

## BIOGRAFÍA, FICCIÓN Y AUTOFICCIÓN EN LA ÚLTIMA POESÍA ESPAÑOLA REALISTA

### BIOGRAPHY, FICTION AND AUTOFICTION IN THE LATEST REALISTIC SPANISH POETRY

Ignacio Escuín Borao  
Universidad de Zaragoza

#### ABSTRACT

The concept of truth surrounds autobiographical work and seems to be a mark of quality, although it has little to do with the successful functioning of a literary work. This assertion has recently gained traction with the resurgence of the autobiographical trend resulting from the cult of the self, which is ultimately becoming the hallmark of our time. Selfies on social media, status updates or posts in which we declare what we are thinking or what is happening to us have transformed an already highly self-centred society into one in which the self is represented to others by the simulacrum or avatar that each individual chooses. Realist poetics do not escape this trend, whether raw or not. The vital background interferes with the work, which is closer to fictional autobiography than to any other genre or aesthetic.

**Key words:** Fiction, autofiction, autobiography, identity, realism.

#### RESUMEN

El concepto de verdad sobrevuela en torno a la creación autobiográfica y parece ser un aval de calidad de la misma a pesar de que este concepto poco tiene que ver con el buen

funcionamiento de una obra literaria. Esta afirmación se ha afianzado en la actualidad con el rebrote de la tendencia autobiográfica que subyace del culto a uno mismo que será finalmente el santo y seña de nuestros tiempos. Los *selfies* en las redes sociales, los estados o post explicando qué pensamos o qué nos sucede han convertido a una sociedad marcadamente egocéntrica en una sociedad en la que el yo se exhibe ante los demás desde el simulacro o avatar que cada uno de los individuos elige. Las poéticas realistas no se escapan de esta tendencia, sean o no descarnadas. El trasfondo vital interfiere en la obra que está más cerca de la autobiografía de ficción que de cualquier otro género o estética.

**Palabras clave:** Ficción, autoficción, autobiografía, identidad, realismo.

Fecha de recepción: 21 de agosto de 2024.

Fecha de aceptación: 26 de septiembre de 2024.

**Cómo citar:** Escuín Borao, Ignacio (2024): «Biografía, ficción y autoficción en la última poesía española realista», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 8: 298-330.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2024.8.012>.

### BERLÍN

Hay dos bares,  
y enfrente de cada bar  
un muro.

En uno se apalancan  
estudiantes que piran clase,  
delincuentes comunes,  
jóvenes radicales,  
algún que otro yonqui.

En el otro se sientan  
estudiantes universitarios,  
licenciados, deportistas  
y matrimonios con sus hijos.

A veces paso por allí,  
pero nunca me quedo  
a tomar nada.

Aún no he decidido  
en cuál de los dos muros

me tengo  
que sentar.

-David González-

La cita que encabeza este texto pertenece al libro del poeta asturiano David González titulado *Ley de vida* (1998). Como se entiende del mismo, se trata de un poema que representa bien un espacio que el autor conoce y desde el que proyecta la importancia de las fronteras generadas por el hombre —los muros, aunque acaso todas lo son—, y que separan la vida en dos mitades o la realidad misma. Hay aspectos en el poema que iremos desgranando a lo largo de este texto, pero puede servirnos como introducción al mismo ese deseo de abrazar la realidad, de contarla desde la verdad que el autor percibe, sea esta real en sí misma o recreada —ficcional—.

El concepto de verdad sobrevuela en torno a la creación autobiográfica y parece ser un aval de calidad de la misma a pesar de que este concepto poco tiene que ver con el buen funcionamiento de una obra literaria. Esta afirmación se ha afianzado en la actualidad con el rebrote de la tendencia autobiográfica que subyace del culto a uno mismo que será finalmente el santo y seña de nuestros tiempos. Los *selfies* en las redes sociales, los estados o post explicando qué pensamos o qué nos sucede han convertido a una sociedad marcadamente egocéntrica en una sociedad en la que el yo se exhibe ante los demás desde el simulacro o avatar que cada uno de los individuos elige.

A esta situación debemos sumar toda la tecnología que tiene el individuo posmoderno al alcance de su mano y que le convierte en un ser hipertecnologizado y casi virtual, algo que no es más que la consecuencia habitual de la premisa de que «el individuo es hijo de su tiempo» (como lo es, por tanto, un escritor y lo es, a su vez, un lector). Tal y como ya nos señalaba –o avisaba– Alfredo Saldaña (2012: 366):

En tiempos marcados por la virtualidad, el simulacro y la apariencia, este desarrollo –basado, como señalara Baudrillard, en el paso de lo táctil a lo digital– ha permitido que la vida quede en muchas ocasiones en suspenso, desconectada de la realidad, abandonada a los latidos electrónicos de una computadora (pierdo la conexión del ordenador con Internet o se me agota la batería del teléfono móvil y parece que con ello se me escapa la vida).

Esa terrible sensación de desconexión, que se puede dar en ausencia de la hiperconectividad que reina en estos días, es un síntoma preocupante de cómo hay quien vive más en sus representaciones que en su propia vida, y en lo que toca a un panorama crítico, la extrapolación resulta tremenda y mucho más grave, si cabe. Fernández Prieto reflexiona sobre la necesidad del individuo de contar aquello que le está pasando de forma instantánea y permanente, y los sentimientos que se suceden conforme se desarrollan los acontecimientos vitales:

Escribir la propia vida es una práctica institucional que las culturas han legitimado y controlado mediante diversos y cambiantes protocolos. Foucault la intuye dentro de lo que denomina *las tecnologías del yo* (del self): el examen de conciencia, la penitencia, la confesión, la terapia psicoanalítica son algunos ejemplos de estas técnicas desarrolladas en diferentes etapas de nuestra historia y dirigidas al cuidado y al conocimiento de uno mismo. (Fernández Prieto, 2005: 49)

En esa búsqueda de la verdad que a uno le acontece, en esa enumeración de hechos acaecidos que el individuo repasa a la manera de un examen de conciencia diario que le reconcilia con el resto de individuos y con él mismo cada noche (nótese la herencia cristiana en este hecho, una de tantas en el comportamiento de una sociedad marcada por esa educación y en la que la culpa ocupa un lugar preferente). De esta actitud nacerá también una escritura de carácter autobiográfico que en apariencia comparte esos valores pero que se distancia de los mismos de semejante modo al viraje que la posmodernidad acomete de todo lo anterior.

De nada sirve plantearse a ciencia cierta si un poema o una narración son verdad o están basados en un hecho real, de nada sirve también descartar que lo estén o lo sean. La

verdad y todo lo que esta abarca es uno de los grandes temas de la literatura actual y algunos términos como biografía de ficción, metaficción o posverdad se han inoculado en nuestras vidas con la expectativa de permanecer entre nosotros, al menos, por una buena temporada.

Por ello algunos teóricos ya han emprendido la tarea de ubicar el género autobiográfico y sus renovadas formas en el campo temporal y sociopolítico que denominamos actualidad o este siglo XXI lleno de matices entre la verdad y la ficción. Quizá sea demasiado pronto para admitir que estos tiempos han aniquilado el concepto de verdad tal y como se ha comprendido hasta la fecha pero desde luego resulta apasionante abordar desde la teoría literaria cómo la ficción ha transformado la propia verdad (y no me refiero con ello solo a la ficción y la verdad literaria). Y este es un camino en serio peligro de extinción, como bien nos alerta Alfredo Saldaña (2020: 95):

En estas circunstancias, nos encontramos con que una buena parte de la literatura actual —presa de la autosatisfacción y el ensimismamiento y reacia a que el texto cumpla una función desalienante y emancipadora— presenta un considerable déficit de pensamiento y, así, muchos escritores huyen de ese bicho raro y peligroso que es la teoría como si se tratara de la peste no sea que les haga pensar y se tambaleen sus planteamientos estéticos. Y habría que señalar que esa «hostilidad contra lo teórico» que Max Horkheimer (1974) veía como un rasgo de época en los años treinta del siglo pasado, y que coincidió con el ascenso del fascismo en buena parte del continente europeo, es un factor que está ganando un preocupante protagonismo en muchos ámbitos del mundo actual, lastrado por la desertización del pensamiento y la trivialización de la cultura.

La advertencia señalada no debe dejarse perder en el olvido, y quizá desde la crítica no quede más remedio que advertir de que sembrar algunos vientos acaba siempre por traer tempestades. No hay nada esperanzador en este exceso de ensimismamiento y de las literaturas del yo frente a otros modelos más complejos y críticos. La literatura como fiel reflejo de la sociedad en la que se da, con sus valores y sus preocupaciones propias de su tiempo, radiografía una fulgurante pérdida de la conciencia colectiva en favor del más egotista y ególatra de los pensamientos posibles y de sus representaciones.

Catherine Viollet afronta el análisis del género autobiográfico desde su génesis hasta las perspectivas actuales con el fin de entender su punto de partida y sus posteriores mutaciones al son de los cambios de una sociedad que no se detiene y en la que todo avanza a una velocidad pasmosa: «Estudiar la génesis de los textos autobiográficos es una tarea innovadora por múltiples motivos. ¿En qué sentido escribir sobre sí diciendo «yo» puede

considerarse una aventura diferente de los procesos implicados en la escritura de ficción? » (Viollet, 2005: 23).

El hecho de que el lector perciba una inusual cercanía con el autor, motivada por la ilusión de poder afrontar la escritura de un texto de forma semejante, le convierte en un cómplice de aquello que cuenta y de cómo lo cuenta. Pero solo se trata de una ilusión, como señalábamos, pues en realidad la autobiografía se muestra en apariencia asequible en su construcción y podríamos decir que es un «lobo con piel de cordero» y admite y permite que la ficción se haga pasar por verdad basándose en la condición que *a priori* le adjudica el lector. Quizá la gran trampa de esta construcción reposa en lo que Lejeune denominó «el pacto autobiográfico» dado que se le asigna al texto un acuerdo ético que difícilmente podrá sustentar todo el engranaje y contener a la ficción. En palabras de Viollet (2005: 24):

En cuanto que solicita un compromiso específico, en el sentido pragmático del término, todo escrito autobiográfico reposa sobre un contrato más o menos explícito del autor ante sí mismo y el lector, lo que es, por otra parte, justamente la relación que le sirvió a Philippe Lejeune para definir lo que él llamó el “pacto autobiográfico”.

El citado pacto parece un lugar sagrado al que llegar para dar sentido y entendimiento al acto comunicativo, una especie de *deus ex machina* que en apariencia justifica toda la ficción autobiográfica pero que también representa unos cuantos elementos que podrían denominarlo «trampa comunicativa». La cercanía a la realidad o la sensación de cercanía o alejamiento de la misma, condicionará también al citado pacto y aparentemente lo presentará de forma más o menos convincente.

El matiz esencial deviene de la creencia de que al novelista o escritor de ficción se le admite una propuesta alejada de los hechos reales y la verdad y no así al escritor (auto)biográfico: «A diferencia del novelista (y todo escritor de ficciones), el autobiográfico no tiene concedido el permiso para inventar: está comprometido, en cambio, a ubicarse a una distancia determinada entre el texto y el referente extralingüístico» (Viollet, 2005: 24). Y por lo tanto el campo donde se juega la verdadera cuestión palpitante parte de una suposición, una propuesta, una especie de reminiscencia de pacto entre caballeros poco acotado más allá de lo que parezca ser verdad o dicho desde una supuesta confesión o voz diarística:

De lo que se trata aquí es de la condición de “verdad” de la enunciación, como vivencia (Erlebnis) narrada. Sin embargo, lo que garantiza el carácter autobiográfico de un texto no es tanto el hecho de decir la verdad como el de

afirmar que uno se expresa, enuncia que “yo digo que yo digo la verdad sobre mi vida”. Y si ciertos elementos del relato autobiográfico son verificables gracias a documentos o testimonios –lo que concierne en primera instancia al geneticista–, aquí nos importa antes que nada la “verdad” de la escritura, de los trazos de tinta sobre el papel. (Viollet, 2005: 24)

Ante este panorama, cabe recordar que todo aquello que depende de la ética depende a su vez de la voluntad, la escala de valores y la manera de actuar del ser humano y, por lo tanto, está abierto a toda clase de formulaciones posibles de las mismas y sus combinaciones infinitas. Nada será verdad o mentira al ciento por ciento, habrá porcentajes de una y otra, habrá hechos basados en verdades a medias y hechos que parecen reales y que jamás lo fueron. No solo se trata de cómo es el hecho en sí sino de cómo es percibido este, de tal forma que un hecho veraz puede ser comprendido como falso y viceversa en un juego entre perverso e inquietante entre la verdad y la representación de la misma.

Podríamos añadir diferentes perspectivas que alumbran una posible solución o manera de comprender el fenómeno, como señala Anna Caballé (2012: 27):

Podría decirse que si los años ochenta fueron los años del pacto autobiográfico, este concepto, acuñado brillantemente por Philippe Lejeune en 1975 y tan útil ante la necesidad de formalizar la autonomía de la autobiografía en relación a la novela y otros géneros literarios, se vio desplazado en los años noventa por el concepto de la identidad narrativa definido por Paul Ricoeur y aceptado por el propio Lejeune como eje decisivo en torno al cual pivota la naturaleza del acto autobiográfico.

En la corriente poética del realismo o del nuevo realismo, se convirtió desde los años noventa hasta casi la actualidad en un valor añadido al poemario el hecho de que este estuviera construido desde la verdad. Tal premisa no solo carece de fortuna sino que es fácilmente susceptible de ser simulada. Pero quizá habría que ahondar en las verdaderas razones por las que el creador toma la decisión de asumir un texto de carácter autobiográfico como fórmula comunicativa. Deberíamos preguntarnos por el sentido de la apuesta masiva de los creadores por la autoficción y de su origen, en palabras de Anna Agustí Farré (2006: 1):

El término autoficción fue acuñado por el francés Serge Doubrovsky después de leer *Le pacte autobiographique* de Philippe Lejeune –publicado en España en 1994– en contraposición al llamado género autobiográfico. Doubrovsky escribió una obra en la que se combinaba la narrativa de ficción con la autobiografía y en la que el nombre del autor y el del personaje principal eran el mismo. ¿Había nacido así un género nuevo, intermedio entre ambas formas?

La situación en España, a juicio de Santiago Rodríguez Guerrero Strachan (2006), es algo diferente a la que se desarrolla en otros lugares, pero debo admitir que no estoy del todo de acuerdo con lo que señala pues considero que la globalización ha generado, entre otras cosas, una conducta semejante entre individuos de diferentes partes del planeta, considerando, por supuesto, que siempre existirán excepciones y que estas podrán deberse a cuestiones diafásicas, diatópicas o diastráticas. En palabras de Agustí Farré (2006: 69):

Escasea la autobiografía porque somos incapaces de examinar con rigor, libertad y honestidad nuestra vida, porque hay veces –muchas veces– que la hemos manchado, porque la vida queda enlodada por lo que hacemos y por lo que omitimos, pero somos incapaces de aceptar esta realidad –por otro lado, a veces muy dolorosa– y nos reclinamos en nuestras ensoñaciones de vidas luminosas, y cuando nos interesamos por alguien no pasa de ser un mero interés malsano. Aquí leemos las biografías y las autobiografías animados por el conocimiento de detalles vulgares y escabrosos, y no por el desarrollo vital de las personas.

Por supuesto que el juicio crítico es bienvenido y que ese punto de vista explica en gran medida la diferencia latente en la recepción del género autobiográfico en un marco cultural como el nuestro, pero no comparto la generalización que se realiza sobre el lector de nuestro país, ya que considero que hay tantos lectores como modelos de conducta y, por lo tanto, no es fácil delimitarlos de una forma u otra. Y continúa marcando la diferencia entre las biografías o textos de carácter autobiográfico que triunfan en España y las que tienen un origen algo diferente en la esfera anglosajona:

Me interesa señalar lo que tienen de narración de un proceso de crecimiento intelectual estos libros en el ámbito anglosajón, tan alejado y ajeno a la revelación y exposición de detalles escabrosos, anécdotas sin sustancia, cotilleos y demás historietas chabacanas. Importa el crecimiento moral e intelectual del personaje – pues, guste o no, la persona se transforma en tal. Parecen entrever que para entender toda una obra o toda una vida es necesario el recuento, más o menos minucioso pero siempre meditado, de los años vividos sin que quepa la tonta nostalgia ni la sentimentalidad de la baratija de otros o el engolamiento pastoso de las divas. Una autobiografía es un ajuste de cuentas consigo mismo, un repaso juicioso y crítico a lo que hemos hecho y a lo que hemos abandonado, a quién hemos querido y a quién olvidado; casi cualquier cosa, en fin, menos un ejercicio de complacencia con nosotros mismos. (Agustí Farré, 2006: 69)

El sentido de la autobiografía ha podido variar o desviarse de esa intención mencionada por diferentes razones, pero no debe sorprendernos dado que todo muta y la intención del emisor o del autor acaba siempre por hacerlo. En la medida en la que la

autobiografía la comprendemos como un género literario tendremos que asumir que pertenece al universo de la literatura y por lo tanto a la ficción, sea esta o no basada en hechos reales. No hay nada que blinde una herramienta comunicativa, como es en esencia todo género literario, de la intención del hablante y, por lo tanto, no debería sorprendernos en absoluto que la autobiografía, ya sea hipotéticamente de ficción o más cercana a los hechos reales, se acomode a los deseos del autor antes que a la fidelidad absoluta en la narración.

Pero ¿qué es eso de la fidelidad, a qué nos referimos cuando mencionamos esa cuestión? Sin duda es algo que plantea la naturaleza autobiográfica aunque como bien sabemos puede tratarse de un modo «diferente» haciendo de ese género supuestamente cercano a la verdad y a los hechos reales un género más de ficción. Y esto no hace menos importante al género, no hace peor al libro, no lo traslada a otro lugar, sólo supone una llamada de atención acerca de lo que es la ficción. En palabras de Bourdieu (2004), esa acción estará vinculada a un comportamiento «honesto», es decir, a una actitud marcada por los valores éticos:

Adoptando el punto de vista del analista, me obligo (y me autorizo) a retener todos los rasgos que son pertinentes desde el punto de vista de la sociología, es decir, necesarios para la explicación y comprensión sociológicas, y solamente aquellos. Pero lejos de querer producir con eso, como se podría temer, un efecto de clausura, imponiendo mi interpretación, quiero entregar esta experiencia, enunciada tan honestamente como sea posible, a la confrontación crítica, como si se tratase de cualquier otro objeto (Bourdieu, 2004: 11-12).

Las palabras de Bourdieu ya planean sobre la cuestión aquí tratada, el valor sociológico del cambio o de la interpretación del concepto y cómo este se debe a ciertas cuestiones aparentemente periféricas pero esenciales. Todos los conceptos son interpretables por los individuos que conviven en una época determinada y adaptan el concepto a los tiempos y así, como el autor que siempre es hijo de su tiempo, los lectores también lo son y por ello los géneros se actualizan conformen se actualizan los tiempos. De alguna manera, como señala el teórico y poeta Alfredo Saldaña, la deriva posmoderna emite una presión determinada y así, con esa circunstancia, resulta necesario entender la situación y la época para comprenderlo todo o intentar hacerlo:

Entender así la posmodernidad como un campo global cuyo eje de equilibrio ya no se encuentra en un punto fijo, sino que se desplaza sin cesar a lo largo de todo su territorio; entenderla como una cosa que tiene lugar, sucede, pasa y crea a la vez las condiciones de tiempo y espacio de la actualidad para que surjan las

interpretaciones; como un instante y un territorio abiertos entre las grietas que separan el acontecimiento del sentido, la incesante producción de acontecimientos de la inagotable generación de sentidos (Saldaña, 2018: 71)

Entender la posmodernidad y lo que en ella se desarrolla y habita es algo tan elemental como lo ha sido en otras épocas conocer los actores, los hitos temporales y las principales apuestas creadoras. Si no nos acercamos, si no tratamos de entender y percibir convenientemente lo que está sucediendo difícilmente podremos extraer conclusiones o tratar de emitir una opinión formada de aquello que tiene que ver con cada estética. Bien es cierto que la posmodernidad amalgama las corrientes anteriores y de alguna manera las corrige o las complementa, por lo tanto el esfuerzo tiene que ser doble para quien intenta comprenderla, en primer lugar tendrá que ser capaz de interpretar esas situaciones que nacen de otra raíz para posteriormente comprender en qué derivan tras haber sido pasadas por el tamiz posmoderno. Y apunta Saldaña una de las cuestiones más pertinentes como es la virtualidad de la actualidad, la llegada del avatar como representación de una realidad líquida:

Alteradas las coordenadas antropológicas de tiempo y espacio a través de las cuales estructuramos la realidad y en ella los sentidos de nuestras vidas, la posmodernidad (que en esto ha recogido el legado de las teorías de la relatividad y de la mecánica cuántica elaboradas por Einstein, Bohr y Heisenberg a comienzos del siglo XX, todavía en plena modernidad) conoce la presencia de un entorno virtual y un momento discontinuo, elástico y multidireccional: intuye –a partir de algunas categorías heredadas de la modernidad: indeterminación, discontinuidad, incertidumbre, inestabilidad– que hay procesos y fenómenos no lineales e impredecibles, y desarrolla inéditas modalidades de escritura con nuevas implicaciones sociales y culturales; frente a una modernidad que supo medir los tiempos del trabajo y el ocio y localizar los espacios de la existencia y la emancipación, nos encontramos ahora en una posmodernidad descentrada y heterotópica, discontinua, obligados a transitar a la búsqueda de esos centros nómadas deleuzianos que representan la provisionalidad y la fragilidad de todo saber. (Saldaña, 2018: 71-72)

Me interesa especialmente lo que comenta Saldaña pues nos acerca al eje del problema, la causa que lleva a una nueva reinterpretación de los conceptos dada la nueva situación arrastrada desde la modernidad y transformada en un complejo proceso de cambio a la deriva de los conceptos y de la interpretación de las cosas a través de los ojos posmodernos. Vivimos en una sociedad convertida en un reflejo, en un trampantojo, un simulacro de cada uno de nosotros que se muestra a través de las redes tal y como quiere ser percibido, dejando de lado todo cuanto en esencia debe ser la identidad. Una sociedad superficial que ha llegado a frivolar incluso con elementos tan esenciales como la cultura,

convirtiéndolos en ese subproducto que en apariencia sigue siendo el original pero no es más que una representación del mismo vacía:

Ahora bien, en sociedades –como muchas de las occidentales– en las que la cultura ha perdido buena parte de su componente crítico asistimos a procesos de desesemantización cultural en los que, paradójicamente, la cultura parece contaminarlo todo (se habla de «cultura del ocio», sintagma que presenta la cultura como algo acrítico, secundario y vinculado al tiempo del descanso o de las vacaciones, «cultura McDonald», «cultura del fútbol», «nueva cultura del agua», «cultura gastronómica», «cultura corporativa», «cultura institucional», «cultura administrativa», «cultura de empresa», «cultura democrática», «cultura física», etc.) y casi siempre promoviendo valores y modelos de vida occidentales. Todo se reviste de una pátina cultural y, así, hasta la más nimia experiencia vital adquiere una dimensión cultural extraordinaria. De este modo, ante una actividad cultural extraordinariamente acomodaticia, ligada al ocio y vaciada de todo elemento rebelde y subversivo, concebida más como bálsamo que como generador de tensiones, la idea de interpelación (acuñada por Louis Althusser y tan necesaria en estos tiempos de penuria crítica) parece haberse desdibujado en el horizonte epistemológico de estas prácticas significativas. (Saldaña, 2014: 150)

La cultura ha dejado de ser exactamente lo que en esencia siempre fue para convertirse en un elemento con una identidad vacía, nada incómoda y creada a imagen y semejanza de un individuo acomodado que prefiere no cuestionarse nada mientras deja hacer: «La cultura ya no interpela, no inquieta, no incordia con sus preguntas ahora ya casi nunca molestas o impertinentes; se limita a consolarnos, entretenernos o regalarnos el oído o la vista con aquello que nos resulta placentero oír o ver» (Saldaña, 2014:150). Esto afecta directamente al concepto de identidad, quizá una de las claves de tantos cambios como se han producido en la pomodernidad.

La renuncia del sujeto posmoderno a la identidad tal cual ha sido entendida hasta ahora representa una rendición a la virtualidad, a preferir cualquier hecho a través de esa realidad antes que a la realidad misma y de ese conflicto subyacen tantos otros como la nueva manera de entender la verdad, de hacerla interpretable y convertirla en posverdad. No queda ya nada que sea real a ciencia cierta, no queda nada que pueda ser entendido en su sentido inicial ya que todo ha pasado por el tamiz del simulacro y de un individuo que es más un simulacro que un ser humano, que es más replicante que modelo original, que ya no se plantea si la verdad existe pues ha asumido la convivencia de las *news* con las *fake-news* con la naturalidad con la que antes convivían la verdad y la mentira pero con el matiz de que estas ahora campan a sus anchas en la red en igualdad de condiciones a merced del mal uso de las mismas. Y todo esto supone un complejo escenario en el que el autor se mueve a sus anchas

a sabiendas de que la escritura autobiográfica le da ciertos privilegios con los lectores que corresponden a una supuesta cercanía al concepto de verdad pero que no tiene por qué serlo en absoluto.

Del mismo modo que la confesión de un delito no hace inocente al individuo, la escritura autobiográfica no alivia el peso de los hechos, pero sí dota al texto de un supuesto grado de intimidad con el lector que asume el papel de confesor o de amable espectador ante lo que se le cuenta. De tal forma que su actitud ante la enumeración de los hechos penderá hacia la comprensión antes que hacia el rechazo, asumirá fruto de su educación cristiana, en aquellos casos en los que así sea, la posibilidad de adjudicar un perdón metafórico hacia el autor o hacia el personaje creado por el autor que se llama exactamente igual pero que no lo es en absoluto.

La identificación entre autor y personaje será mucho más habitual en la escritura autobiográfica que en lo que se entiende generalmente por escrituras de ficción, a pesar de que, como ya hemos visto, la escritura autobiográfica no sea estrictamente muy diferente desde los nuevos presupuestos mostrados a una novela o cualquier otro género narrativo o literario (pues no podemos aislar de la ecuación a aquellas escrituras poéticas del yo formuladas por corrientes tan habituales y hegemónicas como la denominada «poesía de la experiencia» o las poéticas del nuevo realismo antes más denominadas del «realismo sucio» o «de la conciencia»).

El elemento testimonial que se le adjudica a la escritura autobiográfica condiciona, de alguna manera, tanto al lector como a la técnica o la perfección en los detalles que debe asumir el autor. Como bien señala Celia Fernández Prieto (2005: 51): «El testimonio, además, se realiza para hacer saber, para impedir el no querer saber, la ignorancia o el olvido, y este designio ejerce un control sobre el estilo y los contenidos del relato, imantado por episodios reales y dramáticos de los que pretende dar cuenta fidedigna». De estas palabras podemos arrancar dos elementos esenciales en el debate autobiográfico: la fuerza innata de la autobiografía como elemento testimonial y la necesidad de verificar mediante los argumentos y el estilo lo que se testimonia. El primero de los puntos señalados nos presenta, como hemos estado viendo, un género que salta las barreras de cualquier otro subgénero narrativo pues está dotado de un halo de verdad que ya querrían otros géneros tener per se, como la escritura diarística. La autobiografía, sea esta estrictamente vinculada a los hechos reales o sea de ficción, cuenta con ese «adelanto» en la conducta del lector en lo que se refiere a ser entendida

como verdad, y eso es una ventaja y al mismo tiempo una responsabilidad que el autor debe asumir, como se resalta en la segunda de las conclusiones.

La asunción de que sea tomada como testimonio obliga ya al autor a ejercer una narrativa coherente y detallada, que justifique cada una de las acciones mediante argumentos y razones de peso aparentemente demostrables y esto supone la asunción de unas obligaciones argumentales y estilísticas importantes. Ese testimonio presenta una naturaleza «diferente», como nos señala Celia Fernández Prieto (2005: 51):

Pero el testimonio es, antes que enunciado, enunciación, acto de habla que se produce en presente, y cuya condición necesaria es su imposibilidad de probar que es verdadero. Por eso se ampara bajo la promesa o el juramento de veracidad. Siempre cabe la mentira, el fraude o el error, la invención. Sin estas opciones ningún testimonio sería posible.

La definición del testimonio navega en esas aguas complejas y llenas de paradojas que ya Derrida había planteado. Tenemos que entender que el testimonio contiene esa doble articulación que vincula lo que se dice a una acción pasada que quiere ser revelada, por lo tanto enuncia en presente, pasando lo que se dice por toda la producción de un hecho, algo que sucedió en el pasado y, por lo tanto, lo dicho ya forma parte de una ficción escrita sobre lo sucedido. Nada puede no ser ficción en lo relatado, y ante todo si se trata del testimonio que se vierte ya que este será edulcorado, arreglado o alterado por parte de quien lo cuenta. Además el testimonio, tal y como lo comprendemos, debe mantener al menos una supuesta vinculación con la verdad ya que ha debido ser tenido en cuenta como tal, de no ser así no será entendido como testimonio de nada.

El autor debe, pues, verificar los hechos a través de su propia literatura para que estos sean comprendidos como verdad y no queden expuestos a ser catalogados como ficción narrativa:

El autobiógrafo, entonces, ha de validar la verdad del contenido de su relato validándose a sí mismo como testigo, cargándose de autoridad moral, cognitiva y verbal. En su apoyo acuden, entre otros recursos, el *êthos* de la primera persona, la potencia mimética de la prosopopeya –las voces de los ausentes que el discurso resucita–, la alianza de la memoria, tiempos y narrativa (Fernández Prieto, 2005: 51)

Su posicionamiento crítico vendrá entonces marcado por la doble función que realiza en el acto comunicativo. Es a la vez autor y emisor y es también verificador y testigo

de lo que se dice. Un autor que es garante en sí mismo de lo que se dice representa un elemento de la comunicación con un poder quizá excesivo que podrá utilizar a su gusto según cuál sea su intención. Esta condición que posee el autor autobiográfico constituye el inicio de la trampa que mencionábamos. Al ser directamente él quien verifique lo que se está diciendo en un primer término, pues pasará por el tamiz del lector, quien a su juicio dotará o no de veracidad a lo que está leyendo, podrá modular e incluir lo que considere oportuno en el texto con los fines que crea oportunos. Esto es, el autor tendrá plenos poderes sobre su obra, como cualquier autor que genera un texto literario (que no sea de encargo), pero además contará con el apoyo extra que otorga la naturaleza autobiográfica en cuanto a ser comprendido su texto como verdad. La cuestión, entonces, se centra en la naturaleza del autor, del sujeto, como señala un experto en la materia como José Amícola (2005: 57):

Jean Starobinski fue el primero que lanzó la idea, en sus estudios sobre Rousseau, de que el núcleo de la escritura autobiográfica se halla un momento de crisis del sujeto. Otros autores hablarían de una “Falta”, en sentido lacaniano. Susanna Egan, entre las teóricas más recientes, afirma, en otra vuelta de tuerca sobre esta idea, que se trata de una estructura engendrada por una crisis que no ha sido resuelta.

La emancipación del sujeto sobre el autor es uno de los grandes conflictos que se plantean en las obras literarias y este asunto se hace más notable en los escritos de carácter autobiográfico. La costumbre ancestral de confundir autor con personaje se hace todavía más evidente en la autobiografía pues esta desarrolla la ilusión constante de que el sujeto que sustenta la acción narrativa es exactamente el autor y puede serlo, por supuesto, pero no tiene que serlo en su totalidad o en parte alguna, incluso.

La identidad que asuma el autor y cómo adecue su historia al personaje o avatar creado para ello serán elementos clave para entender su posicionamiento político e ideológico. Tras esta encrucijada se encuentra, sin duda, la respuesta a la trampa autobiográfica o su capacidad para hacer pasar por verdad aquello que no es más verdad que cualquier ejercicio narrativo. La ya citada «ilusión» de verdad y cercanía a la que está expuesto el lector de autobiografías tiene su esencia, precisamente, en la naturaleza del campo autobiográfico y este estará siempre vinculado a la «historia de vida» que allí se narra. El conflicto para su interpretación no reside en exclusiva para el lector, lo hará también para el estudioso que trata de etiquetar, clasificar y teorizar desde este género «tramposo». En palabras de Pierre Bourdieu (2005: 87):

La “historia de vida” (*histoire de vie*) es una de esas nociones propias del sentido común que han entrado de contrabando en el universo académico. Apareció sin gran estruendo entre los etnólogos, primero, y, más recientemente, entre los sociólogos, no sin provocar cierto ruido. Hablar de historia de vida significa presuponer, al menos, –y esto no es poco– que la vida es una historia (*histoire*) y que una vida está inseparablemente ligada a acontecimientos de una existencia individual concebida como una historia y como el relato de esa misma historia.

Surge, tras la lectura de estas palabras, la necesidad de incidir en la diferencia de lo que es en sí la propia vida y la narración de la misma o lo que es lo mismo, el punto de partida que es la vida y los acontecimientos que la jalonan y la narración de los mismos desde la voz de la narración. Esa historia que se menciona conlleva pues la aceptación de lo sucedido y la (re)construcción de la misma para ser contada, para fijarla tras haber sido asimilada y hacerla forma parte ya del resto de las historias, de la historia colectiva y la de sus semejantes. Ya hemos reflexionado en estas páginas acerca de la necesidad de estar siempre atentos al desarrollo de dos de los principales pilares de la humanidad, la identidad y el principio de pertenencia. En cada una de esas historias que se asumen y con posterioridad se narran hay un inherente hilo de identidad y la necesidad de reivindicar ese hilo en relación a los otros y a su vez conectándolo con el resto. La identidad se configura con los condicionantes y singularidades que uno posee y se refuerzan al observarlos en relación a los demás, generándose así elementos diferenciales y elementos en común. Todos pertenecemos a algo gracias a nuestras habilidades relacionales pero también a través de las contradicciones y aquello que nos hace singulares, incluso dentro de un colectivo.

Además, y al hilo de lo que estábamos desarrollando, esto supone comprender la historia como una sucesión de acontecimientos narrados con las consecuencias teóricas y prácticas que esto plantea, en palabras de Pierre Bourdieu (2005: 87):

Todo ello supone aceptar tácitamente la filosofía de la historia como sucesión de acontecimientos históricos. Esta sucesión, a su vez, implica hablar de una filosofía de la historia en el sentido de relato histórico; o, más brevemente, de una teoría del relato, ya sea del relato del historiador o del novelista, ya sea biografía o autobiografía (no distinguibles desde este punto de vista).

Si entendemos pues la configuración de la historia a través de la construcción de los relatos y de la suma de los mismos, tendremos que entender también que la suma de todos ellos configurará el hilo argumental. Queda aceptar que la sucesión de acontecimientos históricos es, en definitiva, la aceptación de esa suma de hilos argumentales con los que se

ha configurado la propia historia y, por lo tanto, que esta está expuesta a la suma de las narraciones propias y ajenas de lo acontecido.

Y qué apasionante resulta desde un punto de vista teórico poder llegar a la conclusión de que la autobiografía es, a fin de cuentas, semejante, en cuanto a la narración de una serie de acontecimientos, a cualquiera del resto de géneros o propuestas narrativas. Pero Bourdieu nos advierte también sobre otro de los peligros que asaltan al estudioso a la hora de enfrentarse a la autobiografía:

La historia de la vida conduce a construir la noción de trayectoria como una serie de posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente o por un mismo grupo) en un espacio que también se halla en proceso de cambio y sometido a incesantes transformaciones. Tratar de comprender una vida como una serie única y autosuficiente de acontecimientos sucesivos sin otro vínculo que la asociación con un “sujeto” cuya continuidad no radica más que en la permanencia del nombre propio, es casi tan absurdo como intentar explicar un trayecto en el tren metropolitano sin tomar en cuenta la estructura de la red, es decir, sin considerar la matriz de las relaciones objetivas entre las diferentes estaciones (Bourdieu, 2005: 92-93)

Esta advertencia debe ser tenida en cuenta no solo por los lectores sino también por aquellos que se acercan al texto autobiográfico con la intención de establecer diferentes teorías o propuestas teóricas desde el mismo. El texto autobiográfico es engañoso a no ser que aceptemos que para la comprensión del mismo debemos ir al estudio de los acontecimientos narrados de forma aislada de cómo han sido narrados en el propio texto autobiográfico. La trampa que acecha a todo lector e investigador se basa en esa presunta vinculación con la verdad del propio texto que puede hacer pasar por ciertos acontecimientos sucedidos de una manera no exacta a la narrada o directamente no sucedidos.

Descubierta ya la trampa autobiográfica cabe señalar que no solo deberemos tener en cuenta los hechos citados hasta este punto, será necesario analizar el punto de vista de la narración o tenerlo en cuenta, al menos, para entender cuál es el posicionamiento del autor frente a los hechos. De esta manera podremos advertir hacia dónde quiere dirigir la mirada del lector, a qué lugares pretende llevarnos y, finalmente, entender mejor su posicionamiento político y crítico.

Valga todo lo planteado como un conjunto de argumentos que sitúan la escritura autobiográfica en un lugar de privilegio para el posicionamiento crítico y político del autor. Pocos géneros permiten de una manera tan contundente un planteamiento de los argumentos que ya cuentan desde su punto de partida con el presupuesto de ser reales. En la mayor parte

de los casos, la acción narrativa debe pelear con sólidos argumentos para ser entendida como verdad o ser susceptible de ser real. Sin embargo, el testimonio autobiográfico, dada su estructura y lo que transmite por su propia condición, está ligeramente liberado de demostrar constantemente que se ha construido desde la verdad. De alguna manera, el subgénero ya implica que lo que se cuenta es verdad y por ello todo lo que acompañe al verdadero motivo por el cual se ha escrito esa obra servirá para incrementar su grado de cercanía con la verdad y su grado de confianza con el lector.

Obviamente, el lector es soberano y libre, y posee un espíritu crítico que le permitirá comprender cuánto de verdad hay en una autobiografía y cuánto de «blanqueo» de la propia imagen. El hecho de que el género autobiográfico le permita al autor contar con cierta ventaja en la difícil tarea de la verificación de un texto, no hace que el lector vaya a aceptar cualquier obra en su totalidad por el simple hecho de tratarse de un texto testimonial o confesional. Quedará la tarea vinculada con el ejercicio que el lector realiza al leer el texto que le llevará a creer en su totalidad, parcialmente o en absoluto lo que el autor ha querido decir.

Son miles los textos autobiográficos que podemos encontrar en los escaparates y mesas de novedades de nuestras librerías. De ello se desprende no solo el auge del género sino la aceptación de las condiciones ventajosas que tiene el género para aquellos que se consideran autores realistas o que pretenden ser comprendidos como tales. Lo que denominamos la trampa autobiográfica es, en el fondo, una oportunidad que permite a cualquier autor con cualquier texto ser comprendido como valedor o defensor de una verdad. Y tal como hemos ido desarrollando a lo largo de estas páginas, de nuevo merece la pena replantearse cómo se acerca un lector a un texto, antes incluso de comenzar su lectura, y cómo se posiciona ante él por el hecho de tratarse de una autobiografía o de una obra de ficción. En palabras de Philippe Lejeune, quien ha ocupado toda su vida académica a la cuestión que aquí se trata:

Me pregunto si hay también en el asunto de la recepción algo específico, si se lee del mismo modo una autobiografía o una novela, un diario íntimo o una novela en forma de diario íntimo, si uno lee de la misma manera cuando cree que eso es verdad que cuando sabe que es inventado, y, una vez que uno confíe en la verdad del texto, si lee de la misma manera un texto con intención literaria y otro sin ella. (Lejeune, 2005: 118)

Me interesa especialmente lo que se menciona acerca de cómo se aproxima el lector a un texto dependiendo de la naturaleza del mismo y cómo cambia su conducta, o puede

llegar a hacerlo, si el mismo se presenta como un relato más o menos alejado a priori de la realidad y la verdad. De alguna manera esto nos hace replantearnos el propio acto de lectura y la interpretación del hecho narrado, nos lleva a un escenario en el que se advierte acerca del posible cambio de mentalidad y de disponibilidad del lector a creer o no o hacerlo de un modo más o menos periférico aquello que se le está contando. Surgen de aquí preguntas interesantes de carácter teórico como si un género posee mayor credibilidad que otro, sobre si la poesía que trata de enunciar preguntas y encontrar respuestas sobre los conflictos más hondos a los que se enfrenta el individuo tiene o carece de más o menos verdad o cercanía que una narración de carácter autobiográfico. Y también nos lleva a preguntarnos acerca de lo que sucede con un texto de carácter ensayístico frente a una narración ficcional en toda regla, y qué sucede ante todo con la llegada de los nuevos géneros, todos ellos mestizos ya e hibridados hasta el límite y cómo estos pueden comportarse en las manos de un lector. Y continúa Lejeune alertando de las dificultades para el estudio de la recepción reflexionando en torno a su obra cumbre, *El pacto autobiográfico* (1975), unas cuantas décadas después:

Da, de paso, algunas ideas de por qué el pacto fascina a unos y atemoriza a otros. Se trata de que ese pacto es comprometedor (uno se siente conectado en una relación directa con el autor, que emite señales, más o menos nítidas, en pro de la compasión, de la estima o del amor), mientras que con la ficción se siente sin compromisos, libre. Se trata también de que ese pacto es contagioso (pues nos lleva a imaginar qué diría uno puesto en el mismo caso, aunque no se tenga necesariamente ganas de ponerse en una situación de analogía). (Lejeune, 2005: 118)

Todas estos matices que Lejeune incorpora en este debate nos permiten teorizar sobre la situación comunicativa y cómo esta puede alterar la recepción del texto y, fundamentalmente, cómo el concepto de verdad y su cercanía son fundamentales en la aproximación de un lector a un texto. De alguna manera, el lector empatiza más con el autor si considera que aquello que narra es susceptible de haberle sucedido a él y qué mejor manera de alcanzar esa meta que a través de la narración de la historia de la vida. Además Lejeune define de forma diferente la autobiografía y lo que esta supone y la autoficción, pues puede acotarla en su estudio tanto temporal como geográficamente –indicando que sus estudios se remiten a la literatura occidental en el periodo que comienza después de la segunda mitad del siglo XVIII– y la considera junto al diario íntimo o las cartas como una práctica que evolucionan en función de las relaciones entre la sociedad y el individuo (tal y como hemos señalado aquí). Para la autoficción, Lejeune dice lo siguiente:

La noción de autoficción, inventada en 1977 por Serge Doubrovsky es un sentido muy estricto en su inicio, se ha ido ampliando de modo elástico para cubrir todo el espacio que separa la autobiografía de ficción, aunque al fin y al cabo, el concepto ha terminado por dotar de un aura “literaria” a las escrituras de sí. (Lejeune, 2005: 117–118)

A estas alturas ya hemos señalado que solo se trata de una ilusión, pero de una ilusión *tan real* que en ocasiones resulta difícil separarse de ella, dado ese compromiso que el género ya presenta con la verdad. Otro asunto interesante es el de esa necesidad de avalar de alguna manera las escrituras del yo a través de esa aura literaria que da el término de autoficción o cómo este también permite hacer que todo sea susceptible de ser leído como tal. De alguna manera parece que nos encontramos ante una necesidad de poder hacer pasar la realidad como ficción por parte de quien la escribe y de comprender mejor, con cierta distancia, eso que sucede desde esa ficción por parte de los lectores. Como señala José Amícola leyendo a Lejeune:

Lejeune pone el acento en el hecho de que en la época de la publicación de su famosa obra *El pacto autobiográfico* (1975) [...] había insistido especialmente en el carácter referencial del compromiso de verdad que el género instituía, mientras que ahora, propone una modificación de ese eje, destacando la cualidad relacional de ese pacto de lectura. (Amícola, 2005: 121)

Amícola señala el cambio de posicionamiento de Lejeune que se basa en un primer momento en entender que existe un compromiso con la verdad del género autobiográfico para décadas después decantarse como clave interpretativa por la relación que se establece entre lector y autor basándose en la naturaleza teórica de un texto autobiográfico. Bajo mi punto de vista, ambas teorías son perfectamente asumibles y compatibles. Esto debería invitarnos como lectores a pensar detenidamente en la relación que se establece entre la obra autobiográfica y el concepto de verdad en un primer término para después plantearnos cómo es la relación que se genera entre el autor de la obra y el lector. En ese triángulo amoroso, si se me permite la expresión desde el apasionado punto de vista de quien firma estas páginas, reside la clave para la interpretación de lo que en realidad es la obra y lo que en verdad quiere decir el autor con ella.

La escritura autobiográfica goza de esa doble condición, está cerca de la verdad dado su origen y lo que los lectores le confieren y es, a fin de cuentas, el relato de una vida y de unos acontecimientos vividos. Esto hace que se trate en estado puro de una narración de

los hechos y no de los hechos en sí y está expuesta a todas las formulaciones posibles que la literatura es capaz de desplegar, de modo que es inabordable desde un plano general el hecho de intentar acercarnos a ella y es necesario un procedimiento exhaustivo en el que se trate cada texto de manera independiente.

Los nuevos tiempos y el auge de la ficción autobiográfica, la metaficción y la autoficción han condicionado en gran medida el uso de la misma, y estos tiempos imponen la necesidad de observar al menos con ojos críticos el texto ante el que nos encontramos por mucho que este venga etiquetado desde el autor o la editorial con el membrete de «autobiografía».

Las confesiones que en otro tiempo servían para recapitular, hacer examen de conciencia y tratar de reconocer los errores cometidos son hoy una herramienta para el «blanqueo» de acciones realizadas en el pasado y que son difícilmente justificables ante la sociedad. Valdría con no intentar hacerlo, con dejar los hechos tal y como están y recopilarlos con el fin de que los lectores fueran capaces de extraer sus propias conclusiones, pero estos tiempos también están hiperpolitizados y de nada sirve pensar que estas técnicas no están al servicio de aquellos que pretenden reescribir la historia desde su verdad. La desgracia esencial de todo esto es la enorme confusión generada sobre el concepto de verdad y cómo esta se trastoca una y otra vez hasta dejar una versión de los hechos «a la carta», eliminando de ella aquello que no debe ser recordado (a la manera de esas limpiezas sistemáticas que algunos realizan en sus redes sociales con el fin de que nadie pueda rescatar algunas impresiones poco afortunadas).

La autobiografía es el género ideal para estas técnicas poco apropiadas desde un punto de vista ético, pero quién será capaz de imponer una manera «correcta» de hacer las cosas y de recuperar la esencia de la literatura confesional. Espero que los estudios que no dejan de realizarse en algunos grupos de investigación dedicados a este género y a sus variantes alumbren el sendero teórico. Del mismo modo, espero que los lectores puedan identificar en cada uno de los libros qué es realmente importante y qué pertenece al añadido ficcional.

No hay nada, en definitiva, que haga mejor un texto por ser fiel a la verdad, ni nada reseñable desde un punto de vista literario en quien acude a la autobiografía para reconstruir, con la intención que sea, hechos acaecidos en otro tiempo. Eso queda pendiente de ese compromiso o pacto autobiográfico que deberíamos renovar como autores y lectores cada

cierto tiempo. Tampoco vendría mal renovar ese pacto por la verdad y la credibilidad como sociedad.

En ocasiones es necesario conquistar al lector o acercarse a él para lanzar con mayor contundencia un mensaje. Pero no podemos obviar que este acercamiento no dota de veracidad aquello que se está contando, es más, puede convertir el hecho narrado en un conjunto de dudas más que razonables.

Valga el ejemplo del libro de Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, ya tan conocido por todos. Se trata de un emocionante volumen en el que se narra la historia del fusilamiento fallido en el alto de Santa María del Collel de Rafael Sánchez Mazas. Es, como todo el mundo sabe, una historia real y el propio Sánchez Mazas narró sus peripecias y cómo fue ayudado por «los amigos del bosque» en su huida, del mismo modo que un republicano le perdonó la vida en su huida por el bosque. El asunto aquí no tiene que ver con la cercanía a los hechos reales por parte del autor, sino en la creación del personaje que cuenta la historia que en contra de lo que señala al inicio del libro, no ha sido abandonado por su mujer, su padre no ha muerto ni ha dejado de escribir. El asunto puede suponer simplemente una desviación ficcional de su alter ego pero tratándose de una historia que quiere acercarse a lo real y defiende precisamente que lo que ahí se narra es real resulta sorprendente que Cercas utilizara la ficción para hacer las veces de narrador y no decantarse por una autobiografía o los valores de la misma para narrar. O quizá sí, y podemos afirmar entonces que se trata de una autobiografía de ficción.

La poeta aragonesa María José Saénz decía que para ella el comienzo de su poesía se encuentra en *Vita d'un uomo* de Giuseppe Ungaretti (aunque las citas que acompañan a su primer y brillante poemario son de Alejandra Pizarnik, Silvia Plath, Emily Dickinson o Clara Janés). Esta no es una curiosa circunstancia ni una excepción, el poeta oculta en muchos casos en sus libros las verdaderas influencias y sus auténticas fuentes. No es el caso de la poeta citada, pues mantiene un pulso con la honestidad y la verdad muy bien sostenido, pero en otras circunstancias hemos llegado a ver cómo las citas jalonan algunos versos llegando incluso a haber sido colocadas a posteriori de la escritura del poema, con el fin de emparentarse con este o ese otro autor. Ni qué decir tiene que en los premios esta es una práctica habitual: según quién lo convoca el poeta pretendiente se ubica en la esfera de aquellos poetas que configuran el jurado o que sabe del gusto de estos hacia otros autores.

Esto también sucede en las esferas editoriales. Esto también sucede en los espacios antiguamente dedicados a la crítica literaria (y digo antes, en otro tiempo, cuando existía algo

semejante a la crítica literaria y los suplementos eran algo así como pequeños espacios de resistencia de la libertad y el criterio). La impostura o la sobreactuación ha alcanzado una importancia destacable en el universo poético, acaso siempre la tuvo, pero en esta ocasión llama la atención que aquello que antes entendíamos como la recreación de un sentimiento o una opción estética por parte del poeta es hoy una mera imitación de su propia vida y de los gustos y compañías de los poetas, editoriales o círculos de poder a los que quiere emparentarse.

En realidad, el archicitado verso de Pessoa debería actualizarse hacia otro igual de contundente: «el poeta es un imitador». De alguna manera, pretendo defender a través de este texto que el poeta ya no finge, no imagina una secuencia o una vivencia, en realidad lo que desarrolla en sus poemas es mucho más sencillo y auténtico, si se quiere. Lo que ahora hace es maquillar la realidad, partir de un hecho vivido o contado para construir un trampantojo. Desarrolla desde su avatar la acción y así queda constituido y conformado un simulacro que parte de la verdad, se constituye en una acción basada en hechos reales pero que es, finalmente, tan ficción como cualquier otra.

El poeta ya no es «un otro» como hemos repetido hasta la saciedad y el hartazón (¿parará esto alguna vez?) desde las palabras de Rimbaud, el poeta es un imitador de sí mismo y de su propia experiencia y vida. Esa es la cruda realidad y la carga de profundidad que poéticas como las realistas o las experienciales iban sembrando a lo largo de unas cuantas décadas de hegemonía. ¿Para qué inventar o crear si se puede plagiar?

No hay tanto de metáfora en *Las afueras* de García Casado, pues aunque puede entenderse como una escritura periférica, García Casado vivía en las afueras y nunca ha estado fuera de los círculos poéticos centrales de este país:

#### LAS AFUERAS

por más que se extiendan las ciudades hasta juntarse  
unas con otras por más desengaños que el sexo la muerte  
o las oposiciones nos deparen quedarán siempre las afueras  
la oscuridad de los polígonos industriales la ineficacia  
el ministerio de obras públicas por más que se empeñen  
colectivos ciudadanos asociaciones de vecinos seguirán  
amaneciendo los restos del amor en las afueras  
(2007:13)

Ni en la cárcel de la que habla David González en *Ley de Vida* y *El demonio te coma las orejas* pues todos vivimos en una celda e, incluso, nuestro amor reside en una, como dijera

Diego de San Pedro en el s. XV, pero David González estuvo literalmente en la cárcel (aunque solo estuviera tres meses encerrado a pesar de lo que su literatura pueda dar a entender dado que es uno de los temas centrales y recurrentes de la misma):

### El pésame

El Cejas se ha colgado de mí  
y quiere follarme el culo a toda costa.  
Pero él solo no va a poder conmigo,  
y lo sabe. Entonces lo habla con el Tajás  
y con el Bullati. A cambio de su ayuda les dará  
una caja de Rohipnol a cada uno.  
Su plan es éste:  
el Tajás y el Bullati me llevan a la sala  
de la televisión. Allí me dan una paliza  
que me deja hecho polvo,  
así cuando luego aparezca el Cejas  
no estaré en condiciones de plantarle  
cara y podrá darme por el culo  
a su entero placer. Ahora bien,  
la noche antes  
la palma la madre del Tajás  
y el Tajás, agobiado, no quiere seguir adelante  
con el plan. El Bullati tampoco.  
La pregunta es casi obligada:  
¿debo darle el pésame al Tajás?  
(*El demonio te coma las orejas*, 1997)

La realidad supera a la impostura y su poética merodea la euforia y el suicidio permanentemente, con una trastienda autobiográfica que bordea los límites de lo soportable, como manifestó en un post de su Facebook un sábado del mes de mayo de 2016 un David González de ¿verdad o de ficción?:

“Siete y cuarto de la mañana. Acabo de llegar a casa. **Dos días sin dormir. Uno sin comer.** Salvo una caja entera de Rubifén, no sé cuántos gramos de speed y alcohol de todas las especies y en cantidades industriales. Sí, a qué engañarte a ti o engañarme a mí: la vida o lo que sea me ha vencido, me ha derrotado en toda regla, así que ahora voy a invertir mi tiempo y mi dinero (cuando lo tenga) en autodestruirme. Pero pasándolo lo mejor que pueda, es decir: **drogas, mujeres, dobles y tripletes** y así hasta que el cuerpo ya no aguante... Si lees esto, no te confundas. **No estoy deprimido o triste. Solo soy realista.** Solo eso. Solo soy uno más de tantos y tantos fracasados e infelices y solitarios. Nada nuevo bajo el sol. Pero sí algo nuevo bajo la lluvia permanente que me espera de aquí a que la palme. Que espero, y lo espero sincera y literalmente, sea lo más rápido posible”.  
(*apud* Lenore, 2016)

Podría pasar esta confesión por un poema, su carga poética es semejante a la carga lírica de los textos que aparecen en sus libros, sean estos declarados como poemas estrictamente o como ese artefacto por él mismo denominado «poesía de no ficción» a imagen y semejanza de la narrativa de Truman Capote.

Hay poco también de creación ficcional en los poemas que leemos en *Desde el fondo de la barra* de Iribarren, pues este regentaba el mítico Akerbeltz, al que realmente sí que iban Calparsoro y una, por entonces bastante desconocida, Najwa Nimri<sup>1</sup>.

#### LA CHICA DEL TÉ DEL AKERBELTZ

Coincidiámos en el bar  
casi todas las tardes,  
a partir de las seis.  
Ella tomaba té con leche  
en vaso, y yo vinazo del malo,  
el peor, el que antes  
te coloca. Y luego  
nos mirábamos. Nos poníamos  
ciegos de mirarnos. Hartos  
de seducción. Después  
llegaba aquel julai en moto,  
ella se arrebujaba entre  
sus brazos, y yo me hacía  
el loco en el juke-box.  
(Iribarren, 1999: página)

Hay poco de ficción en las aventuras amorosas de algunos experienciales como Vicente Gallego o Luis García Montero y sus semáforos y taxis, o Carlos Marzal y sus *fiestas*:

Deberías marcharte. La fiesta ha terminado.  
Helada y sucia ya se anuncia el alba  
con su oscuro cortejo de presagios.  
Tendrías que acostarte, huir de este lugar  
antes de que la luz te restituya  
esa imagen de ti que ya conoces,  
indefensa a tus ojos, lastimosa.  
Has tocado por hoy el fondo de tu noche:  
las ropas no guardan la corrección de unas horas atrás  
y tu lengua está torpe,  
has empezado a hurgar en la memoria  
y ya no hay quien te fíe.  
lo más sensato ahora sería retirarse  
(1987)

---

<sup>1</sup> Como nos cuenta el autor en el *Diario de K.*, obra narrativa que navega en las aguas aquí planteadas entre lo real y lo ficcionado.

Y poco tiene de creación ficcional aquel coche que rugía por la autovía de Manuel Vilas en *Resurrección*:

Manuel Vilas se compró un Audi de tercera mano, un Audi 100,  
y lo ponía a doscientos por la autopista de Barcelona,  
y luego tenía que pagar el peaje y eso que no iba a ningún sitio.  
Se quedaba mirando el Audi en las tardes de domingo,  
en mitad de un descampado, en mitad del desierto.  
El gran desierto que cerca la ciudad de Zaragoza,  
estéril y ácido como una bocanada de uranio enriquecido.  
Miraba las ruedas y las golpeaba con sus botas en punta,  
y pensaba que estaban durísimas, llenas de aire embrutecido,  
y es que acababa de estar en una gasolinera que se llamaba  
“El Cid”,  
y las había hinchado, ese silbido poderoso de las válvulas,  
y miraba el dibujo de las ruedas, laberíntico y abstracto como  
las rayas  
de la mano, y se miró la mano, rugosa piel enaltecida  
en mitad de la nada, y se había cambiado  
el viejo radiocasete del Audi por un compactdisc Pioneer,  
con seis altavoces, 800 euros en el Carrefour ,  
y puso a Lou Reed en el compac, y bien, muy bien,  
Street Hassle puso, y bien, bien, muy bien, dijo de nuevo,  
esto era todo, el Audi 100, la vida ennegrecida, las cercanías  
de un pueblo  
llamado Bujaraloz, la autopista de Barcelona, los infinitos  
camiones,  
un toro de Osborne cerca de Pina, el domingo, agrio y crucificado,  
y Lou Reed sonando en ninguna parte, en el desierto celestial,  
los 800 euros convertidos en el grito más hermoso de la tierra,  
y ningún ángel del cielo descendiendo, y Manuel Vilas  
—siervo de la nada, fumando, estéril, razonando, gimiendo—,  
silbaba bajo el sol inclemente, difuso, el sol borracho,  
y les daba patadas a las ruedas y las ruedas  
le devolvían el impulso, y eso era gracioso,  
y pensó en la guantera, y abrió la guantera y miró la documentación,  
y leyó su nombre, y abrió el maletero,  
y le pareció que allí había un montón de sitio  
para guardar cosas, y eso de repente le hizo completamente feliz.  
(Vilas, 2005)

O su McDonalds de la plaza de España, local que ha pasado a manos de una de las empresas de telefonía móvil más conocidas (y naranja) pero que permanece en el recuerdo de los zaragozanos de aquel local de comida rápida.

### MACDONALD'S

Estoy en el MacDonal'd's de la Plaza de España de Zaragoza,  
haciendo la cola gigantesca,  
con los ojos clavados en los carteles de los precios,

el dinero justo en la mano derecha,  
billetes arrugados.  
Estoy ahora en el piso subterráneo, arriba fue imposible.  
Estoy sentado al lado de un niño negro que tiene en su mano  
una patata amarilla untada de ketchup muy rojo:  
Santísima bandera del otro mundo, el niño negro que resplandece,  
mi hermano ciego.  
El niño está solo, no bebe,  
no le llega para la CocaCola, sólo patatas.  
Sólo patatas, sólo patatas, esa desgracia,  
esa soledad idéntica a la mía,  
¿no lo entiendes?, sólo le llega para las patatas,  
y está sentado, quieto,  
en su trono, la negritud y el niño,  
en el trono, allá, allá, en ese trono radiante.  
MacDonald's siempre está lleno.  
Es el mejor restaurante de Zaragoza,  
una alegría despedazada nos despedaza el corazón:  
Por tres euros te llenan de cajas, de vasos de plástico, de bolsas,  
de pajitas, de bandejas.  
Es el mejor restaurante del mundo. Es un restaurante comunista.  
Rumanos, negros, chilenos, polacos, cubanos, yo mismo,  
aquí estamos, abajo, al lado de un muñeco,  
al lado de un cartel que dice «I'm lovin' it». Tengo una bota encima de un charco  
de un helado de nata deshecho. Miro la nata comerse el tacón de mi bota.  
Una nata blanca, despedazada.  
Arde el sol sin tiempo, bulle la mano sucia.  
(Vilas, 2005)

Por lo tanto no solo el espacio es real y el poema recrea ese mismo escenario, además representa al propio poeta que juega sin cesar a aquello de ser otro y él mismo, incluidas sus botas con tacón, fruto de la estética que lucía el poeta en aquella época.

La teoría que trato de desarrollar bebe de la escuela que han fomentado Túa Blesa y Alfredo Saldaña<sup>2</sup>. Ellos siempre han pedido que elevara la vista de lo terrenal y biográfico a la hora de hacer una lectura acertada de los textos, pero lo que hoy manifiesto supone replantearse de nuevo esos principios con el fin de hacerse nuevas preguntas. La clave de las poéticas realistas y experienciales está en las propias vidas y en las autobiografías de ficción

---

<sup>2</sup> Túa Blesa es, entre otras muchas cosas, autor y defensor de las *logofagias*:

Si es cierto que toda escritura desfallece en el momento en que la lectura inicia su actividad letal basada en el análisis y la comprensión del texto, la logofagia resulta, como ha mostrado Blesa en su estudio, una práctica extraordinariamente dinámica y vital puesto que ofrece un alto grado de resistencia a ser reducida en lecturas orientadas por el tópico o la norma. El descentramiento y la diseminación que con frecuencia practican en sus textos los escritores de la logofagia exigían de sus lectores una mirada y un lenguaje dispuestos a contemplar otros paisajes y a traducir otros registros distintos de los habituales. Túa Blesa ha sabido mirar y ver lo que la escritura logofágica oculta entre sus trazos, ha escuchado los sonidos del silencio con que se presenta un habla que suele resultar impronunciable y sorda para la mayor parte de la crítica. (Saldaña, 2020: 36)

de los autores, no hay nada más que una reconstrucción de las mismas en forma de poema, edulcoradas, eso sí, para evitar un posicionamiento ético o moral no admisible.

El poeta, a imagen y semejanza del hombre de su tiempo, es individualista y trabaja bien la proyección de sí mismo que se percibe a través de sus poemas o sus redes. De alguna manera, quizá haya llegado el momento de entender que hay una representación real del personaje de algunos poemas en las redes que responden a los nombres de los autores (entiéndase toda la cautela que hay detrás de esta afirmación). No hay nada preocupante, desde un punto de vista teórico, en que entendamos que el personaje de los poemarios o novelas de Vilas es semejante al que hablaba con dios en su Facebook, o que tras las interacciones de otros aparezca un marcado sesgo elegido con cuidado y que puede considerarse una marca ideológica. El poeta ha encontrado en sus poemas y sus redes un diván freudiano, y su narración de la posmodernidad radica en ese pensamiento lacaniano de la experiencia como trasfondo de todo.

El *selfie* está trucado, el poeta construye una imagen de sí mismo, de su personaje, en definitiva, tras muchas pruebas y tomas previas y decide qué imagen va a proyectar en sus poemas. No es la vida en directo, no es en esencia la realidad, es una construcción tecnológica de su propia vida y anecdotario para sus lectores y sus seguidores, en esa otra vida digital casi tan real ya como la vida real.

De aquellos versos de Ungaretti que nacían de aquel diario (falso o no) de un hombre y sus vivencias, hemos llegado a una falsa literatura confesional, una autobiografía de ficción que muestra desde la imitación modelos de conducta tachables o intachables ya se busque un efecto u otro, un héroe o un antihéroe irredento. La sempiterna cantinela que nos recuerda que el hecho de que una autobiografía de ficción no sea necesariamente de ficción o autobiográfica, abre un espectacular campo de trabajo donde las fronteras han quedado tan desdibujadas como lo están también los límites genéricos. No perdamos de vista que la nueva era trae esa disolución entre las fronteras genéricas y otra serie de rasgos diferenciales; en palabras de Alice Pantel (2013: 56):

La indistinción entre los géneros, la fluidez entre las categorías semióticas, la ausencia de linealidad y de unidades temporales o espaciales, en otras palabras, un texto abierto que incita al lector a enlazar él mismo los fragmentos narrativos, son rasgos que suelen caracterizar al hipertexto de ficción pero que remiten también al proyecto literario imaginado por unos teóricos de la literatura a partir de los años sesenta, mucho antes de la era Internet. Esta constatación nos lleva a interrogar la dimensión realmente innovadora de la conexión entre narrativa y Nuevas Tecnologías y en particular de las teorías del hipertexto de ficción, que,

desde los últimos años de los noventa, se centran en el análisis de las creaciones literarias digitales.

La sociedad, o la parte de la misma dispuesta a aceptar que todo cambia, lucha por comprender un nuevo universo genérico, aquello que hemos aprendido ha mutado y las nuevas generaciones comprenden mejor un no género donde se manifiestan diferentes propuestas todas ellas válidas, al menos desde un punto de vista teórico.

La propuesta que se esboza en este artículo defiende el papel de la autobiografía y de la imitación como fuente esencial de las poéticas actuales más extendidas. Pero sin perder de vista que ese punto de partida, ese patrón que los autores siguen en su narrativa poética, será en momentos exclusivamente una estratagema que permita blanquear alguna situación o aspecto que quieran dejar por escrito, declarar, aseverar, defender, impostar... La impostura es algo tan humano que pertenece a la vez al ámbito de la verdad y lo real y al de la ficción. La paradoja radica en que debe acercarse a la verdad aquello que se quiere hacer pasar como tal, es decir, se trata de una ficción que se debe representar ante los ojos de los demás como una verdad absoluta. De nuevo aquel conflicto entre aquello que es verdad y aquello que es susceptible de ser creído como tal; otra vez a vueltas con el replicante que no solo es igual que el modelo original ya que se trata de una versión mejorada del mismo.

Es difícil extraer una conclusión de esto, de la llama que no cesa y de esta vida en la que reescribimos sin parar sobre aquello que hemos leído. Es difícil aceptar que todo, en ocasiones, es lo que parece en su interpretación más evidente. Y es difícil también entender que la literatura se implementa desde principios básicos del comportamiento humano y debe ser entendida también por esos mismos principios, aunque formados y deformados de manera diferente por cada uno de los individuos. Si para terminar este texto volvemos a la cita que lo abría, al poema titulado «Berlín» de David González, podemos tratar de comprender con el apoyo gráfico que se aporta cómo un espacio real pasa a formar parte del paisaje del poema a través de la mirada del propio autor:



Las dos opciones que plantean estas fotos como posibles espacios, no son más que dos hipótesis basadas en el conocimiento de la ciudad de Gijón que tiene la también escritora de la ciudad Sofía Castañón, el creador audiovisual Juan Tizón y el cantante Nacho Vegas, todos ellos conocedores de la obra de David González. Las dos opciones propuestas nacen de dos espacios recorridos habitualmente por el poeta y ambas se presentan como posibles espacios reales desde los que se construye el poema –o la ficción basada en hechos reales-. La pertinencia o no de la búsqueda de los espacios físicos es discutible, del mismo modo que lo es tratar de establecer cuánto hay de verdad en un texto.

No obstante el ejemplo nos permite reflexionar entre algunas de las claves del tema que nos trae a este texto, el asunto de lo verdadero, lo verosímil y lo inverosímil. Es interesante plantearse estos tres puntos desde el poema de David González o desde cualquiera de las muestras que hemos presentado a lo largo de estas páginas. Del mismo modo que es significativo el asunto de la identidad y de la identificación del protagonista con el poeta y cómo ambos compartirán desde el instante mismo de la lectura eso que denominamos reputación, como no es otra cosa que lo que se dice de alguien y lo que se construye tras esa acción.

Ha traído la nueva realidad o la nueva percepción que tenemos sobre la misma importantes cambios también sobre lo que vemos en los demás y cómo elaboramos un juicio inevitablemente. Un juicio que planteará cuánto de bondad y de vileza conviven en el interior del individuo, cuánto de verdadero u honesto, a fin de cuentas. Estas son algunas de las cuestiones que desde este texto nos permiten plantearnos muchas más preguntas. Algunas de un elevado alcance o dimensión incalculable. Si la verdad ya no es más que una narración o construcción verosímil de la misma cómo plantearnos la existencia de géneros de no

<sup>3</sup> Fotos realizadas por Sofía Castañón.



ficción; cómo aceptar que hasta los propios documentales o las tareas de documentación no son en sí mismas construcciones subjetivas de una identidad o una causa. Hasta aquí.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amícola, J. (2005): «De la autobiografía al diario íntimo», *Archipiélago*, 69: 120–122.
- Agustí, A. (2006): «Autobiografía y autoficción», *Garzoza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 6.
- Bourdieu, P. (2004): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Caballé, A. (2012): «Malestar y Autobiografía», *Círculo de Lingüística aplicada a la Comunicación (CLAC)*, 50: 25–38, Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/info/circulo>
- Fernández Prieto, C. (2005): «La muerte, pulsión autobiográfica», *Archipiélago*, 69: 49–57.
- García Casado, P. (1997): *Las afueras*, Barcelona, DVD Ediciones.
- González, D. (1997): *El demonio te coma las orejas*, Ayamonte, Crecida editorial.
- González, D. (1998): *Ley de vida*, Barcelona, DVD ediciones.
- Iribarren, K. (1999): *Desde el fondo de la barra*, Asturias, Línea de fuego.
- Lejeune, Ph. (1975): *Le pacte autobiographique*, París, Seuil.
- Lejeune, Ph. (2005): «Dialogando acerca de la autobiografía», *Archipiélago*, 69: 113–119.
- Lenore, V. (2016): «Alcohol, mujeres y speed... hasta morir. El suicidio planeado del poeta David González» en *El confidencial*, [https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-05-24/alcohol-mujeres-y-speed-hasta-la-muerte-el-suicidio-pasivo-del-poeta-david-gonzalez\\_1205410/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-05-24/alcohol-mujeres-y-speed-hasta-la-muerte-el-suicidio-pasivo-del-poeta-david-gonzalez_1205410/) (último acceso: 07/07/2024)
- Marzal, C. (1987): *El último de la fiesta*, Sevilla, Renacimiento.
- Mendoza, J.J., Mosquera, M.E. y Olaizola, A., (2020): «Reescritura en la era digital: Reescrituras y Reversiones de crítica y literatura en los blogs de Cristina Rivera Garza y Vicente Luis Mora», *Revista Valenciana, estudios de filosofía y letras*, 26: 255-294.
- Pantel, A. (2013): «Cuando el escritor se convierte en un hacker: impacto de las nuevas tecnologías en la novela española actual. (Vicente Luis Mora y Agustín Fernández Mallo) », *Revista Letral*, 11: 55-69.
- Rodríguez Guerrero–Strachan, S. (2006): «Ensayo de autobiografía», *Cuadernos del minotauro*, 3: 67-73.



- Saldaña, A. (2012): «Literatura y posmodernidad: sobre interactividad y escritura hipertextual», *Castilla: Estudios de Literatura*, 3: 365-384.
- Saldaña, A. (2014): «Notas sobre identidad y diversidad cultural», *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 22: 146-155.
- Saldaña, A. (2018): *La práctica de la teoría. Elementos para una crítica de la cultura contemporánea*, Barcelona, RIL editores.
- Saldaña, A. (2020): «Sobre literatura y pensamiento crítico en la posmodernidad», *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 6 extra: 86-103.
- Vilas, M. (2005): *Resurrección*, Madrid, Visor.
- Viollet, C. (2005): «Pequeña cosmogonía de escritos autobiográficos (Génesis y escritura de sí mismo) », *Archipiélago*, 69: 23-31.

## SOBRE EL AUTOR

### ***Nacho Escuin (Ignacio Escuin Borao)***

Nacho Escuin (Teruel, 1981) es Licenciado en Filología Hispánica y Doctor en Teoría de la Literatura por la Universidad de Zaragoza bajo la dirección de Alfredo Saldaña. Ha trabajado fundamentalmente aspectos de la teoría literaria y la literatura comparada con la poesía contemporánea como elemento central. Ha publicado diferentes ensayos como *La medida de lo posible (fórmulas del nuevo realismo en la poesía española contemporánea 1990-2009)* (Universidad de Valladolid, 2013), *Aquellos maravillosos años (la huella de los 90 en la cultura contemporánea)* (Universidades de León y Valladolid) o *Crítica ética (Derivas en el campo cultural (español) contemporáneo)* (Universidad de Zaragoza, 2024). Ha realizado ediciones de la poesía de José Ignacio Ciordia o Antonio Méndez Rubio. Dirige ciclos de poesía en la Universidad de Zaragoza desde el grupo de investigación Abisal Margen: Laboratorio de Investigaciones Literarias. Trabaja junto a Luis Bagué y otros investigadores en un Proyecto Nacional de Investigación que trata la implicación de la poesía contemporánea en la publicidad. Además, cuenta con obra literaria (narrativa y poesía). Ha desempeñado tareas de editor universitario, institucional y privado. Ha dirigido en Instituto de Estudios Turoleses y también fue Director de Cultura y Patrimonio del Gobierno de Aragón.

**Contact information:** Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, C./ an Juan Bosco 7, 50009 Zaragoza, telf.: 653374590, mail: [i.escuin@unizar.es](mailto:i.escuin@unizar.es).