2015: 14-15)

La intervención de otros recursos para hacer una autobiografía sin necesidad de entrar a la narrativa como tal se ajusta a esta propuesta de estudio: la poesía como un camino hacia la autoficción. Pensemos en la ficción inherente de toda

creación artística y daremos solución al problema de esta tesis, sin embargo, como veremos más adelante, aplicar un término de ficción a la poesía no es tan simple.

Por otro lado, Gundberg reafirma la distancia entre la lectura de un diario o autobiografía, donde la presencia del autor es evidente, y una novela autoficcional donde el autor se disfraza de personaje.

Pero ante esta diferencia, la autoficción, según los teóricos, es similar, y algunos afirman, que es un sinónimo de autobiografía. Sin embargo, Gundberg explica que en la autobiografía el autor aparece de manera directa, contrario a lo que sucede en la autoficción cuyo objetivo es esconder la presencia de datos, como el nombre, las fechas o los lugares que pertenecen a la vida real del autor.

Por otro lado, hay que recordar la definición de Lejeune, siendo muy clara, pues el autor retoma su pasado, cuenta su historia de vida. Pero, ¿con qué propósito cuenta su vida? Georges Gusdorf responde a esto:

El autor de una autobiografía da a su imagen un tipo de relieve en relación con su entorno, una existencia independiente; se contempla en su ser y le place ser contemplado, se constituye en testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable (Gusdorf 1991: 10).

El autor de la autobiografía oscila entre su colectividad y su individualidad para configurarse. No bastándole la exploración y la conclusión, se mueve para ser contemplado, admirado; busca el color más intenso para resaltar y hacer contraste con los otros. La importancia de esta exhibición es hacerse notar y alzar la voz, para decir: aquí estoy. Exhibirse también puede hablar de la carencia del individuo en cuanto a su identidad expresada ante el mundo. Exponerse es resaltar, ante lo

colectivo, el valor de la individualidad para reconfigurar su personalidad, por eso la necesidad de un público.

Además de la exhibición del sujeto, para Manuel Alberca, la particularidad de la autoficción es la siguiente: “el procedimiento del autor de autoficciones consiste primero en tomar algunos genes escogidos de su ADN biográfico, después depositarlos en la probeta de la novela junto con algunos principios activos ficticios.” (1999: 29) La importancia del autor en este tipo de discursos es evidente. El material de creación parte de él mismo. El autor de la autoficción juega. Maneja sus vivencias como si fueran plastilina, puede hacer y deshacer, “mentir” o no en su historia. Él hace con pequeñas, grandes o medianas partes de su biografía, literatura.

Por lo tanto, la identidad es un tópico inseparable de la autoficción, sin embargo puede parecer imperceptible ante los ojos del lector, esto porque el término de identidad puede pensarse como la manifestación directa de la esencialidad del carácter o del ser del autor real. De manera que se puede cuestionar la presencia literal, en este caso, de Owen, pero no hay que confundirlo:

Las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato [...] identidad no quiere decir necesariamente esencia, sino un hecho aprehensible directamente en el enunciado, entre el protagonista y su autor, como resultado de la transfiguración literaria (Alberca 1999: 29).

Este tópico, la identidad, anclado en la autoficción se manifiesta en ciertos rasgos biográficos del autor como la edad, el nombre o apellido que caractericen al personaje de la obra. En el día cuatro del poemario *Sindbad el varado* podemos leer: “Todos los días 4 son domingos/ porque los Owen nacen es día” (Owen 2012: 35). Aquí está presente el apellido del poeta: Owen. La identidad tangible se presenta en el apellido, dicho desde la voz lírica. La pluralidad que se le da al

nombre es, quizás, un guiño al juego que el poeta hace de su propia genealogía y, sobre todo, de la ambigüedad.

Otro elemento importante para estos conceptos es la ficción. El uso de la ficción es un término anclado a la literatura. En *La ficción de lo real* Alfonso Reyes define este concepto:

Lo real de mi literatura será aquello que yo exprese o cuente literariamente, y que de veras haya acontecido al alcance de mi percepción o experiencia; y lo inventado de mi literatura será lo probable real, lo que no haya acontecido en las condiciones estrictas de mi experiencia o de mi relato. (Reyes citado por Tissera, 1949: 23)

Así pues, la autobiografía puede ficcionalizarse cuando se altera la veracidad del relato contado, tal como pasa en la autoficción. Si Owen, según aparece en su biografía, enamorado perdidamente de Clementina Otero, tomó la figura de esta mujer amada con sus características y pudo reconstruir la imagen femenina que representara el amor de Clementina dentro de su poesía, entonces podemos inducir que se trata de un procedimiento netamente autoficcional. Pero no podemos manifestar que se trata de esta mujer en la vida real, puesto que se está reescribiendo y reconfigurando esta figura en el tema del amor.

Finalmente podemos decir que no hay gran diferencia entre el término autoficción y autobiografía (salvo la distancia analizada en párrafos anteriores, lo cual, distingue un término del otro) puesto que en ambos encontramos un elemento verosímil propio de la literatura.

Ahora hemos entendido que la autoficción no es, necesariamente, la desnudez ante un público, es decir, no expone la identidad en esencia, no es presentarse como tal, sino más bien jugar a ser y no ser, usar el nombre propio, la

fecha de nacimiento o el lugar de residencia, colocar una carga significativa propia del autor a un personaje, esto es, el personaje no es el autor pero lleva su nombre real y viajará durante la novela con ese significado, lo que constituye una parte de su personalidad. Es claro el juego que hace el autor en la autoficción: inventa con su nombre la posibilidad de ser otro yo.

A partir de lo anterior podemos considerar a la ambigüedad, que se genera con la presencia del autor en el texto mismo, como un elemento confuso para el lector. Pues que el centro de la ambigüedad surge de la siguiente duda: ¿Cómo saber si el autor está hablando? Lo sabremos gracias al elemento clave: el biográfico. Hay que rastrear, dentro del texto, esta información y así se podrá ver al descubierto los guiños del autor, pues hay que considerar que el escritor tomará, como fundamento, este elemento para la creación de su obra:

El autor de autoficciones no se conforma sólo con contar la vida que ha vivido, sino en imaginar una de las muchas vidas posibles que le podría haber tocado en suerte vivir. De manera que el escritor de autoficciones no trata de narrar lo que fue sino también lo que pudo haber sido. Esto le permite vivir, en los márgenes de la escritura, vidas distintas a las suyas. (Alberca 1999: 33)

La autoficción es la configuración de una vida posible. El deseo constante, del *yo-autor*¹, de salir de una rutina abrumadora y gris. Pero no sólo eso, también es una forma de escribir-me y releer-me, una forma de llegar a la entraña más profunda del ser. El deseo de ser otro y su presencia otorgan el tono ambiguo de esta forma literaria.

Finalmente, la autoficción podría pensarse como la transfiguración de la autobiografía llevándola a un nivel de posibilidad. Es el deseo de superar lo ordinario

¹ En este trabajo el *yo* autor se entiende como la referencia directa-biográfica- del poeta; una realidad que lo involucra.

y abrumador de la vida cotidiana. Es degustar el pasado, darle más vida a la vida. ¿A quién no le gustaría imaginar una vida como la de Hércules, a quién no le gustaría transformar sus días más insípidos en una estrambótica aventura? Una vida inventada, adornada de posibilidades infinitas. Alargar las cadenas de la realidad para tocar otro mundo. Buscar, entre las líneas que dibuja la mano creadora, es darse libertad desde un imaginario.

En la autobiografía o autoficción hay un deseo implícito de trascendencia. Capturar un pedazo de la persona para heredarlo al mundo, sin importar el motivo, se refleja en las escrituras del yo², como en el caso de la autoficción: “yo supongo que mi existencia importa al mundo y que mi muerte dejará el mundo incompleto. Al contar mi vida, yo me manifiesto más allá de la muerte, a fin de que se conserve ese capital precioso que no debe desaparecer” (Gusdorf 1991: 10). Dejar un vestigio que confirme la (mí) existencia, no es cuestión de narcisismo o ego, como se suele pensar, es una preocupación humana que ha carcomido a infinidad de artistas: pintores, escultores o escritores.

Gilberto Owen manifestó en su poesía esta preocupación de trascender: “recordaran mi vida por mi muerte” es el deseo de la vida que se desprende al sentir a la muerte, pero ¿será esta una certeza o la manifestación del deseo de ser recordado? Lo que ahora se hace con sus versos es recordarlo, y así se han buscado las pistas de su vida para conocerlo. Trascendió, sin duda.

Ahora bien, desde el ángulo de la autoficción, es la poesía la gran herencia que ha dejado Gilberto Owen en esos versos. Y así se dará el encuentro de dos

² Se habla de escrituras del yo en lugar de “narraciones del yo”, puesto que este trabajo considera a la poesía autoficcional dentro de esta categoría “narrativas del yo”, sin embargo por tratarse de lírica se prefiere hablar de escrituras y no narrativas.

seres: el del autor y el del lector, pero manifestado de una forma íntima y cálida. Owen, con su poesía, acompaña al lector ahuyentándole un poco la soledad.

La lectura de una autoficción es el descubrimiento de un mundo de experiencias individuales pero que al mismo tiempo pueden llegar a coincidir con las de otro, tocando un punto universal. Es la descripción que unos ojos cuentan desde su mirar: “cada hombre es importante para el mundo, cada vida y cada muerte; el testimonio que cada uno da de sí mismo enriquece el patrimonio común de la cultura” (Gusdorf 1991: 11). La fugacidad de la existencia sólo nos permite percibir al mundo una vez, y cada hombre guarda en sus profundidades un recuerdo o una historia digna de contar; sin embargo no todos pueden dar forma a esa historia desde el arte de escribir, entonces puede pensarse en algunos sucesos, dignos de ser contados, que se pierden con la muerte de ese único e irrepetible mundo que es la memoria del individuo.

Es por esto que la autoficción no pretende abarcar una vida en su totalidad, sino comprenderla en una mínima parte, pero para comprender hay que observar y preguntar, ¿cómo soy?, ¿qué soy?, ¿cómo puedo observarme? Preguntas que, quizá, el escritor se hace: “(en la autobiografía o autoficción) el historiador se torna a sí mismo objeto.” (Gusdorf 1991: 11). El escritor de una autoficción hace una especie de desdoblamiento, que le permite mirarse como *otro*. Deja de ser él para estudiarse como un ente ajeno, y puesto que podrá contemplarse en su totalidad y desde distintas miradas, ya no quedarán huecos en su mirar. Trabajo arduo, sin duda, y precisamente es esto lo que da un valor especial a este tipo de escritura.

Se mira lo distante, nunca lo cercano. El conocimiento que uno sabe de sí mismo se mantiene bajo llave. Sin embargo, el tiempo, como factor belicoso, nos enfrenta al pasado. El problema de mirarse a uno mismo es, según Bajtín, nuestro ensimismamiento, es decir, no se puede contemplar por completo desde los zapatos de uno mismo. Necesitamos del otro, pues es él quien puede revisar, de pies a

cabeza, nuestro exterior y qué mejor que desdoblarse para ver ambas partes: interior y exterior. Esta es la razón de pensar y analizar a la autoficción como un desdoblamiento entre autor y personaje.

d) Autoficción y autobiografía: diferencias

La palabra es una herramienta individual que todos utilizamos, sin embargo podemos darle un uso diferente: como medio de comunicación, de entretenimiento o bien artístico, todo depende de la finalidad con que se use. El poeta mexicano Gilberto Owen, según algunos críticos de su literatura como Sheridan o Alfredo Rosas, hace uso de la escritura, no sólo de forma artística, sino también como una red que captura parte de su vida.

Para comenzar hay que responder la siguiente pregunta: ¿qué relevancia tienen los datos personales del poeta en la poesía? Descifrar este enigma es un lío para los teóricos, pero es importante para el lector. A través de la poesía podemos captar momentos, situaciones y sensaciones de la vida humana, así pues conocer parte de las vivencias de los escritores o artistas puede, aunque no es necesario, ayudarnos a una mejor comprensión de la creación artística. Para el ámbito literario, no es necesario satisfacer el deseo de conocer por completo la vida del autor, pues lo realmente interesante es el producto del artista; sin embargo lo atractivo de este poeta es el lazo que une su vida íntima con la poesía. Se comprenderá mejor este proceso con la teoría, tomando a la autoficción como base.

Para entender mejor esta teoría se debe distinguir entre autobiografía y autoficción, aunque puede haber confusiones en estos conceptos, puesto que nacen del mismo método. Como ya se explicó en el capítulo anterior, al penetrar en el estudio nos enfrentamos a diversos problemas, ya que ambos llevan temas

anclados a la vida del autor, es decir el tema central de ambos es el mismo autor; sin embargo, tienen rasgos que los distinguen y para ello es necesario observar detalladamente los conceptos.

Recordemos a Philippe Lejeune en su primera definición de la autobiografía, nos menciona tres elementos claves: el tiempo que se reescribe (el pasado), el protagonista (el autor), y finalmente, la forma o estructura en la que se aprecia la autobiografía; entonces concluimos diciendo que la autobiografía es la reconstrucción del pasado que el autor hace de sí mismo.

Por otro lado, la autoficción es, igual que la autobiografía, una narración de la vida del autor desde el pasado, ahora bien, ¿qué las distingue? Alberca nos dice al respecto:

Podemos considerar las autoficciones hijas o hermanas menores de las novelas autobiográficas, pero en ningún caso debemos confundirlas, pues en las segundas el autor se encarna total o prácticamente en un personaje novelesco, se oculta tras un disfraz ficticio o aprovecha para la trama novelesca su experiencia vital debidamente distanciada mediante una identidad nominal distinta a la suya. (1999: 6)

La diferencia que Manuel Alberca explica, expone claramente que la diferencia entre la autoficción y la autobiografía está en la presencia del autor, es decir que en la autobiografía el autor está de manera explícita, lo contrario de la autoficción; cuya presencia está oculta detrás de un personaje. Cabe entonces preguntarnos: ¿Cómo se encuentra al autor en una autoficción? Para identificar a este tipo de textos es necesario rastrear datos propios del autor como la fecha de nacimiento, el nombre de alguna ciudad que haya visitado, entre otros; por supuesto, es importante cotejar estos datos con la biografía del autor.

Por el momento las diferencias entre estos conceptos parecen claras, sin embargo Alberca coloca a la autoficción en cierta clasificación: “la autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias)” (1999: 5); puede que este juicio presente uno de los mayores problemas a la investigación pues el objetivo de ésta es comprobar que la autoficción puede aplicarse no sólo a géneros narrativos sino también a la lírica; es aquí donde la investigación se bifurca, primero para buscar posibles formas literarias que nos permitan pensar en una lírica autoficcional; y encontrar poemas de estilo autoficcional.

Para esta nueva entrada seguiremos a Gundberg puesto que este teórico nos da ejemplos del autorretrato comparado con la autobiografía, pues si pensamos que la autoficción tiene relación directa con este concepto autobiográfico, nos será más fácil estudiar la posibilidad de un encuentro en la lírica con la autoficción:

Este género pictórico evolucionará, con el paso del tiempo, concediéndole mayor protagonismo al artista que se autorrepresentaba, al principio, camuflado entre penitentes, cortesanos o séquitos exóticos, hasta dar el salto a la modernidad retratándose en primer plano, en medio de su circunstancia histórica, armado de sus instrumentos de trabajo para dignificar su oficio, situado en su taller o disfrazado, pero siempre registrando su yo y con ello su vida (20015: 8).

La literatura cambia al paso del tiempo, por lo tanto es un ente permuto y su manifestación será variable; de la misma forma la manera de interpretarla y entenderla; así pues la teoría y su aplicación también se transforman. El ejemplo que se puede apreciar en la cita no pertenece a la narración, pero es un elemento muy importante pues se muestra un rasgo autobiográfico. Así pues la plasticidad para estudiar e interpretar el material artístico (la poesía de Owen en nuestro caso), desde el concepto de autoficción es posible.

Mientras tanto, para determinar lo anterior, será necesario desmembrar a la poesía en su concepto, forma y sentido, para lo cual, se introducirá en esta investigación a Helena Beristáin y su *Diccionario de retórica y poética* y a Octavio Paz con su libro *el Arco y la lira*. Con ambos autores revisaremos la estructura de la poesía y marcaremos las diferencias con la narrativa para una mayor comprensión.

Así pues, entre las múltiples figuras retóricas que se encuentren en el poemario será necesario tener a la mano parte de la biografía del autor y de esta manera encontrar relación entre el poema y la vida del escritor, específicamente las experiencias de Owen tratadas en el poema; para esto tenemos que recurrir a investigadores como el Doc. Francisco Beltrán Cabrera y Guillermo Sheridan quien dice:

Owen maneja la historia de su vida como impulso central de su “*neuma poesía*”, [...] recorrer esa historia, imaginarla, revivirla y hasta fingirla, hace de este impulso no sólo una voluntad por acceder a una verdad superior, sino sobre todo, para otorgarle sentido aún a costa de la veracidad. Su “*neuma poesía*” puede hurgar su biografía en pos de una solución poética (Sheridan 1985: 25).

La característica que Sheridan le otorga a los poemas de Gilberto Owen se enfoca a lo novedoso en su poética; puesto que en sus versos se establecen elementos directos de su biografía. Esta intuición establece relación con la ficción cuando se habla de “fingir” la vida. Pero no pasa de una observación. Y es a esta investigación, a quien le corresponde verificar este fenómeno apoyado con la teoría de la autoficción. Pues la retórica de Owen va más allá de sólo fingir y resaltar su biografía. Lo que permitirá, no sólo demostrar la flexibilidad de la poesía, sino también las estrategias retóricas del poeta.

Después del desglose de los conceptos de la autobiografía y la autoficción, se puede llegar a reflexionar con la siguiente pregunta: ¿qué intención tiene el poeta

con la manifestación de rasgos biográficos en su poesía? Ante esto, se puede pensar en la trascendencia artística, cuyo fin es hacer un diálogo entre el autor, la poesía y el lector, es decir, a través de este elemento biográfico, colocado intencionalmente, se hace énfasis en la existencia del autor. Puesto que no basta con la expresión de su sentir, pues hay que resaltar recuerdos y detalles que configuren la personalidad del autor. La memoria exige su manifestación; quizá Owen recurrió al papel y tinta para observarse: “lo que define al ser humano en cuanto tal es la relación con el otro en el acto creador” (Bajtín 2000: 13). Uno de los fines del arte es encontrar al otro en el objeto artístico, pero también está el deseo de reencontrarse a uno mismo en este ambiente. Así pues, la autobiografía y la autoficción más que ser textos egocéntricos, amparan la ambición del individuo por mirarse de lejos.

Capítulo II Autoficción en la poesía

Enfrentarse a un complicado proceso teórico, como el que implica el ensamble de la autoficción con la poesía, nos lleva a nuevos descubrimientos. Pero lo que empieza como una lejana posibilidad comienza a ser posible. Puede parecer que la teoría literaria está en un linde de fronteras entre géneros que aparentan no concordar, sin embargo basta acercarse al límite para comprobar que los espacios artísticos se mantienen en dilatación constante. Así nuevas formas surgen y vuelven a evolucionar.

Es por esto que antes de llegar a descartar o afirmar esta nueva posibilidad, es indispensable notar las diferencias entre ambos géneros: la narrativa y la poesía. La autoficción es un término que se utiliza para la narrativa: los diarios, las memorias etc. Ahora bien, ¿qué es poesía? ¿Qué es la prosa? ¿Cuál es la diferencia entre ambas?

El propósito no es hallar un término que las defina, sino más bien ubicar los rasgos que las distinga. Para comprender un poco la diferencia entre prosa y poesía retomaremos a Octavio paz en *El arco y la lira*.

Comencemos por preguntar: ¿qué hace diferente a la prosa del verso? La diferencia se marca desde la forma; la estructura de la poesía comienza con el verso, éste tiene una estructura abierta, en tanto que ordena, lo mejor posible, al lenguaje. En cambio la prosa no busca este orden en la lengua, más bien es fluido en su expresión, es decir, esta forma no restringe la enunciación; más bien da otro orden, puesto que la intención en la narrativa es describir situaciones o acciones, en la forma tradicional. Así pues tiene un desarrollo, un desenlace y un fin; un narrador y algunos personajes. Esta estructura narrativa, que podríamos calificar

como la base (que no necesariamente es única), marca la frontera entre los otros géneros literarios.

Así, entre los elementos más destacados de la poesía están principalmente, desde la tradición, el verso, la rima y el ritmo. Para Octavio Paz la primera gran diferencia es este último componente:

El ritmo se da espontáneamente en toda forma verbal, pero sólo en el poema se manifiesta plenamente. Sin ritmo, no hay poema; sólo con él, no hay prosa. El ritmo es condición del poema, en tanto que es inercial para la prosa. Por la violencia de la razón las palabras se desprenden del ritmo; esa violencia racional sostiene en vilo la prosa, impidiéndole caer en la corriente del alba en donde no rigen las leyes del discurso sino la atracción y repulsión. (1993: 53)

Paz describe al ritmo como límite entre el verso y la prosa, sin embargo hay que explicar por qué tiene tanto énfasis el ritmo. Las palabras en sí, tienen cadencia por naturaleza, sin embargo, esta armonía no es notoria en un escrito común, ni aún en un cuento; y he aquí la bondad de la poesía. El poeta toma las palabras como masa para moldearlas, y es a partir de la musicalidad de éstas que comienza a crear su estructura.

Para comprender un poco mejor la concepción de ritmo hay que acercarse al concepto, el cual, según Helena Beristaín, es: “el efecto de la repetición, a intervalos regulares, de un fenómeno.” (2006: 429) Esencialmente el ritmo es la reiteración de ciertos elementos de la lengua con carácter sistemático, que da como resultado un ritmo artificial, en cuanto que los golpes tónicos se buscan de forma consciente dándole un efecto estético.

La sistematización que el poeta le da al lenguaje es una intención meramente poética, y no corresponde a la prosa, a menos que se trate de un verso libre. La

repetición generalmente está presente en las sílabas o algunas palabras que marcan el ritmo durante el poema, como en el siguiente ejemplo:

Sóngoro, cosongo, / són-go-ro, co-son-go, / (ritmo) 1, 5
songo be; / son-go- be/ (ritmo) 1,3
sóngoro, cosongo / són-go-ro, co-son-go, / (ritmo) 1, 5
de mamey; /de- ma-mey/ (ritmo) 3, 6 (Guillen 2015)

En este poema el ritmo está muy marcado en la sílaba 1 (són-) de los cuatro versos y en la sílaba 5 (son) y 3 (be, -mey). Este carácter sistemático se mantiene durante todo el poema. Es verdad que tanto la prosa como el verso tienen ritmo, sin embargo, la diferencia está en los acentos y la mayor sistematicidad del ritmo dentro del verso, pues son estos quienes marcan en la poesía el ritmo, haciendo que las sílabas mantengan una forma y que no se dispersen por todo un párrafo, como ocurre en la narrativa.

Otra diferencia, que marca Octavio Paz, es la forma; como ya se mencionó, el poema mantiene una estructura (aunque se trate del verso libre) a base del ritmo, de esta manera se diría que la poesía mantiene una estructura rítmica. Mientras que la narrativa mantendrá su forma a base de elementos como el narrador y los personajes, su estructura básicamente se mantiene en un hilo con inicio y final. La forma comunicativa es distinta, incluso cuando se habla y escribe la forma es totalmente distinta. Para explicarlo de una forma sencilla: la poesía es una pintura de palabras, la prosa pareciera describir un cuadro, un dibujo.

Por otro lado, la rima constituye dentro de sí misma, otra cualidad: “La rima regula a la fantasía, es un dique contra la marea verbal, una canalización del ritmo.” (Paz 1993: 75). ¿Qué quiere decir Octavio Paz cuando dice “la rima regula la fantasía”? para Paz, ¿la poesía canaliza la fantasía? Esta cualidad, puede ser una

deficiencia injusta pues parece frenar y marcar el límite del verso en cuanto a la ficción, ya que la regula y no le da libertad, sin embargo esto va dirigido a una tradición poética, donde la ficción no se permitía. Pero para muchos poetas, como se verá en los siguientes capítulos, ese “dique contra la marea verbal” ofrece otra facultad: la posibilidad de construir a partir de la poesía un nuevo mundo.

Las diferencias son claras y se reducen a una: la manera de enunciar las cosas. La prosa y el verso son dos formas distintas de creación artística, ni una ni otra son menos expresivas o más eficaces para describir y narrar con más o menos fluidez, sino que, en ambas, el lenguaje se expone desde distinto enfoque; y lo más importante es que en su expresión hay un parte de la vida, porque: “escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso y que desborda cualquier materia vivible y lo vivido.” (Deleuze 1996: 5) O en nuestras palabras: no importa la forma en que se emplee la escritura, lo interesante es observarla en su libertad.

Ahora bien, si la conclusión a la que hemos llegado es que tanto la prosa como el verso son dos formas de expresión artística con distintas propiedades, debemos hacernos la siguiente pregunta: ¿podemos aplicar un concepto propio de la narrativa a la poesía? Uno de los problemas, para esta alianza, es relacionar y establecer puntos de encuentro entre el concepto de autoficción y poesía. Cabe entonces preguntar: ¿es probable que el poema lírico tenga como elemento a la ficción?, y de ser así, ¿cómo se presentaría?

La narrativa tiene entre sus elementos más destacados e importantes dos categorías: el narrador y el personaje. En la poesía están los siguientes elementos: el sujeto lírico y la voz lírica. Sin embargo, ¿se comparte en la lírica una función similar a las categorías de la narrativa? Puede pensarse que la función de personaje es símil al sujeto lírico o a la voz lírica, pero no es así; el sujeto lírico tiene en su

categoría la presencia del poeta, en cambio el personaje no representa al autor³, sin embargo, en un texto autoficcional, el personaje, en su estructura, tiene parte(s) del autor; de tal forma que la ficción en la lírica se da a través de esta categoría: el personaje.

Ahora bien, si continuamos con esta idea de autoficción y poesía lo que verdaderamente coincide en estas dos formas es en la presencia del autor, que como ya vimos, es fundamental para la aplicación de este concepto. De tal forma que se puede pensar en el paralelismo entre personaje y sujeto lírico. Aunque por supuesto, esto no quiere decir que se trate de una homologación directa; es indispensable entender que son funciones muy específicas de un género y de otro. Entendido esto, hay que observar, para los fines del presente trabajo, si hay o no una relación de parentesco, en las características de ambos elementos. De esta manera hay que distinguir las posibles funciones del autor dentro de la lírica, para corroborar esta afinidad con el personaje autoficcional. Pero sobre todo para afirmar que este concepto puede funcionar en la poesía.

Si bien, los elementos que distinguen a la prosa de la poesía parecen opuestos hay que preguntarnos si pueden tener cierta correspondencia: el sujeto lírico con el personaje y la voz lírica con el narrador. Para ello habría que hacer un estudio muy minucioso en cuanto a funciones y características. Pero, para este trabajo, la categoría que realmente importa y que se debe estudiar, para la aplicación de la autoficción, es la del sujeto lírico. Cabe entonces preguntarnos ¿El concepto de autoficción incluye al sujeto lírico o lo excluye?

³ Es importante aclarar que ante esta problemática, el trabajo le da su espacio al problema de la ficción en el poema lírico, y, por otro lado, hay que hacer una distinción entre esta categoría: personaje, puesto que en la lírica el personaje autoficcional, es un ser ficticio creado del y por el poeta para transmitir su realidad, su propia forma de verla y sentirla. Esto se abordará en los capítulos siguientes. (Ficción en el poema lírico)

Laura Scarano da una respuesta concreta a la pregunta formulada en su texto *Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción*. En primera instancia esta autora resume la presencia del autor en el poema lírico (según el estructuralismo) y nos dice que el poeta se manifiesta de forma subjetiva, como “enunciado de realidad” separándose de toda ficción. De ser así la respuesta a la pregunta antes mencionada sería que el sujeto lírico se excluye de la autoficción por la “realidad empírica” que se manifiesta en el poema.

a) El poema lírico y el yo

La autoficción, como término narrativo, no tiene problemas con la categoría del personaje puesto que gracias a su función, se puede transfigurar las vivencias del escritor. Pero en la lírica la situación es más compleja, de tal forma que surge la siguiente pregunta: ¿para la poesía, en qué medida la autoficción influye o determina al sujeto lírico?

De aquí surgen los primeros problemas en cuanto a la teoría; por un lado la autoficción en la narrativa revela a un personaje con elementos que anclan puntos clave de la realidad del autor, transfigurándolos a un ámbito ficticio que resulta un personaje-autor; y por el otro la poesía, que mantiene una categoría de sujeto lírico (catalogado como biográfico, subjetivo y empírico-real); como ya se dijo, el poema no lleva en su categoría ningún elemento de ficción, la palabra del poeta es valorada desde un ámbito de realidad. Contrario a la autoficción que se caracteriza por la ambigüedad, nos dice Scarano: “la ambigüedad es clave para la autoficción [...] lo real-biográfico irrumpe en lo literario, y lo ficticio se confunde con lo vivido en un afán de fomentar la incertidumbre del lector” (2011: 10).

El problema de la lírica es que mantiene en opuesto ficción y verdad, no se permite un diálogo entre ambos elementos, por ello debemos observar más a fondo

lo que se dice en los estudios de la lírica. Juan Villegas, nos menciona ciertas características de la poesía:

Lo caracterizador de la lírica es la comunicación de la visión de mundo –el elemento estructurante de la obra literaria- impregnada por el temple de ánimo del hablante o del yo poético. En algunos casos, lo comunicado es simplemente el temple de ánimo. (1984: 726)

Así, el poema lírico se caracteriza porque su material principal es el *yo*, siendo éste la esencia de su expresión. Es la subjetividad del poeta, según Scarano, la que se observa dentro de una realidad. Ahora bien la controversia en lo lírico es precisamente este elemento, puesto que a lo largo del tiempo se ha estudiado y colocado en diversas posiciones. Sin embargo, Juan Villegas expone la función de la lírica, de la literatura en general, como un elemento propio de un género establecido por la tradición poética:

La función de la poesía lírica no siempre corresponde a la literatura o las artes en un periodo. Hay un reconocimiento implícito o expreso de que la lírica es diferente de la novela o el drama. La función de la lírica [...] no es un factor intrínseco. Se trata de conceptos que pertenecen al grupo social o a las tradiciones literarias y artísticas dominantes. (1984: 726)

La versatilidad del tiempo en la literatura nos revela nuevos sentidos y formas, así comprendemos que la función de los géneros literarios y en este caso, el de la lírica, dependerá de las nuevas condiciones estéticas, sociales etc., a las que se enfrente para validar cambios en alguna de sus funciones. Esto nos habla de la posibilidad para que la autoficción pueda ser observada como un recurso retórico por algunos poetas o críticos del lirismo.

De esta forma es esencial comprender que el *yo*, como estatuto epistemológico y como concepto poético, ha ido cambiando a lo largo de la historia;

así pues, el yo lírico⁴ es diferente en el romanticismo, en los movimientos de vanguardias y de igual forma en la modernidad, por poner algunos ejemplos.

Hay que pasar a otro factor importante para comprender a la poesía lírica, Juan Villegas explica la estructura de la poesía lírica de la siguiente forma: “La estructura es el elemento unificador de la totalidad como conjunto. En principio, se sustenta en el temple de ánimo del hablante lírico.” (1984: 728) De tal forma que si el hablante es quién determina la estructura, es preciso identificar a este sujeto o hablante, en su función y condición pero también hay que visualizar sus características, que a continuación Villegas expone:

El hablante se encuentra condicionado por tres factores: las características del autor que de una u otra manera se manifiestan a través de él, ya sea de modo anecdótico o implícitamente; la tradición poética, que modifica los condicionantes del factor anterior, y finalmente, el hablante es lo que es como una necesidad constitutiva a la estructura del poema (1984: 728).

Queda claro que el sujeto o hablante será quien determine la estructura y la función del poema lírico, sin embargo habrá que identificar la intencionalidad del poema con las tres condiciones que Villegas menciona: las características del autor, la tradición poética y el hablante, así, a través de estos tres elementos, que se incluyen en el yo lírico, podemos identificar si hay un nuevo recurso poético, de estilo o retórico, que funcione con la autoficción como elemento.

Ahora bien, en la poesía lírica tenemos tres categorías según Cristina Gallegos: sujeto escritor (poeta), el sujeto lírico y *sujeto o “yo” empírico (sujeto vivencial)*. El punto que une a estas tres categorías es el yo del poeta. Este elemento

⁴ Es importante aclarar que en este trabajo se entiende al yo lírico como equivalente del sujeto lírico, pues, aunque el sujeto lírico puede representar diversos sujetos, el objetivo del estudio es claro cuando hablamos de la referencia del autor que se expresa a través de estos conceptos en la lírica.

será lo esencial para este estudio. Nos enfocaremos en los movimientos y funciones que tuvo durante el romanticismo y las vanguardias.

Durante el romanticismo se le atribuía al *yo* lírico, la presencia subjetiva del autor. Así se le denominó por muchos teóricos, entre ellos Helena Beristáin. Este *yo* sólo funciona como la expresión de un único ser, el del poeta, el escritor a un nivel intimista, vivencial, que expresaba actos y un sentir verídico, siendo este un ejemplo de la resolución del romanticismo ante el problema del *yo*.

La poesía lírica, en el romanticismo, se distingue, esencialmente, por la participación del *yo* poeta, en forma de diálogo con el *sí mismo* de éste. Durante este periodo, según el análisis de Gallegos, la interpretación que se le daba a esta forma poética, iba dirigida a la expresión de este *yo* íntimo del poeta. Además se le atribuía el carácter verídico que expresaba la esencialidad de la vida. Entonces para definir al poema lírico bastaría decir que lleva en su expresión el *yo* del poeta o escritor: su creador. Así, la presencia del *yo* poético es fundamental. Situación similar a la autoficción, sin embargo hay elementos que aparentemente están fuera del engranaje lírico, pues corresponden a elementos de ficción y auto-representación en la forma narrativa.

Ahora bien, el *yo* de la poesía lírica ha causado tantas controversias que se ha catalogado desde el ámbito confesional, donde el sujeto lírico se identifica como autobiográfico, puesto que habla desde un mundo de experiencias íntimas; mientras que, con el paso del tiempo, para algunos poetas esto ya no era válido. Las exigencias para renovar las formas poéticas descartaron las formas confesionalitas, buscando así la lectura del lenguaje por el lenguaje:

Un *coup de dés*, poema en donde no sólo naufraga la escritura sino en donde el *yo* poético se hundirá. Un *coup de dés*, entre otras cosas, es el poema de la identidad perdida: el poeta desaparece y la escritura adquiere su propia

identidad, se objetualiza al máximo. En el poema de Mallarmé ya están los cimientos de una escritura despersonalizada, leitmotiv de la mejor y más radical escritura contemporánea. Al perder persona el poema mallarmeano, la escritura se objetualiza: se vuelve referente de sí misma. (Calderón 2015)

Las vanguardias buscaban un nuevo sentido para el *yo* poético: la presencia del autor dejaba de ser el centro del poema, se minimiza para otorgarle autonomía al lenguaje. Finalmente el *yo* lírico en las vanguardias es la escritura en sí misma, es decir pasa a una forma impersonal. La escritura será el objeto de la poesía.

Por otro lado, Alí Calderón sintetiza uno de los problemas del *yo* en la lírica con la siguiente pregunta: “¿Quién habla en el poema?” (2015) Sabemos que es indispensable la presencia de un *yo* en el poema lírico, sin embargo ¿qué o quién es este *yo*? La relación que tenía el autor con el sujeto lírico era incuestionable durante el romanticismo, sin embargo durante las vanguardias los poetas comienzan a cuestionar este vínculo.

Es por esto que conceptos, designados por Alí Calderón, como *sujeto de la enunciación* o *el sujeto del enunciado* comienzan a bifurcar el sentido del poema lírico; por un lado se mantiene la idea del *yo* que representa al poeta en un ambiente de verdad, y por el otro al sujeto creador que utiliza al lenguaje como medio para la creación artística, y separa al autor-poeta del poema, es decir se anula el *yo*. De esta manera el discurso se observa autónomo, este cambio descarta todas las posibilidades de un *yo-autor* dentro del poema lírico. De esta manera se le otorga el carácter universal que lleva implícito el lenguaje y este *yo* ya no corresponde al poeta, como ya se dijo, sino a un ente discursivo.

Ahora bien, para descartar esta controversia, es decir, aquella pugna por el *yo* del romanticismo, y por la desaparición de este *yo* dentro de las vanguardias,

Cristina Gallegos⁵ resalta la idea de una re-descripción retórica: “el sujeto lírico es una interpretación representada y/o representación interpretada del sí mismo del poeta. No habrá ruptura epistemológica entre ambos” (2010: 8). Esto quiere decir que, en tanto sujeto lírico, el yo de carácter global lleva implícito múltiples formas de ser interpretado y representado, elementos fundamentales y complementarios de toda obra artística, dentro de su epistemología. Pero además de esto hay otro elemento esencial para abrir estos canales posibles en el sujeto lírico: la intencionalidad propia del poema.

La intencionalidad de la que da cuenta Cristina Gallegos, abre las fronteras para esta propuesta, puesto que podemos concluir diciendo que el sujeto lírico es un yo invocado con múltiples formas de representación e interpretación, y por tanto la posibilidad de encontrar elementos ficcionales es admisible. Sin embargo nos enfrentamos a otro conflicto: comprobar la existencia de un yo autoficcional.

La relación yo-poeta y la anulación del yo son dos vías antagónicas, cuya carga recae en suprimir la realidad empírica del poeta o la aceptación de esta realidad en el poema lírico, pero ¿por qué no construir un pacto entre estos dos aspectos? De esta construcción surge una nueva vía: la ficción como otra forma de colocar al yo del sujeto lírico.

Para muchos teóricos y poetas, como Alí Calderón lo menciona, es redundante pensar que el sujeto lírico mantenga la presencia de un yo poeta, puesto que el arte en sí mismo es reflejo del mundo, incluido el individuo creador, sin embargo, ¿qué pasa con los auto-retratos, los diarios, las cartas o autobiografías? Es evidente que el autor se está manifestando de forma directa pero no sólo eso. ¿Por qué hace énfasis en su retrato; en su yo? La respuesta se multiplicaría en la diversidad de interpretaciones, pero lo interesante de esto es destacar la

⁵La autora retoma a Combe y Paul Ricoeur.

intencionalidad de esta expresión. De aquí podríamos inferir en que hay una frontera que el mismo autor coloca en su arte. Ya no es él y el mundo, ahora es él y su mundo. Su auto-retrato será la búsqueda por identificar su identidad.

Entonces, cuando hablamos de la tercera vía podemos explicarla diciendo que en ella se construye un *yo* con elementos, evidentemente, de la realidad; pero una realidad que no marca fronteras entre lo empírico real: poeta-escritor y la anulación del *yo*, a favor de la materialidad expresiva del lenguaje, sino más bien que se fusionen y resulte un *yo* autoficcionalizado, cuyo camino esté neutralizado entre un *sí ser* y un *no ser* el poeta como referente de su realidad.

b) Tres formas del yo en el poema lírico

Hasta ahora hemos visto que hay dos formas del *yo* en la poesía lírica, la primera que pertenece al romanticismo, o la poesía tradicional, que posee como característica más importante un *yo* lírico en el que se manifiesta un *yo* que habla y que se identifica completamente con el autor. En esta primera forma, la presencia del autor es el eje que mantiene el poema lírico. El segundo corresponde a las vanguardias. Su característica más importante es un *yo* en crisis, donde el autor es anulado totalmente por la autonomía del lenguaje. Sin embargo tenemos la posibilidad de una tercera vía: una que va por la ficción. Aquí el sujeto se catalogaría como un *yo* actuante-ficcional⁶. Esto último reafirmado con algunos autores que comienzan a caracterizar las distintas formas de la lírica. Como Alí Calderón y Laura Scarano.

⁶ Se ha optado por catalogar esta función bajo esta categoría para facilitar la comprensión del proceso de ficcionalización del *yo* lírico. (El concepto es invención propia del trabajo)

Las posibles formas del yo lírico se abordan en principio desde el romanticismo, después las vanguardias y finalmente, lo que detonan las nuevas formas a partir del siglo XX. Durante el romanticismo la poesía lírica se veía en esencia como el sentir de un *yo-poeta*; cuya materia de expresión va desde lo verídico, hasta lo emotivo, puesto que se involucraba totalmente el poeta. Helena Beristáin marca las características del yo enunciator⁷ lírico:

El poema lírico es el tipo de discurso literario en el cual el yo enunciator no desempeña un papel ficcional (a diferencia de la novela, el cuento, la epopeya, etcétera [...]) pues, aunque cumple un papel literario- dice Mingnolo- está no es un papel ficticio: se desarrolla fuera de la ficción. La actitud típica del sujeto de la enunciación, en la lírica es la de quien manifiesta –dice Kriser- su propia intimidad, sus emociones, sensaciones, experiencias y estados de ánimo (Beristáin 1927:49).

Helena pone como primer punto de diferencia la frontera entre géneros: narrativa y poesía. Esto excluye al yo lírico de un ente ficcional, otorgándole un carácter empírico. Así pues, entiéndase que el yo lírico, en el paradigma que viene desde el romanticismo, no pertenecía a la categoría de ficción; es decir que la expresión de la poesía lírica correspondía totalmente a la experiencia del poeta: su sentir. De esta manera se configuró un sujeto empírico cuyo material de expresión era su yo real y no ficcional. Así se presenta un poeta que expresa por entero sus emociones sin necesidad de ocultarse, lo cual, después del paso del tiempo, fue visto como una forma egocéntrica, tratado desde un punto de vista despectivo. Lo que manifiesta no sólo la poca validez que adquirió al paso del tiempo, sino también el deterioro de esta forma poética. Pero no sólo eso, la decadencia del yo lírico como se veía desde el romanticismo, comienza por una búsqueda innovadora en el estilo:

La “prosa” de la ciudad, el creciente proceso de urbanización, se oponía directamente a la poesía de lo sagrado, a la posibilidad del individuo de convocarse expresivamente. El proceso es claro: el yo del poeta se identifica con la conciencia desdichada del individuo frente al avance incontenido del

⁷ El concepto corresponde a la cita de Helena Beristáin.

prosaísmo. Como el poeta ya no puede dar batalla contra el mundo, la primera persona del singular, el hablante, desaparece debajo del texto poético. (Calderón 2015: 2)

Hay una exigencia de cambio en la poesía lírica, que se da a partir de su desgaste y la confrontación con nuevas formas estéticas. El poema se despersonaliza y esa primera persona del singular deja el papel principal, ahora será el lenguaje el centro del poema, puesto que la poesía lírica sufre, en dichos momentos de cambio, los estragos de toda prescripción y cambia de visor para ser señalada como narcisista. El recurso de alienar el yo lírico que habla dentro del poema con las vivencias personales del poeta, se fue debilitando con el paso del tiempo, en tanto postura estética y como recurso mismo. Allí Calderón pone como ejemplo al poeta mexicano Efraím Bartolomé:

Qué hombre tan solo soy qué corazón en llamas
Pero no es esto lo que quiero decir no es esto lo que duele
no es esto lo que quema los nervios lo que raspa los huesos
lo que corta la sangre con un ácido negro
Qué tensión en las fibras de mi pequeño corazón
Qué derrumbe brutal de breves pájaros envenenados
Qué río gris de ratas escarbando en mi sueño
Basta!
 le digo a la pesada piedra con que escribo
Basta!
 al elogio obscuro y a su lengua de nada
 a la caricia y su llama compasiva
 Basta!
a la lengua impura y su espejismo
al aire podridísimo
 Basta!
 le digo al perro que me muerde

Es decir a mí mismo

Es decir

a la noche

al amor último (20015)

Siguiendo el ejemplo de Ali Calderón, es preciso resaltar que algunos de los críticos, como Evodio Escalante, que estudian la poesía de este poeta, la califican como: “poesía egocéntrica, que radica su presunta eficacia en las inefables epifanías de un yo que por lo visto nunca corre riesgos” (2015: 4). El uso tan radical de esta forma poética se convierte en un desgaste estético que termina por abrumar a la crítica y al poeta. A esto Ali Calderón nombra “agotamiento estético” de donde se bifurcan dos ideas centrales del yo lírico:

Así las cosas, del romanticismo a esta parte, se advierte, con alguna nitidez, la existencia de dos poéticas fundamentales: una que centra su atención en el lirismo, es decir, en situar al sujeto como centro de la experiencia e identificar su enunciación con la del autor y, por otro lado, una poética de carácter experimental preocupada especialmente por la materialidad del lenguaje. (2015: 5)

Hay un claro desplazamiento del yo lírico; en principio se mantiene como eje central encadenado a la presencia del poeta, sin embargo se experimenta en tensión durante las vanguardias, hasta que finalmente el yo lírico se omite por completo del poema. Con la anulación del yo lírico surgen más perspectivas para la lírica. Y esto da apertura a nuevas formas estéticas.

La resolución que surge de estas dos poéticas, según Ali Calderón, dependerá del *autor modelo*, puesto que la estructuración de la poética dependerá totalmente del estilo: “El autor modelo, esa inteligencia de construcción adquiere el protagonismo y elige emplear, por ejemplo, la primera persona.”(20015: 8) Como ya se había dicho en el capítulo anterior, las formas poéticas dependerán totalmente

de la construcción que el poeta quiera darle a su obra, pero también de la interpretación fundamentada del lector. Esta conclusión permite que la distancia entre la lírica y la ficción se vaya cuarteando, dándonos más perspectivas del yo y la que nos interesa ahora es la de un yo autoficcional.

Por otro lado, y que sirva de justificación para la apertura de fronteras teóricas en cuanto al poema lírico, los nuevos estudios sobre la lírica comienzan a buscar una validez para este desafío de barreras en cuanto a lo intrínseco de la lírica:

Y es justo decirlo, ni siquiera un siglo de saneamiento metodológico para depurar de sustancialismo al yo lírico y superar la convencional atribución del poema a su autor real, han sido suficientes para eliminar nuestros prejuicios a la hora de interpretar el juego de la subjetividad en el género lírico. (Scarano 2011: 222)

Como todo género, propio a un canon, es difícil deshacerse de convencionalismos que forman una frontera paralizante de estudios lozanos, sin embargo gracias a estos choques podemos vislumbrar nuevas formas en la poética de la lírica.

Por otro lado la cuestión del sujeto lírico y la autoficción se esclarece cuando Scarano explica el proceso de ficción en el poema autobiográfico, que finalmente resulta autoficción. Este proceso se explica cuando la intención del autor es “crear su yo” y no reproducirlo. De tal forma que el sujeto lírico se incluye en la ficción cuando hay una recreación de su yo.

Ahora bien, dentro de estas formas en la lírica, el yo autoficcional nos lleva por una tercera vía: la de la ficción. En estos senderos el yo no es ni la representación, en esencia, del yo-poeta, ni una figura propia del mismo lenguaje,

sino que, más bien, su construcción está basada en la fusión de ambas formas poéticas:

Desde la pragmática de la comunicación literaria y especialmente desde las teorías de la enunciación se ha podido avanzar mucho en la reflexión sobre el sujeto “sujeto doble” o “la referencia desdoblada”, el carácter construido del yo lírico y la consecuente sanción ficcional del género, o la presencia de una “intencionalidad productora” evidente (autor implícito) como responsable de la semiosis global (Scarano 2011: 225).

La resolución del “sujeto doble” comienza a condesarse para su aplicación al sujeto lírico o un *yo* ficcional. De esta manera tendríamos un *yo* actuante, cuya función es *ser* y *no ser*, realizando una representación aunque no la del poeta; y aquí tendría la fascinante facultad narrativa del “personaje”. Pero un personaje encarnado del mismo autor. Sin embargo cabe cuestionar cómo funciona este *yo* actuante. Lo cual será analizado en capítulos posteriores y aplicado a la poesía de Gilberto Owen.

En resumen, hemos visto que durante el romanticismo el *yo* lírico era la representación del sentir del poeta. El poema lírico tenía como materia prima este *yo*- poeta que esencialmente protagonizaba la experiencia del poeta, pero, Helena Beristaín lo deja muy claro, sin elementos ficcionales, por lo que la idea de este *yo* lírico era relacionarlo en vía directa con el poeta real.

En las vanguardias este *yo* lírico deja de protagonizar directamente al autor, dándole al poema un tono intimista o de confesión, sin necesidad de relacionarlo con el poeta, puesto que este *yo* lo utilizarían solamente como ornamento estético y no más. De estas dos formas poéticas surge una tercera vía:

La categoría de autoficción poética nos permite adoptar una “tercera vía” frente al inmanentismo retórico y a la falacia genética: entretener el poema con la autobiografía, sin clausurar su operatividad ficcional ni la referencial. (Scarano 2011: 226)

Hay que aclarar que a partir de esta tercera vía, surgen tres formas del yo en el poema lírico: el primero, según los parámetros del romanticismo, es aquel que representa al poeta en vía directa, es decir que cuando se da lectura al poema el lector da por hecho que esa voz o sujeto lírico es del autor-poeta, sin más. El segundo yo, según las vanguardias, se anula; la presencia del poeta ya no es válida, por lo tanto el sujeto lírico no está directamente relacionado con el autor. Y finalmente el yo ficcional, que retoma dos características de las formas antes mencionadas: la anulación de un yo empírico total y la presencia del yo-poeta/sujeto lírico, al mismo tiempo; por lo tanto resulta un yo *autoficcional*, por que se suman todos los elementos antes mencionados: ficción y referencia biográfica del autor.

Ahora bien el yo autoficcional estaría representando justamente al poeta, sólo si se encuentra la intención o los elementos que relacionen al poeta con su yo biográfico. Y para llegar a este punto de encuentro el yo lírico tendrá que pasar por vías de la ficción. Cabe entonces preguntarse, ¿cómo se da la ficción en el poema lírico?

Hay que mencionar que, tanto en el yo ficcional como el lírico, hay un desdoblamiento del poeta, sin embargo la ficción inicia con la intención del poeta al crear o recrear su identidad. Además hay otro rasgo que lo caracteriza como ficcional, el desdoblamiento del sujeto. En el caso de la lírica tradicional el yo representa directamente la subjetividad del autor y no pretende ocultar o enmascarar la presencia del poeta, en cambio en el sujeto ficcional sí tiene esta intención de encubrirlo, porque ya no es el poeta empírico sino que se crea un nuevo ser a través de él.

c) La ficción en el poema lírico

Después de dirigirnos a la tercera vía, el yo autoficcional dentro de la lírica, podemos encontrar dos posturas contrapuestas al querer aplicar la autoficción a este género poético. En la aplicación de este concepto se indica que este yo, en el poema, cumple una función ficcional, pero decirlo es darle, según Helena Beristaín, una función narrativa. Pero, como ya se mencionó, es posible si se encuentra la intencionalidad en el poema, que se verificará por ciertos elementos propios de la autoficción.

Comencemos haciendo una pregunta básica. ¿Qué es ficción? Tenemos dos conceptos totalmente opuestos: *verdad-mentira*. El estudio que hace Ana Tissera sobre *La poética de Alfonso Reyes* dictamina estos dos opuestos dentro del lenguaje:

El lenguaje coloquial se aleja de la ficción por su dependencia con el mundo real. El lenguaje literario se le acerca por su mayor preocupación verbal. La necesidad de buscar palabras que contengan la emoción humana -más allá del referente aludido- hace que el poeta incursione en el plano de la lengua (1949: 41).

Tenemos la primera diferencia en cuanto a la ficción: el uso del lenguaje. El sentido de las palabras se bifurca en dos formas: la primera comunica desde un contexto cotidiano; y la segunda también expresa pero desde un plano multifacético, donde se le da autonomía al lenguaje a través de una intención artística; no hay un ser real que hable, sino que la expresión se da por una categoría llamada narrador, de lo que resulta literatura; por ejemplo si alguien dice “quiero agua” simplemente lo manifiesta para obtener un vaso de agua, en cambio el poeta puede decir: “tengo

sed de palabras”, el sentido será un puñado de plumas al viento, puesto que el significado será múltiple.

Por otro lado, pensar en ficción implica una relación que va a lo falso o a la mentira, pero también implica la entrada al imaginario. En ambas categorías hay una relación directa con la no existencia, lo que lleva a preguntarnos lo siguiente: cuando se habla de un ente ficcional, ¿se debe creer que se está fingiendo?:

Fingir, implica dos actos simultáneos e inseparables: uno aparente, que sólo finge, y otro el real, que es efectuado de veras por medio del fingimiento del primero. [...] ¿Qué logra realizar verdaderamente el autor por medio de su fingir que habla o escribe? (...): lo que logra realmente el novelista por medio de su fingir que habla, es crear, para sí mismo y para el lector, un mundo ficticio (Bonati 2001:163).

Lo que se ve como una falacia, puede desprenderse de esa categoría para ser creación. Lo real y lo inventado no pueden separarse puesto que uno depende del otro, la obra literaria propone mundos verosímiles, ni verdaderos ni falsos. Pero esto sólo será posible si viene de las manos del artista. Entonces el sentido de la palabra es capaz de bifurcarse, deslindándose del mundo cotidiano o real, para entrar al de Alicia, el de las maravillas, el de la imaginación:

[...] la frase de ficción es ficticia, no es real. Las frases de una novela son actos plenos, completos y serios del lenguaje, efectivos y no fingidos, pero son meramente imaginarios, y, en consecuencia, no son actos del autor, de la novela. El autor de una novela, qua *talís*, ni habla ni finge hablar. Tampoco escribe, si entendemos por escribir, comunicar o efectuar sus actos del lenguaje por escrito (Bonati 2001: 216).

Queda claro que el autor no es más que un obrero de la obra literaria, así pues, se enfatiza esta cualidad del autor para distinguir, entre otras funciones, las

cualidades que tendrá el *yo* autoficcional. Pues su función será distinta a la de cualquier autor, porque éste es obrero y actor de su obra.

Veamos al lenguaje como una espiral que nace y se reproduce en un entorno real dando origen a uno nuevo: el de la literatura, haciéndose completamente autónomo. Así pues la *ficción* en la literatura es la fusión de la realidad y el mundo imaginado:

El termino ficción indica, por una parte, que añadimos una nueva estructura - probable o improbable- a las que ya existen. Indica [...] que nuestra intención es desentendernos del suceder real. Finalmente, indica que traducimos una realidad subjetiva. La literatura, mentira práctica, es una verdad psicológica. [...] la experiencia psicológica vertida en una obra literaria puede o no referirse a un suceder real. Pero a la literatura tal experiencia no le importa como dato de realidad, sino por su valor atractivo, que algunos llaman significado. (Tissera 1949: 42)

La fórmula de la ficción no sólo requiere una metamorfosis de realidad- posibilidad, puesto que va dirigida justo al pensamiento, a lo *psicológico*, además de *significar*; por tanto demuestra independencia. En conclusión, la ficción es el alimento de la literatura. La literatura es el lenguaje de la imaginación, de la posibilidad. Agujero negro de la realidad. Convierte al mundo real en verosímil. Pero también es fundamental observar que la ficción es la fórmula de la creación, en este caso, literaria.

Regresemos al poema lírico. ¿Por qué el sujeto lírico no puede ser ficcional (según el romanticismo o el canon)? Podemos encontrar dos posturas contrapuestas al querer aplicar la autoficción a este género. El problema aquí es el siguiente: entre los teóricos que estudian la lírica, está Helena Beristaín quien explica que el poema lírico es un discurso no ficcional, en primera instancia, porque el sujeto de la enunciación se manifiesta, a sí mismo, en torno de su “propia

intimidad” y también por la “función lingüística emotiva” (Beristaín 1980: 49), que no da paso a la ficción, pues, para que sea posible que ésta actúe, el sujeto debería dirigirse al otro, a un tú. Intención que no tiene la lírica.

Desde este punto de vista la ficción en la poesía no es válida. Esto nos enfrenta a otro problema. ¿Podemos comprobar una ficcionalización en *Sindbad el varado*? Jonathan Culler, entre otros autores como Cristina Gallegos, nos da una pista para comprobar esta tesis. Culler hace una diferencia parecida a la de Beristaín, entre el yo narrativo (pone como ejemplo una carta) y el yo lírico:

El “yo” de la carta es un individuo empírico, [...] e interpretar la carta es aducir dichos contextos para leerla como un hecho temporal e individual. El poema no está relacionado con el tiempo del mismo modo, ni tiene la misma naturaleza interpersonal. Aunque en el acto de interpretarlo podemos recurrir a contextos externos, contándonos a nosotros mismos relatos empíricos, [...] pero sabemos que esos relatos son construcciones ficticias que empleamos como recursos interpretativos. (1978: 234-235)

Culler observa la ficción como un recurso no necesariamente narrativo, sino más bien, como una obviedad en el acto creador de la literatura. Finalmente la ficción no es antagónico de la realidad sino un complemento de ésta. Así podemos comprender cómo funciona la poética autoficcional o la ficción en la poesía lírica. La autoficción tiene la capacidad de entrelazar fronteras: realidad y ficción, puesto que su materia prima es la realidad fáctica del autor, que éste mismo recrea con ficción, llegando así a un juego de *ser* y *no ser*, la base principal para dar crédito a esta teoría es el nombre propio del autor, manifestado en el poema:

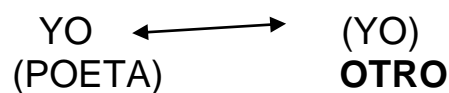
El papel del nombre propio no es cuestión baladí en ningún ámbito de la vida social o cultural, y por supuesto tampoco en la autoficción, porque permite teatralizar de manera escenográfica la compleja y contradictoria presencia/ausencia del yo postmoderno y trastocar las fronteras entre autobiografía y novela. Al mismo tiempo, puede mostrar de manera

desdramatizada, irónica o humorística, aunque también pudiera ser que fantasiosa o autocomplaciente, la actual deriva del yo (Alberca 1999: 249).

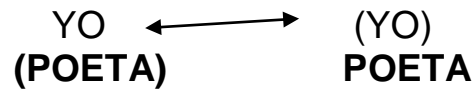
La importancia de este elemento es precisamente la función básica que cumple en la autoficción. El autor de la autoficción es creador y personaje al mismo tiempo. Es el nombre del autor el que permite el desdoblamiento: autor-real y autor-personaje, pero éste no permanece bifurcado, más bien se funden resultando un ser posible con la realidad; es decir se cohesiona o se reformula la identidad del autor a nivel textual.

Será este nombre propio del autor un yo autoficcional. Pero no bastará con la presencia del nombre, puesto que, de ser así el yo sólo estará representando al autor. El yo autoficcional va más allá de una representación, puesto que en el poema autoficcional, este yo tiene la capacidad de actuar, de ser. Ahora bien, ¿cómo sabremos que este yo está actuando? Como ya se explicó, la autoficción, además del nombre, carga otros elementos propios de la biografía del autor: lugares de residencia o relacionados con acontecimientos importantes, fechas o incluso nombres de familiares. En la autoficción el autor deja pistas de su vida y es gracias a estos elementos que podemos verificar un *yo actuante*. Que no sólo está presente en el nombre propio, sino que se mantiene activo a través de algunas alusiones a las experiencias empíricas del autor.

El movimiento que hace el yo ficcional en la lírica es a través de un desdoblamiento (yo) otro, donde su experiencia y su sentir se desprende sin dejar de ser Él. Así, tenemos el siguiente esquema:



En cambio en el *yo* lírico el poeta no hace ningún desdoblamiento, puesto que según Helena Beristaín y el paradigma romántico, este *yo* no se transforma, puesto que es el mismo poeta, así podemos observar el siguiente esquema:



Entonces en el poema lírico la ficción, vista desde Beristaín, no aplica en el sujeto lírico, puesto que en su tradición lírica esta categoría ficcional funciona como invención, en cuanto a historia, cuento, dándole al *yo* lírico la categoría de personaje. Sin embargo en el trabajo de interpretación, gracias a las marcas deícticas,⁸ encontramos en el poema de Owen, *Sindbad el varado*, señas autoficcionales que podemos interpretar como un nuevo recurso poético en la lírica.

La acción del *yo* en el poema lírico es representarse para *sí*; en otras palabras, el sujeto lírico habla y actúa para sí mismo; en cambio el *yo* ficcional opera para ambos fines; hace un desdoblamiento. Su diálogo es interior pero además va dirigido a un *tú* lector porque es a través de este *tú* que se reconfigura; asimismo su acción es ocultar su presencia empírica, del receptor, a través de otro ente. Pero no sólo eso, este *otro* es un ser ya creado, construido y, de aquí, se refuerza el hecho ficcional del sujeto lírico. Esto permite que el *yo* lírico ficcional funcione como actor dentro de su misma obra, es decir se autorepresentará; ya no sólo se observará como el sujeto lírico.

⁸Culler las define de la siguiente manera: "Los deícticos son rasgos «orientadores» de la lengua que se relacionan con la situación en que se produce la expresión, y para nuestros fines los más interesantes son los pronombres de primera y segunda persona." P, 235

Capítulo III. Autoficción en *Sindbad el varado* de Gilberto Owen

Durante la investigación hemos concluido que la aplicación de la autoficción es posible. Puesto que el sujeto lírico se mantiene en constante movimiento y la ficción resulta ser una de las posibles vías en las que este elemento poético pueda desarrollarse. Pero antes hay que contestar ciertas preguntas ¿hay ficción en los poemas de *Sindbad el varado*?

Laura Scarano dice que el poema autoficcional nace a partir del poema autobiográfico. Esta autora explica que el poema autobiográfico surge a partir de un elemento: el nombre propio del autor. De tal forma que si encontramos en el poema el nombre del autor nos enfrentamos a un poema autobiográfico. Esta idea nos lleva a pensar que en *Sindbad el varado* hay poemas autobiográficos. Pero es preciso cuestionar los siguientes elementos: ¿Por qué el título del poema? ¿La bitácora funciona como sinónimo de diario? Y por último, ¿es la intención del poema contar la vida de Owen, desde un punto de vista biográfico?

El estudio de Laura Scarano explica muy bien que existe el poema autoficcional: “¿Cabe hablar de poema autoficcional o metapoema autorial? [...] Sin duda, si por autorreferencia entendemos el repliegue del texto sobre sus propias condiciones de construcción, habría que responder afirmativamente” (2011: 16). Es así que se afirma una problemática que ocupaba a este trabajo, sin embargo la brecha se abre puesto que se debe estudiar con paso detallado cómo se da la autoficción en la poesía de Owen.

Para corroborar la presencia de la autoficción en los poemas de Owen hay que hacer un reclutamiento de datos biográficos y observar el movimiento de estos datos, puesto que, a pesar de que Scarano habla de una poesía autoficcional, no dice cómo se identifica, ni cuáles son los movimientos del yo en un poema

autoficcional. Lo que se explicará a continuación, y que afirma las aportaciones de los capítulos anteriores de esta tesis, es este proceso de autoficcionalización poética en los poemas de Gilberto Owen.

a) Sobre el autor: Gilberto Owen

Gilberto Owen Estrada fue un poeta mexicano, nacido en El Rosario, Sinaloa. Es preciso mencionar que inmiscuirse en la biografía de Owen, es emplear un trabajo detectivesco, pues atinar a la precisión de datos tan importantes como su fecha de nacimiento y su nombre, es un reto.

La fecha de nacimiento de Gilberto Owen varía según algunos de sus biógrafos. Algunos investigadores, como Francisco Javier Beltrán, han recopilado, dando cuenta de este peculiar misterio, documentos como el registro civil, actas de nacimiento y hasta boletas de calificación, con el fin de cotejar la información y obtener datos verídicos del poeta.

Gracias a estas investigaciones sabemos que la fecha de nacimiento que el poeta da como oficial, no lo es. Según el autor y sus biógrafos esta fecha corresponde al 4 de febrero de 1905, pero en el acta de nacimiento, encontrada por Francisco Javier Beltrán, tiene la siguiente fecha: 13 de mayo de 1904 (Beltrán 2005).

Otro dato, con la misma problemática, es su nombre. La transformación, si se le puede llamar así, de su apellido comienza con el cotejo de los datos académicos de Owen. Los primeros documentos escolares (1917-1923) (Beltrán 2005) pertenecen al colegio donde el poeta estudió, el Instituto Científico y Literario del Estado de México. En estos documentos aparece la primera variación de su apellido de Owen y Owen. Estos nombres con el cambio ortográfico, como vemos, puede ser insignificantes, un error de transcripción o de ortografía, sin embargo

estos errores cotidianos pudieron ser el principio para la intencionalidad ficcional dentro de la obra de Owen.

Además de los datos que los investigadores y biógrafos dan a conocer sobre el poeta, Gilberto Owen también aporta datos importantes en su autobiografía. En ella se auto reconoce como profesor, pero gracias a la ardua investigación del doctor Beltrán desmentimos a nuestro poeta con la siguiente experiencia:

Gilberto Owen no regresa al instituto en 1920. Puesto que entre sus declaraciones biográficas se encuentra la de haberse formado como profesor en Toluca, decidí que debía revisar los archivos de las dos escuelas, en nombre de Gilberto Owen -incluida sus múltiples variantes- es desconocida, nada de él he encontrado (Beltrán 2005:77).

Esta falacia en la autobiografía del autor, pone en duda la categoría de error cotidiano entre el nombre y la fecha de nacimiento; además, se puede afirmar la sospecha de que las erratas en estos datos fueron retomadas para dar o fortalecer la intención ficcional en ciertas partes de la obra de Owen.

Por otro lado, el poeta conoció varios lugares de la república mexicana, entre los que destaca Toluca, donde vivió durante un periodo de su juventud, también estuvo en Taxco y Mazatlán. Otro dato, que vale la pena mencionar es que algunas veces actuaba en obras representadas en el teatro Ulises donde fue compañero de Clementina Otero. Fue diplomático y escribió para la embajada mexicana, lo que le facilitó viajar fuera de México. Cada uno de estos datos, como se verá en los siguientes capítulos, tiene mucha trascendencia dentro de la obra de Owen: *Sindbad el varado*.

Por ahora hay que destacar algunas de sus obras o al menos las más conocidas como *Desvelo*, *La llama fría*, *Novela como nube*, *Perseo vencido* (poemario que incluye el conjunto de 28 poemas que integran *Sindbad el varado*).



Clementina Otero y Gilberto Owen.

Es el estudio de la última obra la que tendrá el visor en este trabajo, para ello es importante conocer algunos estudios previos de la obra. Autores como Vicente Quirarte y Guillermo Sheridan estudian algunas de las obras de Owen y *Sindbad el Varado* es una de ellas. Ambos autores encuentran en su poesía elementos propios de su biografía como la fecha de nacimiento, el mismo nombre Owen, entre otros datos. Estas interpretaciones desde la crítica reafirman un tinte autobiográfico.

Entre los estudios de Gilberto Owen, específicamente del poemario que se estudiará, encontramos algunos que mencionan y relacionan elementos biográficos en la obra de Owen, lo que reafirma una vez más la tesis. Uno de estos trabajos corresponde a Evelin Acosta Cruz titulado *Gilberto Owen y su Sindbad el varado*; su estudio está basado en la correspondencia del poeta con otros escritores como

Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, y algunos más. Lo que podemos destacar de este estudio es uno de los capítulos de Gilberto Owen y su *Sindbad el varado*, titulado *el diario de Sindbad el Varado* donde se menciona un elemento esencial para esta investigación: la vida íntima, una especie de diario poético si podemos entenderlo de esa manera:

Con un pie en el estribo de cemento que conduce al caminante por un rumbo incierto, Gilberto Owen comienza a avanzar en la aventura de su vida, retratando mental y emocionalmente cada instante de su navegar; conducido por el viento se deja llevar por las olas de los sentimientos y los plasma en su Bitácora de febrero. Owen, el marino varado en un espacio de su intimidad, logra rescatar la aventura y se deja arrastrar por la inspiración para escribir los poemas que lo retratan como uno de los mejores poetas. (Acosta Cruz 2015: 21)

Vida es la palabra clave para este trabajo, sin embargo Evelin Acosta Cruz sólo lo menciona como un elemento que siempre está adherido a la poesía: vida es igual a obra; lo interesante es que, coloca al sujeto lírico de manera directa en Owen, llamándolo *marino varado*; sin querer, esta autora resalta un elemento propio de la autoficción. Por otro lado, el análisis ayuda, puesto que relucen elementos propios de la autoficción como lo que la autora llama *el seudónimo* que corresponde a Sindbad; es decir Owen está oculto tras este nombre: “Con el seudónimo de Sindbad, Owen inicia su bitácora hablando de su Naufragio – sentimental” (Acosta 2015: 65); además del seudónimo hay otro elemento, el *naufragio sentimental*, lo que nos apunta a la trascendencia del poeta a través de sus emociones, y para ello no es necesario manifestar su nombre, por lo tanto estos elementos bien pueden entrar dentro de la autoficción.

A su vez, Antonio cajero escribe un artículo en el periódico *La jornada* relacionado a esta investigación titulada *Gilberto Owen y Sindbad* (2009), aunque sea pequeño, es de gran ayuda. El nombre del poemario Sindbad es una curiosidad que se explica con claridad en el texto:

La ortografía de “Sindbad” en vez de “Simbad” debe rastrearse en las fuentes que Owen pudo leer[...] A mi juicio, la ortografía propuesta por Mardrus convence a Owen cuando aquél expresa su elección léxica en el prólogo de las aventuras del personaje de marras (Cajero 2009).

Este elemento quizás insignificante puede ser un indicio del juego que Owen comienza con el lector, pues la importancia del nombre, para la investigación, nos incita a cuestionar la relación del personaje literario con el poeta. Además menciona datos del autor y de su correspondencia con algunos autores, detalle que llama la atención, pues Evelin Acosta también retoma estos datos.

El viaje, uno de los temas tratados en la tesis *La circularidad del viaje en Sindbad el Varado de Gilberto Owen* (Morales 2007) puede ser de gran ayuda en este tema, puesto que este autor explica el viaje sin movimiento a través de la memoria.

Los símbolos tomados del análisis de *Rescaldos de Gilberto Owen: un acercamiento a Sindbad el Varado*, tales como el tiempo, la inmovilidad, los meses, el número 13, entre otros, hacen una especie de círculo, el cual también se menciona en la tesis de René Morales, pero que se encuentra en movimiento a través de la vida y del pasado, así pues la presencia de una posible autoficción resalta. Aún no es enteramente clara la autoficción en *Sindbad el Varado*, sin embargo la idea nos seduce cada vez con mayor intensidad.

b) Marcas autoficcionales en *Sindbad del varado*

*Encontrarás tierra distinta de tu tierra, pero
tu alma es una sola y no encontrarás otra.
Simbad el marino*

El poemario de Gilberto Owen "*Sindbad el varado*", mantiene una forma innovadora tanto en estructura como en temática. Los poemas se desglosan por días, veintiocho para ser exactos, cada uno del mes de febrero.

La numeración de estos poemas remiten a una de las características del diario, que es, precisamente, poner fechas al principio de cada escrito; si relacionamos esto con la bitácora, cuaderno que se lleva durante un viaje, mencionado en el poema, nos hace pensar en un diario de navegación, además de que se vincula con Simbad el marino, personaje de *Las mil y una noche*, gran comerciante y viajero; sin embargo, el poema lleva por título *Sindbad el varado* y es justo este adjetivo el que nos lleva a pensar en lo estático, dándole un carácter paradójico al poema.

En cuanto a la estructura que aparentemente tiene el poema: un diario de navegación, que se sugiere por las marcas textuales como la numeración de los poemas por fechas, es sólo una posibilidad. La interpretación de Tomas Segovia no apuntala al diario, pero tampoco rechaza la idea de un yo que probablemente representa al autor, y más bien nos da tres posibles vías de interpretación:

"Sindbad el varado" lleva el subtítulo de "Bitácora de febrero": cada poema lleva en efecto, debajo del título, la fecha de un día de febrero. El conjunto relata así tres historias simultáneamente: por un lado es el diario en verso de una ruptura amorosa; por otro lado es la bitácora de una navegación que es toda ella naufragio; finalmente, es una especie de inversión, quiero decir versión al revés, de la leyenda de Sindbad, un Sindbad varado, cuyo viaje es tan sólo al infierno de la inmovilidad (Segovia 1970:175).

Segovia nos da tres posibilidades en cuanto a la estructura y el sentido del poema: un diario o una bitácora, pero al final una historia. Lo importante a saber no es especificar si se trata de una bitácora o un diario, al parecer lo único importante es la intención que hay detrás de esta forma. Con esto podemos decir que la estructura de bitácora, como lo sugiere el subtítulo: *Bitácora de febrero*, o diario le

da un carácter intimista al poema. Esto da pauta a creer que se trata de un poema intimista, que se demostrará con la presencia de deícticos, en primera persona, manifiestos en el poema. Pero además verifica el carácter ficcional que resguarda el poema, como se verá más adelante.

Por otro lado, los temas que Tomás Segovia toca tienen mucha relación con la autoficción, pues su punto de unión es la bitácora y la voz poética que cuestionan el desarrollo del yo lírico en el poema. Esto da pauta a la observación de este yo y sus movimientos en los versos. Tomás Segovia menciona tres niveles de significación:

Los sentimientos, o las situaciones [...] expresados directamente en los poemas. [...] el episodio narrado, o más bien “cantado” en el poema, episodios convertidos en biografía y casi en hagiografía, organizados alrededor de algunos lugares, [...] instantes y nombres, [...] y en el trasfondo de todo esto, la leyenda de Sindbad (1970:175)

Entre estos niveles de significación se nos abre la brecha para tratar la autoficción. Es en el último nivel, el “episodio narrado”, que Segovia menciona como “episodios convertidos en biografía” donde el camino interpretativo se bifurca. Pues aquí se trata de demostrarlo como autoficción.

Decir que hay un sentido autobiográfico afirma dos observaciones, la primera, que se trata de un poema lírico (recordemos que la materia prima del poema lírico es el yo del autor) y segunda, que es probable que este yo lírico corresponda a nuestro poeta: Gilberto Owen y así mantiene la forma tradicional de la lírica. Y es justo con su nombre que se encontrarán las marcas autoficcionales, que a su vez apuntala a la tercera vía: la ficcional.

La presencia de la autoficción, en los poemas de Owen, comienza desde el título y la estructura, que, como ya vimos, hace referencia a lo íntimo del poeta. Además los nombres en la poesía de Owen son clave, pues también ayudan a relacionarlo con la autoficción. Enfrentarnos con esta cualidad en sus versos es tomar una lupa para comenzar a investigar, indagar y cuestionar en el ámbito biográfico del poeta, sin embargo permanecer estancados en los datos no es la verdadera intención, puesto que son elementos que ayudan a la interpretación de estos poemas.

El juego que hace con los nombres, incluido su apellido, es una buena estrategia para ficcionalizar-se. Principalmente encontramos el juego en el título del poema *Sindbad el varado*. Como ya sabemos Simbad es un personaje de los cuentos que Sherezade relata en *Las mil y una noches*. Este personaje es un marinero aventurero que realiza siete viajes con distintas peripecias, en las que se reconoce como héroe bien librado. Owen retomó esta historia, pero principalmente a uno de sus personajes: Simbad, pero lo cierto es que transforma el nombre con cierta intencionalidad más allá de un simple juego de palabras transformándolo en un marinero inerte, otorgándole el adjetivo “varado” cuya carga semántica aparece de distintas formas en sus versos:

La ortografía de “Sindbad” en vez de “Simbad” debe rastrearse en las fuentes que Owen pudo leer. En *El azogue y la granada*, Vicente Quirarte dice que Owen habría escrito hasta 1933 “Simbad” y que después adoptaría la forma “etimológica Sindbad (Sindi-bad)”. Como puede verse en *Poesía y prosa*, de 1953, y *Obras*, de 1979 (si no hubiera algún error tipográfico o la mano negra de los editores), Owen combina la ortografía que J. C. Mardrus propone en su traducción de *Las mil y una noches* con la forma popular en español: en *Novela como nube* (1928) aparece “Sindbad”, pero en una carta a Alfonso Reyes, fechada el 14 de marzo de 1933, “Simbad”. A mi juicio, la ortografía propuesta por Mardrus convence a Owen cuando aquél expresa su elección léxica en el pórtico de las aventuras del personaje de marras: “Sindbad, mot consacré par l'usage en France, au lieu de Sindabad, prononciation arabe.” (“Sindbad, palabra consagrada por el uso en Francia, en lugar de Sindabad, de pronunciación árabe.” *Les mille et une nuits*). Otro dato que confirmaría que Owen leyó esta traducción francesa de *Las mil y una noches* es que uno de los epígrafes de *Sindbad el Varado*, “Encontrarás tierra distinta de tu tierra, pero tu

alma es una sola y no encontrarás otra”, es casi una calca en español de la versión de Mardrus: “Tu trouveras d'autre terre que ta terre, mais ton âme es une et tu ne la retrouveras pas (Les mille...) (Cajero 2009)

La lectura que Owen hace de *Las mil y una noches* no sólo habla de lo erudito del poeta, sino también podría indicar que no es gratuita la selección por esta ortografía: Sindbad. Puede parecer que este elemento sea insignificante, pero la relación que se obtiene con este dato, es la siguiente: la elección del personaje y la modificación en el nombre de éste, no puede indicar otra cosa más que la intención de la reconfiguración poética del poeta a través de este personaje. De esta manera podemos justificar una intencionalidad en la estructura del poema, que va desde la ortografía del nombre, Sindbad en lugar de Simbad, hasta la selección de sentido con el adjetivo: varado.

Para explicar la reconfiguración poética, debe quedar claro que la selección del personaje no es una cuestión al azar, pues el carácter o cualidades de este personaje deben ser afines con el tema del poema; pero al hablar de autoficción en este poema, también se indica que este personaje tiene rasgos del poeta que ayudarán a complementar o resaltar su identidad dentro del poema. Con esto queremos decir que Sindbad funciona como escenario para la actuación de Owen.

La selección ortográfica de Sindbad, y la selección de cada elemento que constituye su poema, resaltan la personalidad juguetona del poeta, que algunos críticos señalan. Además, esto puede demostrar parte de su intencionalidad para la configuración estructural del poema. Los nombres serán entonces señales de alerta para el estudio del poema.

Sobre las marcas deícticas y su papel en la poesía, Jonathan Culler explica que ayudan a la construcción del entorno temático para así comenzar con una interpretación:

Los deícticos son rasgos “orientadores” de la lengua que se relacionan con la situación en que se produce la expresión, y para nuestros fines los más interesantes son los pronombres de primera y segunda persona. [...] en nuestro deseo de hablar de un personaje poético reconocemos desde el principio que dichos deícticos no van determinados por una situación real en la que produzcan la expresión, sino que funcionan a cierta distancia de ella. [...] (Los deícticos) son un recurso cuyas consecuencias deben incorporarse dentro de nuestra interpretación del poema. (Culler 1978: 235)

Como punto principal, los deícticos nos permiten revisar las marcas que distinguen al poema lírico de otras categorías poéticas. Pero además serán la guía por la cual se manifestarán los movimientos del *yo* en los poemas de Gilberto Owen. La presencia de clíticos como *me*, *yo*, *mi* en la mayoría de los poemas de *Sindbad el varado* indican el fuerte anclaje con el género tradicional, es decir que aunque se encuentren rasgos ficticios no dejará de ser lírica, puesto que el *yo* ficcional será visto como un recurso retórico. A continuación veremos algunos ejemplos:

Día primero,
El naufragio

Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que **temblamos**;
[...]
Y acaso te **he** perdido con saberte,
Y acaso estás aquí, de pronto inmóvil,
Tierra que **me** acogió de noche náufrago
Y que al alba descubro isla desierta y árida;
Y me voy por tu orilla, pensativo, y no encuentro (Owen)

Los deícticos llevan cargas de sentido que permiten vislumbrar una imagen final del poema. Dependiendo de la interpretación, estas marcas, ancladas a la temática, serán capaces de identificar al sujeto lírico: “Toda una tradición poética usa deícticos espaciales temporales y personales para reforzar al lector a construir

un personaje meditativo” (Culler 1978: 237). Estas marcas temporales y espaciales dan seña al lector para su interpretación. De aquí partimos para comprobar las marcas autoficcionales que se encuentran en los poemas de Owen. No sin antes recordar que la interpretación debe justificarse.

Las marcas autoficcionales se definirán partiendo del concepto autoficción y de las marcas deícticas, así pues resulta ser una marca autoficcional aquella que tenga como principio la reiteración de marcas lingüísticas (*me, mí, yo*) conjugada con elementos biográficos del autor en función de ficción, es decir elementos como nombres (el del autor mismo), fechas o lugares que remitan al poeta, pero con un papel ficticio; es decir con una subjetividad creada por el poeta, que desvíe la intención meramente biográfica y ponga en duda la identidad real del autor. A continuación veremos algunos poemas con estas marcas.

Comencemos por el título del poema. En éste se observa el adjetivo “varado” que le da carácter a Sindbad. La primera función, vista por la cualidad de este sustantivo, es mostrar una paradoja entre la relación inmediata que da el nombre Sindbad con el personaje de *Las mil y una noches*; sujeto en movimiento, y su contrario: un Sindbad varado, estático, enraizado a la tierra y no al mar.

O en Yuriria veré la mocedad materna,
plácida y tenue antes del Torbellino Rubio.
Ella estará deseándome en su vientre
frente al gran ojo insomne y bovino del lago,
y no lo sé, pero es posible que me sienta nonato
al recorrer en sueños algún nombre:
"Isla de la Doncella que aún Aguarda" (Owen: 12).

En el poema antes citado, hay cierto grado de rebeldía pues se niega a la simpleza de ser desconocido después de su muerte, tal como lo expresa el poema del Día cuatro: “conocerán mi vida por mi muerte”. Pero su vida no se conocerá en un campo llano puesto que, tal como lo expresa Tomás Segovia, la mitifica: “Owen no “poetiza”, sino que mitifica las circunstancias particulares de su biografía individual” (Segovia 1970: 156). Mitificar es parte de ficcionalizar ya que se transfigura los acontecimientos biográficos, se les da una nueva manifestación y significación, renovada, mejorada pero siempre al gusto meramente artístico del autor.

Día dos,
El mar viejo

Varado en alta sierra, que el diluvio
Y el vagar de la huida terminaron.
Te ascendieron a cielo, mar, y a turbios
Y lentos nubarrones a tu oleaje.
Por tu plateada orilla de eucaliptos
Salta el pez volador llamado alondra,
Más **yo estoy** en la noche de tu fondo
Desvelado en la cuenta de **mis** muertos:
El Lerma cenagoso, que enjugaba
La desesperación de los sauces;
El Rimac, sitibundo entre los médanos;
El helado diamante del **Mackenzie**
Y la esmeralda sin tallar del **Guayas**,
Todos en ti con mi memoria hundidos,
Mar jubilado cielo, mar varado. (Owen)

El sujeto lírico le habla al mar varado, que lo mantiene hundido en una especie de rememoración, esto da la impresión de que el poeta va por el sendero de sus recuerdos, estancado en ellos. Parece ser que el mar es la imagen de la memoria y su fondo: el pasado del poeta, sin embargo en ese estado van pasando

los ríos al encuentro de su mar, y en este encuentro va el río Lerma, figura especial puesto que es una imagen que representa al Estado de México y específicamente a Toluca donde comenzó sus estudios y los primeros esbozos de su poesía:

A los trece años me fugué de Balmes y de los “Trozos selectos de la más pura latinidad” defraudando las ambiciones maternas de bendecir la casa con un buen obispo, y me fui al altiplano y al Instituto de Toluca, donde habían estudiado medio siglo antes los mejores compañeros de Juárez (Owen 2008: 7).

En Toluca Owen estudió y pasó algunos años de su vida, pero el poema, también hace referencia a otros de los lugares a los que viajó: (Owen) “vivió gran parte de su vida en el extranjero, primero en Estados Unidos, después en Ecuador, Perú y en Colombia; finalmente fue destinado al Consulado de México en Filadelfia (EEUU)” (Biografías 2015). El río Guayas que pertenece al Ecuador, el Mackenzie en Canadá y finalmente el Rímac en Perú. Estas referencias son puntos clave para la memoria del poeta pues es en ella donde, inmóvil, naufraga. Estos ríos también representan la muerte que señalan, nuevamente, el pasado. Parece entonces que el poeta Owen, va haciendo un viaje moviéndose desde su presente a su pasado.

La imagen de estos ríos funciona en este poema como una marca autoficcional, puesto que hay una relación empírica directa, del poeta Gilberto Owen, en cuanto a sus viajes. Lo interesante de esta marca es precisamente la relación automática entre el yo del poema y el poeta. Los vestigios que se ven en el poema pueden variar en cuanto a datos biográficos. Como Segovia mencionó, los poemas de Sindbad también hacen alusión a lugares, pero Mazatlán no es un lugar más en la lista del viajero, pues esta playa del estado de Sinaloa, se suma a las marcas autofccionales; puesto que es el estado dónde nació Owen:

Día tres,
Al espejo

Me quedo en tus pupilas, sin convite a tu fiesta
De fantasmas.

Adentro todos trenzan sus efímeros lazos,
Yo solo afuera, y sin amor, mas prisionero,
Yo, mozo de cordel, con mi lamento, a tu ventana,
Yo, nuevo triste, **yo**, nuevo romántico.

[...]

Yo, en alta mar de cielo
Estrenando mi cárcel de jamases y siempres.
Dentro de ti, la casa, sus palmeras, su playa,
El mal agüero de los pavos reales,
Jaibas bibliopiratas que amueblan sus guaridas
Con mis versos,
Y al fondo el amarillo amargo **mar de Mazatlán**
Por el que soplan ráfagas de nombres.
Más si gritan **el mío** responden muchos rostros
Que **yo** no conocía
O que borró una esponja calada de minutos,
Como el de ese párvulo que esta noche se siente solo
E íntimo
Y que suele llorar ante **el retrato**
De un gambusino rubio que se quemó en rosales de sangre al mediodía.

En el siguiente ejemplo, las marcas autoficcionales van dirigidas al padre del poeta, quien lo describe en su autobiografía: “Mi padre era irlandés y gambusino” (Owen 2012: 51). La descripción del progenitor de Owen es evidente en el poema, pero hay algo de sumo interés en estos versos. Además del distintivo “gambusino”, el poeta se duplica, esto es: pasa de “mozo de cordel” a “párvulo” en tercera persona (él): el inocente e infantil sujeto que llora ante un retrato, el de su padre. Este desdoblamiento se genera mediante un *flashback* en el que el poeta se recuerda,

proyectándose al mismo tiempo en la infancia; y así obtenemos dos imágenes: en una el hombre aparentemente maduro que, con los años, se da tiempo para recordar y en la otra, el mismo poeta, recordándose de niño, aún. De esta forma el poeta sigue manifestándose:

Día seis,
El hipócrita

Este río que no anda, y que me ahoga
En mis virtudes negativas: casto,
Y es hora de cuidarme **de mi hígado**,
Hora de no jurar Su Nombre en vano,
De bostezar, al verme en el espejo,
De oír silbar **mí nombre** en el teatro. (Owen 1942)

La relación del poeta con esta estrofa es muy clara: por una parte tenemos el hígado como referente del padecimiento que acosó al poeta hasta su muerte: “Murió en 1952 mancillado por la cirrosis” (Owen 2008: 3), pero la relación del poeta con el vino también se presenta en el poema del “Día siete”: “Pero esta noche el capitán, borracho de ron y de silencios” (Owen 1942), el gusto por la bebida es un elemento más que ancla la poesía con la vida de Owen.

Sin embargo hay que destacar que esta figura poeta-Owen se representa a través de un capitán, y es en esta representación donde el plano biográfico se adhiere al ficcional. El *yo* del poema está actuando como *yo-Owen* pero con la escenografía del marinero Sindbad.

Ahora bien Owen-poeta se puede dar la libertad de aparecer y desaparecer puesto que lo respalda Sindbad. Con esta libertad el poeta reaparece cuando se menciona el teatro: “Con Salvador Novo y otros sisífidés fundamos Ulises revista de

curiosidad y crítica, y luego un teatro de lo mismo, en el que fui traductor, galán joven” (Owen 2008: 7-8), que nos recuerda el tiempo en que Owen actuaba junto a Clementina Otero, en el teatro Ulises, otro referente autobiográfico en el poema del día seis: “de oír silbar mi nombre en el teatro”.

Otro de los poemas donde se ve claramente una de las marcas más importantes de la autoficción es el poema del “Día cuatro”:

Día cuatro,
Almanaque

Todos los días 4 son domingos

Porque los Owen nacen ese día,
Cuando ÉL, pues descansa, no vigila
Y huyen de sed en sed por su delirio. (Owen 1942)

El nombre propio es uno de los elementos indispensables en la autoficción y lo interesante en este poema es la forma en la que se menciona el nombre del poeta. Que además implica un juego de adivinanza, pues en la investigación de Beltrán se demuestra que este nombre tuvo algunos cambios o errores en su ortografía Owen por Owen, pero además en el poema se manifiesta el plural: “Porque los Owen”, multiplicándose pero al mismo tiempo delatando su presencia individual pues la fecha “el día 4” corresponde únicamente a él y a su fecha de nacimiento, tal como se expone en el trabajo de Francisco Javier: “el año y el día se manifiestan con variaciones... el 4 de febrero es la que prevalece” (2005: 75); pero también Schneider confirma esta fecha en prólogo del libro *El infierno perdido* de Owen: “Definitivamente Owen nació en 1904. En la “Nota autobiográfica” encontrada ahora e inserta en este trabajo, fechada en enero de 1933, el poeta que nació el 4 de febrero, confiesa tener 28 años.” (Owen 2008: 3). Estos datos nos hacen pensar que Owen hace del engaño un recurso, que me atrevo a calificar como poético,

pues Owen era astuto, sabía cómo timar con la verdad, se encubre pero al mismo tiempo nos da aviso de sus trampas. Finalmente vemos que su método le da un plus a la intención ficcional de su poema.

Para Owen jugar con los nombres, es decir cambiarlos o modificarlos, es un gusto, una artimaña cuya intención puede variar, pues lo verdaderamente importante es representar un sentido: “Dionisia se llamaba Clementina, pero yo le decía Emel, Rosa y qué sé yo” (Owen 2012: 53). Los nombres en sus poemas pueden ser claves o trampas que funcionan para desviar la atención, pero también es un disfraz; pues la presencia de personas puede estar oculta tras otro nombre. Se intercambian máscaras pero se mantiene intacto el rostro. Entonces cuando leemos:

**Día cinco,
Virgin islands**

Me acerco a las prudentes Islas Vírgenes

[...]

Ignorantina, espejo de distancias:

Por tus ojos me ve la lejanía

[...]

Heloísa se pone por el revés la frente

Para que yo le mire su pensar desde afuera,

[...]

María y Marta, opuestos sinsabores

Que me equilibraron en vilo

Entre dos islas imantadas,

[...]

La inexorable Diana, e Ifigenia,

Vestal que sacrifica a filo de palabras
Cuando a filo de alondras agoniza Julieta,
Y Juana, esa visión dentro de una armadura,
Y Marcia, la perennemente pura.

Y Alicia, Isla, país de maravillas,
Y mi prima Águeda en mi hablar a solas,
Y Once Mil que se arrancan los rostros y los nombres
Por servir a la plena de gracia, la más fuerte
Ahora y en la hora de la muerte (Owen 1942).

Sabemos que Owen juega, y que en uno de estos nombres cabe el retrato de Clementina Otero o de algún otro amor de juventud. Aunque se le acredita a Clementina el tópico del amor pues es sabido que Owen veía en ella al amor, prueba de ello son sus múltiples cartas, a veces dulces a veces coléricas, pero que finalmente muestran que en Clementina se descargaba el sentido de la palabra amor.

Además de la presencia del amor Owen resalta dos figuras importantes, las de sus padres. En su autobiografía Owen resalta algunas cualidades heredadas de sus progenitores:

Tengo algunos recuerdos de mi infancia, pero sólo a Freud le interesarían. Mi padre era irlandés y gambusino; de lo primero he heredado los momentos de irascibilidad, [...] y de lo otro la sed y manera de buscar vetas nuevas en el arte y en la vida, [...] Mi madre era mexicana, con más de indio que de español, y a su padre le debo mi aspecto físico (Owen 2012: 51).

Por un lado está su padre, de origen irlandés y gambusino, de quien recibe la facilidad de encolerizarse y el ansia por el arte; en cuanto a su madre resalta

mucho el aspecto físico: “más de indio que de español” y su falta para ser hábil. Puede notarse un poco de sinceridad en las palabras de Owen pero además estos elementos otorgan un aspecto fundamental para el poeta: su identidad; pues esto responde a la presencia de los padres, esto va revelando al poeta-Owen, pero al mismo tiempo va configurando un cuerpo “vacío”: Sindbad. Así vemos que los padres también son una marca autobiográfica con la facultad de reconstruir.

Mas si gritan el mío responden muchos rostros

Que yo no conocía

O que borró una esponja calada de minutos,

Como el de ese párvulo que esta noche se siente solo

E íntimo

Y que suele llorar ante el retrato

De un gambusino rubio que se quemó en rosales de sangre al mediodía. (Owen 1942)

Como podemos observar en el poema del Día tres *Al espejo*, el poeta, en su andar por el pasado, se detiene ante un espejo “me quedo en tus pupilas” y lo que ve es el contenido del reflejo en el espejo: “yo solo afuera, y sin amor, más prisionero, / yo, mozo de cordel, con mi lamento, a tu ventana, / yo, nuevo triste, yo nuevo romántico.” Los siguientes versos nos permiten observar dos imágenes del poeta, una: él fuera del espejo, y la segunda: él entrando al espejo. A continuación, el poeta describe lo que ve dentro del espejo: “dentro de ti, la casa, sus palmeras, su playa/ [...] / y al fondo el amarillo amargo mar de Mazatlán.” A partir de este momento el pasado del poeta reaparece y él lo mira como espectador. Es entonces cuando la figura del padre aparece, pero sin mencionar el nombre, basta con calificarlo como: “gambusino rubio”. Lo curioso aquí es que el poeta, como espectador de su pasado, se desprende de aquellos recuerdos; por lo tanto esa figura paterna ya no le pertenece, directamente, al poeta-Owen pero sí a aquel sujeto del reflejo en el espejo: el niño. De esta manera el yo del poema oscila, entre el *yo-poeta* y el *yo-ficcional*.

De manera que, si encontramos elementos biográficos de Owen en los versos de *Sindbad el varado*, sabemos que en cada aparición sufren un cambio de sentido. Lo que rechaza la intención meramente biográfica e intimista de la lírica tradicional. Pero esto no quiere decir que deje por completo la vía biográfica, más bien se mantiene anclada a ella desde un camino ficcional, en contraposición al poema de Jaime Gil, quien escribe de manera inmediata su nombre.

Otro de los poemas que hacen alusión a la ciudad de México y más bien a la nacionalidad del poeta es el siguiente poema:

Día dieciséis,
El patriotero
Para qué huir. Para llegar al tránsito
Heroico y ruin de una noche a la otra
Por los días sin nadie de una Bagdad olvidadiza
En la que ya no encontraré mi calle;
A andar, a andar por otras de un infame pregón
En cada esquina,
Reedificando a tientas mansiones suplantadas.

Acaso los muy viejos se acordarán a mi cansancio,
O acaso digan: "Es el marinero
Que conquistó siete poemas,
Pero la octava vez vuelve sin nada".

El cielo seguirá en su tarea pulcra
De almidonar sus nubes domingueras,
¡Pero en mis ojos ha llovido en tantos deplorables paisajes!

La luz miniaturista seguirá dibujando sus intachables árboles, sus pájaros Exactos,
¡pero sobre mi frente no han arado en el mar tantas tinieblas!

La catedral sentada en su cátedra docta
Dictará sumas de arte y teología,
Pero ya en mis orejas sólo habita el zumbido
De un diablillo churrigüeresco
Y una cascada con su voz de campana cascada.

No huir. ¿Para qué? Si este dieciséis de Febrero borrascoso
Volviera a serlo de Septiembre. (Owen 19429)

La primera pista para descubrir el lugar al que nos hace referencia el poema es Bagdad ciudad de Simbad el marino, sin embargo este sitio no le corresponde a este Simbad, sino más bien al varado, al “patriotero”. La fecha sugerida es otra referencia que revela la verdadera identidad de la ciudad aludida: “Si este dieciséis de Febrero borrascoso / volviera a serlo de Septiembre.” Finalmente la ciudad de México se manifiesta, pues esta fecha corresponde al 16 de septiembre; fecha que alude a la Independencia de México.

Vemos cómo a través de estos datos se logra un intercambio de sentidos. Ahora sabemos que Owen seleccionó a Simbad para conjugar sus elementos con los suyos (Owen-poeta). Bagdad es intercambiable con México, no por su ubicación o por su clima sino por lo que representa: la patria. El choque de estos significantes (México/Bagdad) se conjuntan para desplazarse por otro sendero. El de un marinero poeta.

Así, como una posible solución, muchos se refugiaron en el arte, se pintaron autorretratos, se escribieron grandes obras enmarcadas por un autor, se esculpieron grandes esculturas con la firma del artesano, se han construido

enormes edificios con la placa en una esquina y al pasar los años la humanidad los mira y uno que otro recuerda y desliza por sus boca el nombre pero, ¿y la esencia? Más allá de investigar la historia de vida de estos autores, queda un gran hueco, el único con un valor trascendental, el sentido que abarca las sensaciones. Y es este el único que la poesía puede abarcar. Por eso y sin necesidad de justificarla, la autoficción puede ser puente, vía para traspasar de una forma íntima este sentido.

Hemos mencionado algunas marcas autobiográficas del poeta tal como la presencia del padre, recuerdos de su infancia, el enamoramiento de Owen, los ríos que hacen referencia a los viajes del poeta, y su mismo nombre. Sin embargo, estos elementos se transfiguran en algo más que simples referencias, pues de ellas nace *Sindbad el varado*. Así pues veremos cómo el sujeto lírico se torna en Sindbad-Owen.

Los poemas de *Sindbad el varado* muestran a través de las marcas deícticas el yo del poeta, ahora bien, ¿cómo saber que se trata del mismo Gilberto Owen? La respuesta está en los nombres de algunos lugares y principalmente en el nombre propio del poeta. Sin embargo los datos de tono biográfico, ¿le corresponden al poeta real Gilberto Owen? O más bien a Sindbad el varado, pero ¿cómo podemos comprobar esto? La cuestión aquí es quién se oculta sobre quién. Es evidente que las marcas autoficcionales corroboran la presencia del poeta, sin embargo hay un movimiento entre Sindbad y Owen, que pone en duda la presencia de ambos. Pero esto se tratará en el capítulo siguiente, mientras tanto concluimos diciendo que “Sindbad el varado” es un poema lírico autoficcional.

c) Poemas autoficcionales en *Sindbad el varado*

Las marcas autoficcionales aunque parecen evidentes, se esclarecen con una investigación biográfica; sin embargo hay que responder las siguientes preguntas: ¿estas marcas comprueban una transformación en el yo lírico?, es decir, ¿cuál es su función? ¿Las marcas autoficcionales configuran al *yo empírico*-Owen en *Sindbad el varado*?

La materialidad del poema se alimenta de los rasgos biográficos del autor, pero no se conforma con mostrarlos y hacer énfasis en la aparición del poeta, sino que el sujeto lírico se manifiesta a través de una metáfora, con el intercambio de sentido que va de su persona (real) a una invención de otro yo del poeta, representado, en este caso, por un náufrago (Sindbad). Esta forma se distingue del lirismo formal por dos elementos, el primero de estos es la ficción, cuyo propósito es dirigir la recreación del sujeto a través de un escenario ficticio donde el yo lírico pueda autorepresentar; y el segundo es la reconstrucción de la identidad a través del primer elemento. De esta manera *el yo-poeta* no se conforma con exponer experiencias de su vida, sino que exige una reconfiguración; una recreación del pasado como piezas de su identidad, volviéndose un auto-evaluador de su vida, y una vez que se examina, es capaz de recrear-se.

El movimiento del yo en la vía ficcional surge a partir del yo que, sabemos, lleva la categoría de poeta-Owen cuando este yo se recrea en el personaje: *Sindbad*. Pero esto sucede a partir del cruce de dos vías: realidad-ficción del autor. Esto es, en el sendero real, el autor se manifiesta a través de los rasgos biográficos; y la ruta ficcional se da a partir del trasvase de sentidos entre Owen y Sindbad. Esto le otorga al poeta otro yo; que ya no es ni el personaje ni Owen, sino una mezcla de ambas personalidades.

Este movimiento tiene un propósito particular. Cuando se dice configuración del autor, se habla de un proceso semántico donde el personaje es quien aporta sentido al poeta, para complementarlo y viceversa. En el poema lírico el poeta hace

un monólogo: se expresa y se habla, pero en el poema autoficcional el sujeto lírico escenifica frente a un espejo como si fuera un actor de teatro, es decir que se apropia de un ser ya construido para auto-observarse y auto-representarse.

Esto demuestra que el poema rebasa la materialidad empírica que se solía mencionar y que demandaba el romanticismo, pues al poeta ya no le basta mencionar sus emociones y experiencias, sino que exige una autoexploración de su pasado: de su personalidad (desde la infancia, hasta el amor o la salud) que el yo evalúa a través de otro-yo-literario que se confrontan con el presente, para, finalmente, lograr su re-creación. Por eso el poema se mantiene en constante tensión con las paradojas entre la vida y la muerte, el ahora y el pasado, la memoria y el olvido, etc. Lo que da pauta a la transfiguración de otro yo y así también a la revelación de una identidad lozana del poeta.

Puede parecer que todo el poemario mantiene una forma autoficcional; sin embargo, aquí resaltaremos los poemas más sólidos en cuanto a este proceso de ficción (recreación) de Owen. En estos poemas mantendremos la mira en el desplazamiento del yo.

En el Día uno *El naufragio*, el sujeto lírico se presenta como un náufrago: “y acaso te he perdido con saberte, / y acaso estás aquí, de pronto inmóvil, / tierra que me acogió de noche náufrago”, aunque Sindbad no se menciona en el poema sabemos que lo representa la figura del náufrago, pues éste es asociado con el mar y los viajes marinos, donde frecuentemente se enfrentan a grandes tormentas.

El comienzo por la bitácora de febrero tiene un ambiente que envuelve al yo de inmovilidad, como una pausa en el tiempo, donde el sujeto visualiza su momento, su instante, su presente; y se encuentra náufrago del pasado. La tormenta parece la metáfora de un tiempo lejano:

Esta mañana me consume en su rescoldo la conciencia de mis llagas;
Sin ella no creería en la escalera inaccesible de la noche
Ni en su hermoso guardián insobornable:

Aquí me hirió su mano, aquí su sueño,

[...]

Y luché contra el mar toda la noche,

Desde Homero hasta Joseph Conrad,

Para llegar a tu rostro desierto

Y en su arena leer que nada espere,

Que no espere misterio, que no espere.

Con la mañana derogaron las estrellas sus señales y sus leyes

Y es inútil que el cartógrafo dibuje ríos secos en la palma de

La mano. (Owen 1942: 14)

Podemos suponer que el torrente que deja náufrago al sujeto, es un tiempo remoto; primero porque hay una numeración de acontecimientos en pasado: “aquí me hirió su mano, aquí su sueño”, en segundo plano “la conciencia de mis llagas” es un estado de reflexión que remite inmediatamente a sus heridas, permitiendo la sucesión de hechos antes mencionada. Sin embargo, el yo encuentra un litoral vacío a pesar de la tormenta y la batalla que en ella se dio, cuando dice “y luché contra el mar toda la noche [...] / Para llegar a tu rostro desierto/ Y en su arena leer que nada espere,”. En este plano el poeta resalta la abolición del destino “y es inútil que el cartógrafo dibuje ríos secos en la palma de / la mano.” Por ello suponemos que el sujeto, en el vagar de su conciencia, está perdido en su existencia.

Ahora bien, ¿cómo sabemos que se trata de un yo autoficcional? O ¿cómo distinguimos un yo lírico, en el sentido clásico o en el paradigma romántico, del ficcional? Hay que recordar que no se trata de encontrar una diferencia marcada en ambas formas, porque no la hay, puesto que el poema lírico y el ficcional son

complemento uno del otro y más bien la diferencia radica en el desplazamiento y el movimiento que el *yo* ejecute. Regresemos al romanticismo, el poema lírico se caracterizaba por ser la expresión del poeta, donde el *yo* expresaba su sentir, sus emociones, el poema era su espacio íntimo. En cambio el poema ficcional no sólo se va a distinguir por las marcas ficcionales, sino también por la función que ejecuta el *yo*.

El *yo* en el poema lírico se manifiesta a partir de la voz, contará sus vivencias y experiencias, al igual que el *yo* ficcional, pero éste se distingue por una cualidad que solamente la ficción es capaz de otorgarle: la acción de encubrirse; es decir, el sujeto lírico tiene la facultad de actuar dentro de su poema como el poeta, pero también no ser el poeta al mismo tiempo. Su función no sólo constituye en manifestar sus vivencias, sino que sus acciones se bifurcan y pueden o no representar al poeta; siempre y cuando éste actúe. De esta forma el *yo* actuante se puede identificar claramente con las marcas autoficcionales que lo ficcionalizan cuando actúa.

La ficcionalización del *yo* lírico no se ejecuta como algunos teóricos creen, incluido Manuel Alberca, cuando expresa que la autoficción es aplicable a todas las artes, tal como se hace en la prosa. La poesía, como género y forma, tiene sus recursos propios y es con ellos que se aplica este término. Para esta forma poética el *yo* pasará por un proceso que aquí llamaremos “metaforización del sujeto”⁹. Esto consiste en el trasvase de sentidos, intercambiados o mezclados, entre el poeta y el sujeto lírico. Puede ser que el autor preste su nombre, fechas importantes o escenifique al *yo* en lugares que lo caractericen, pero lo importante es que así, los préstamos del poeta llenan de sentido al sujeto lírico re-personalizándolo con otro sujeto ya construido, como en el caso de Sindbad. Con este proceso no

⁹ El concepto es aportación de este trabajo.

necesitamos la categoría de personaje para referirnos al ente ficcional de la lírica, y más bien utilizar los elementos propios de la poesía.

Una vez entendido este procedimiento, podemos comprender que el sujeto lírico se ficcionaliza, metaforizándose de dos formas con el autor. En una el autor se oculta tras el sujeto lírico o bien, en la otra, el sujeto lírico se oculta tras el autor, tal es el caso de Sindbad con Owen. Entonces la función de la ficción en el poema lírico es prestar un antifaz con intención de ocultar la personalidad del sujeto o del poeta, tal sea el caso. Es justo aquí donde el parámetro de la lírica se bifurca, pues la categoría ficcional lo conduce por otro sendero. Por ejemplo en el poema de Efraín Bartolomé al que da cita Alí Calderón, vemos que el *yo* se concentra en su expresión:

Qué hombre tan solo **soy** qué corazón en llamas
Pero no **es** esto lo que **quiero decir** no es esto **lo que duele**
No es esto lo que **quema** los nervios lo que **raspa** los huesos
Lo que **corta** la sangre con un ácido negro (Owen 2015)

Las acciones que ejecuta el sujeto lírico consisten en hablar, se expresa la sensación del dolor y no tiene la intención de ocultarse. En cambio en el poema antes analizado de *Sindbad el varado* los versos como: “me acogió de noche naufrago” contrapuesto con el poema del día cuatro --“porque los Owen nacen ese día”-- desorienta al lector preguntándose: ¿A qué personalidad corresponde el *yo* del poema? Pues por un lado se muestra un náufrago, Sindbad, y por el otro el poeta: Owen

Hasta ahora el sujeto lírico se presenta como un Sindbad náufrago. Recordemos que la asociación de este personaje es inmediata cuando el mismo poema lo remite en el título. En el “Día dos” comienza a vislumbrarse la figura de Owen. El náufrago da inicio a sus remembranzas “la cuenta de mis muertos” y

nuevamente se presenta en esta imagen, el tiempo que ya expiró; así los ríos que se mencionan van flotando a manera de cadáver o recuerdos, que hacen referencias a los lugares que Owen visitó. Por lo tanto el poeta va inyectándose en Sindbad, puesto que aquí tenemos que el yo se engrana del “ADN” de Owen, aunque todavía no se personifica.

Los elementos que van caracterizando a “Sindbad el varado” van señalando cada vez más al poeta. En el “Día tres”, el yo lírico da presencia a Owen cuando menciona al “gambusino rubio”, su padre, además de que se bifurca su personalidad en dos momentos: el pasado: “ese párvulo que esta noche se siente sólo e íntimo” en el periodo de su infancia y en su presente: “Adentro todos trenzan sus efímeros lazos, / yo solo afuera, y sin amor, mas prisionero, / yo, mozo de cordel, con mi lamento, a tu ventana, / yo, nuevo triste, yo, nuevo romántico” (Owen 2015). En consecuencia, hay tiempo para la melancolía.

En este poema podemos comprender mejor la ficcionalización de Owen. El poema nos habla de un Simbad que tiene como propósito llegar a su tierra Bagdad y precisamente por este dato se le otorga el adjetivo: marinero, sin embargo se alude a otra nacionalidad: la mexicana, que se presenta a través de la fecha dieciséis de septiembre: la independencia de México. Entonces podemos observar que las patrias se conjuntan y podríamos hablar de un Simbad-Owen, aunque hay otro dato importante en este poema: “es el marinero/ que conquistó siete poemas” lo cual irrumpe con esta imagen de marinero-Owen, para formar el siguiente trio: Owen-poeta-marinero. Esto comprueba que los sentidos no se destruyen, sino que se unen; y es así como obtenemos uno nuevo: Sindbad el varado.

Así, el poema es una rememoración del poeta: “Bagdad es México, los siete mares son siete poemas, el marinero es el poeta, Sindbad es Gilberto Owen y el sentido de la vida de éste debe leerse en la leyenda. La nostalgia es un episodio del mito del navegante y es un episodio del viaje de amor” (1970: 177) tal como Segovia

lo manifiesta. La posibilidad de que el marinero que hace esta bitácora sea el mismo Gilberto Owen se reafirma con cada uno de estos elementos, pero esto sólo es posible en la vía de la ficción, pues se van manifestando partes biográficas que se mezclan con referencias literarias evidentes, que van transfigurándose en un nuevo ser: Sindbad el varado. Finalmente la ficción toma terreno en el poema del día cuatro:

Día cuatro,
Almanaque

Todos los días 4 son domingos

Porque los Owen nacen ese día,
Cuando ÉL, pues descansa, no vigila
Y huyen de sed en sed por su delirio.

Y, además, que ha de ser martes el 13
En que sabrán mi vida por mi muerte. (Owen 1942)

Este poema es clave para entender el proceso autoficcional, que a partir de aquí mantendrá el yo lírico. Hay una secuencia de elementos indispensables que afirman el supuesto proceso autoficcional. En primer término a resaltar es el nombre propio del autor: Owen. A este elemento Laura Scarano otorga el mayor rasgo autoficcional en la lírica:

La constelación metatextual completa lo que los poemas instituyen mediante metáforas e imágenes: una posición discursiva para este yo que se auto-construye. [...] se trata de la inscripción en la obra del nombre propio, específicamente de una clase particular, el nombre de autor. Su aparición en el universo textual plantea cuestiones fundamentales en torno a la delimitación de esa figura de identidad “ambigua”, que sellaría un pacto supuestamente autobiográfico sin anular el pacto ficcional. (Scarano 2011: 3)

Lo que aparentemente puede oponerse al tratamiento autoficcional, según Lejeune y su pacto ambiguo, es la presencia del nombre, pero recordemos que el mismo autor corrige después este pequeño mal entendido dando por hecho su ambigüedad, puesto que el nombre delimitará la presencia del autor en el texto, como dice Scarano sin perder la función de ficción. Además debe quedar claro que la ficción en estos términos va dirigida en cuanto a creación. Así pues aunque el autor exponga su nombre sabemos, por esta ambigüedad, que se trata de él y al mismo tiempo no es referente seguro de su persona-real.

Aquí el nombre es un vínculo que refuerza la ficcionalización del sujeto lírico, pues se manifiesta a manera de metáfora, es decir, una representación del autor. Además del nombre propio hay dos fechas importantes que, según las investigaciones del doctor Francisco Beltrán Cabrera, remiten al natalicio del poeta. Sin embargo, esto no es tan sencillo pues, por azar o por descuido, estas dos fechas enfatizan un juego donde se oculta la verdad, característica fundamental de Owen y por supuesto de la autoficción. Y lo que es aún más fantástico, es que aquí el autor remarca esta intención, puesto que utiliza el trasvase de sus datos, para seguir jugando, y coloca las dos fechas que supuestamente revelan la fecha de su nacimiento. La primera 4 de Febrero, según su registro civil, y el 13 de Mayo que corresponde a su acta de nacimiento. Es gracias a estos datos que se logra el proceso de ficcionalización: Sindbad el varado se fusionará con la identidad del poeta: Gilberto Owen. Porque hasta ahora sabíamos que se trataba de la voz de un náufrago, que se nos revela como una parte directa del poeta.

Como ya vimos, las marcas autoficcionales comprueban la presencia del autor-poeta pero su función es intercambiar el sentido. Pues al inicio del poema teníamos un marinero naufrago que, durante el poema, se va reconstruyendo a través de su memoria, y es justo este elemento el que nos permite inferir un nuevo yo en el poema: un marinero poeta: Sindbad el varado. Es entonces cuando el mismo nombre actúa.

A partir de este poema el sujeto lírico obtiene una reconstrucción de identidad, en cuanto a personalidad y carácter, pues antes de esto sabíamos que Sindbad era un náufrago que recordaba un pasado incierto. Ahora sabemos que este pasado no es el de cualquier navegante, sino que se ancla a la historia de un poeta viajero que está perdido en el mar de su existencia.

A lo largo de los poemas la reflexión del sujeto va *in crescendo*. Su primer paso es recordar su pasado hasta que finalmente su identidad va armándose a partir del poema del día cuatro, y no bastando con eso le canta a la poesía.

No olvidemos que hay un aspecto importante que permite al sujeto lírico pasar a las vías ficcionales. El discurso del yo en el poema necesita dirigirse a un *tú*, tal como pasa en el teatro, la novela, etc. ¿Cómo se comprueba esto? Como ya se explicó el sujeto se enmascara del personaje, pero es preciso cuestionar: ¿De quién se oculta? La acción de ocultarse y actuar, necesariamente exige la presencia del otro. Y así tenemos que el discurso del sujeto lírico está dirigido a un público, al lector, pues es de él, de quien se oculta.

Finalmente, la reconstrucción de Owen como un marinero-poeta varado en el tiempo es el resultado de un yo-poeta ficcionalizado a través de Simbad el marino, que termina por ser Sindbad el varado. Esta construcción interpretativa permite observar a la ficción como una forma retórica que, interpretamos intencional por parte de Owen, pues como los investigadores Cynthia Ramírez y Javier Beltrán expresan: “Owen dijo ser muchas cosas. Se describió de múltiples maneras [...] armó su familia y construyó su vida, lo cual es relevante por ser esta construcción la obra de un artista, materia prima que permeó su producción literaria, donde la vida es la poesía” (Ramírez 2005). De tal forma que la metamorfosis de este querido poeta es bien lograda. Él era poesía y se hizo poema.

En conclusión, la autoficción es una buena forma de pensar y representar quiénes somos o cómo queremos ser. Así pues hay que observar a la autoficción como un recurso estético que permite al poeta auto-encontrarse y reconfigurarse. De tal modo que su persona y su carácter establecen una comunicación entre la lírica y la ficción. Claro que no debemos confundir, como ya se explicó, con la vida real del poeta, y más bien hay que observarlo como un recurso artístico, en este caso retórico, que el poeta utiliza para auto-representarse.

Conclusiones

La presente investigación se planteó ubicar la autoficción en el poemario de Gilberto Owen. Debido a la complejidad del tema fue necesario explicar los siguientes puntos:

- Las características de la lírica convencional y tradicional
- La ambigüedad de la ficción en la lírica
- Las vías de desplazamiento del yo lírico

En estos tres puntos se encontró que la lírica, en su constante cambio, permite un encuentro con otras formas de representar al yo, y una de éstas es la ficción. Es decir, lo que aprueba una constante en la reconfiguración del yo, en este caso, fue la autoficción. Hecho esto, se pasó a la aplicación de dicho concepto en el poemario de Gilberto Owen "Sinbad el varado".

Ahora bien, en el poemario de Gilberto Owen pudimos identificar ciertas marcas textuales que manifestaron la identidad de Owen-poeta, pero de la misma forma se topó con la presencia de un personaje que corresponde a Sinbad el marino. Sin embargo, estas identidades hacen un intercambio de sentidos donde poeta-Owen se caracteriza por ser un marinero, y Sinbad el marino pasa a ser poeta. En esta conjugación de identidades nace Sinbad el varado. Así, el poema cumple con las condiciones de la autoficción. Este resultado proporciona grandes aportes cuando se observa la intencionalidad del poeta en su obra.

Para encontrar la intencionalidad de Owen en su poesía basta con saber dos cosas; la primera, fundamental para toda obra, es que toda imagen, figura o recurso en la poesía representa y comunica algo, por lo tanto el uso de datos biográficos

reconfigurados en un ser ficcional va más allá de una casualidad, más bien manifiestan la habilidad, la destreza y el compromiso con la poesía por parte de Owen, pues hacer de su autobiografía, que más bien es autoficción, un recurso poético es un gran aporte para la lírica. De esta manera creemos que el poemario de Owen expresa esa intencionalidad a través de su estructura, realizada con tal innovación que hoy permite este complejo estudio.

Entre otros aportes, esta investigación expone, en primera instancia, que se ha logrado vislumbrar, aunque quizás no por completo, una tercera vía para la lectura (o teorización) del yo en la lírica, donde además se señala a la autoficción como un recurso retórico que funciona a través de sí misma, sin recurrir a elementos meramente narrativos, pues se sabe que entre las características de la autoficción en la prosa existe una metamorfosis del autor con un personaje, en cambio, con la poesía este procedimiento no funciona de la misma manera. Entre los elementos de la poesía es muy recurrente encontrar a la metáfora, que tiene la propiedad de trasladar el sentido de una idea o, en este caso, de una imagen a otra; lo que resulta una recreación de dos conceptos en uno nuevo.

En el caso del poema autoficcional la metáfora funciona perfectamente para reivindicar el proceso ficcional. Es decir, a través de las analogías, el objeto se recrea o transforma, lo que constituye un proceso de ficción en cuanto que se está creando un objeto nuevo y lo mismo pasa con la autoficción. Entonces podríamos decir que el sujeto lírico se convierte en la metáfora del autor, renovando la idea que se tenía en el Renacimiento, donde el sujeto lírico representaba la voz pura del poeta. De esta manera, en este punto, se han descalificado dos ideas erróneas sobre la autoficción, la primera: decir que la autoficción es propia de la prosa, y segunda que la autoficción en la poesía debe funcionar de la misma forma que en la narración.

A hora bien, la identidad, móvil central para este trabajo, se reconfigura a partir de esta metaforización del personaje en el autor. En el poemario de Owen el

resultado de dicho proceso es un Sindbad varado, donde las características del poeta-Owen se intercalan con las del marinero, y así surge un Sindbad que ya no navega por los mares, pero que desde su naufragio se mantiene en movimiento a través de la memoria. Y no bastándole con hacer un canto a la añoranza de su vida, termina por hacer de ella un canto. Así en los últimos poemas Sindbad el varado termina como la poética de sí mismo:

Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie,
tal vez mañana el sol,
tal vez mañana,
tal vez. (Owen 1942)

Dicho lo anterior, el proceso de interpretación en cuanto a la autoficción en esta obra demuestra que las fronteras de la poesía no son meros diques que impidan el diálogo entre géneros, sino que, en esta conjunción teórica se da dicho coloquio sin violentar las formas establecidas de cada una de las formas literarias.

Finalmente, la hipótesis se confirmó; sí hay rasgos (deícticos, el movimiento del yo lírico desde la ficción etc.) autoficcionales en *Sindbad el varado*. Por otro lado el ensamble o aplicación de la autoficción en la poesía se puede ver como un novedoso recurso poético que permite poetizar a través de una recreación ficticia la identidad del poeta, tal como se ve en el poemario *Sindbad el Varado* de Gilberto Owen. De esta manera es justo resaltar el gran aporte que hizo este poeta, en cuanto a la poesía mexicana.

Bibliografía

Acosta Cruz, E. (2015) Tesis. *Gilberto Owen y su Sindbad el varado*. (En línea) (10 de noviembre de 2016).

Alberca Serrano, M. (1999). *¿Existe la autoficción hispanoamericana?* (En línea), (5 de agosto de 2016).

Alberca Serrano, M. (2007). *El pacto ambiguo de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.

Bajtín, M. (2000). *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)*. Taurus. México.

Bajtín M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Madrid, Siglo XXI.

Beristáin, H. (2006). *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa.

Beristáin, H. (1927). *Análisis e interpretación del poema lírico*. UNAM, México, DF.

S/A. (s/f). *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. La enciclopedia biográfica en línea. (En línea), (25 de septiembre de 2016).

Cabrera Beltrán, F. y Araceli Ramírez, C. (2005). *Gilberto Owen Estrada: cien años de poesía*. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.

Cajero, A. (2009) *Gilberto Owen y Sindbad*. (En línea), (25 de marzo de 2016)

Calderón, A. (2015). *Notas sobre el lirismo contemporáneo*. Buenos Aires Poetry. (En línea), (3 de Diciembre de 2016)

S/A, (s/f). *Confesiones de San Agustín*. (En línea), (12 de marzo de 2016).

Culler, J. (1978). "Distancia y deixis" en *La poética estructuralista*, Anagrama, Barcelona.

- Esnedy A. y Hernández, Z. (2014). *La autoficción en la poesía de Rosario Castellanos y María Mercedes Carranza en la construcción de la identidad femenina*. (En línea), (5 de Abril de 2016).
- Gallegos Díaz, C. (2010). *Aportes a la Teoría del sujeto poético*, Universidad de la Serna. Pendiente Migración. (En línea), (5 de Abril de 2016).
- Gusdorf, G. (1991). *Condiciones y límites de la autobiografía*. Suplemento Anthropos. (En línea), (17 de mayo de 2016)
- Gilles, D. (1996). *Crítica y clínica*. Anagrama, Barcelona.
- Guillen, N. (2015). *Songoro cosongo*. (En línea), (10 de febrero de 2016).
- Gundberg. *La autobiografía*, Breve aproximación teórica. (En línea), (8 de septiembre de 2016).
- Hermosilla, Á. y Fernández C. (2004). *Autobiografía en España, un balance, actas del Congreso Internacional*. Córdoba, Visor libros.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico*, Editorial Seuli. Scribd. (En línea), (8 de septiembre de 2016).
- León, F. (1993). *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña*. Madrid, Visor de Poesía.
- Leuci, V. (2013). *Poesía y autoficción: una alianza posible*. Visto en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2356/ev.2356.pdf(mayo 2015)
- Martínez Bonati, F. (2001). *La ficción narrativa. El arte de escribir ficciones*. Santiago, Editorial LOM.
- Owen, G. (2012). *Me he querido mentir que no te amo*. México D.F, Fondo de Cultura Económica.
- Owen, G. (1942). *Sindbad el varado*. Difusión cultural, UNAM. (En línea), (2015)
- Paz, O. (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*. México, Seix Barral.

- Paz, O. (2000). *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Pizarnik, A. (s/f). *Poemas*. (En líneas), (17 de enero de 2017).
- Sandoval Ramírez, R. (s/f). *Rescaldos de Gilberto Owen: un acercamiento a Sindbad el Varado*. (Tesis) (En línea), (22 de noviembre de 2016).
- Scarano, L. (2011). "Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción", *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 20, No. 22, Mar del Plata, Argentina.
- Schneider, L. (s/f). *Gilberto Owen El infierno perdido*. PDF. Visto en: <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/gilberto-owen-36.pdf>
- Segovia, T. (1970). *Nuestro Contemporáneo Gilberto Owen en Actitudes*. Universidad de Guanajuato, Guanajuato, pp. 155-188.
- Sheridan, G. (1985). *Los contemporáneos ayer, Owen al revés*. México, FCE.
- Tissera, A. (1949). *Poética de Alfonso Reyes*. Centro toluqueño de escritores, Toluca, México.
- Villegas, J. (1984). *Teoría de historia literaria y poesía lírica*. Biblioteca virtual Cervantes. (En línea).