
'La poesía no da para tanto': lírica y autoficción en Lorenzo García Vega

JULIO PRIETO

Universität Potsdam



Resumen

Este artículo se enfoca en la singular combinación de poesía, ficción y autobiografía que pone en juego la obra reciente de Lorenzo García Vega. A través de una lectura de dicha obra, y en particular de la 'mala novela', *Devastación del Hotel San Luis* (2007), se propone un replanteamiento teórico del concepto de autoficción que se apoya en el análisis lingüístico de los modos de enunciación de Benveniste y en una revisión de la teoría de los géneros literarios de Käte Hamburger. Mi lectura sitúa la cuestión de la autoficción en el conflictivo diálogo de este autor con el grupo *Orígenes*, y explora el cruce de modos narrativos y líricos de autofiguración en el singular proyecto de García Vega: reescribir la narrativa autobiográfica proustiana a la vez que la poética neobarroca lezamiana.

Abstract

This article focuses on the unique combination of poetry, fiction and autobiography that distinguishes Lorenzo García Vega's recent work. Through a reading of this work and, in particular, of the 'bad novel', *Devastación del Hotel San Luis* (2007), a rethinking of the concept of autofiction is proposed, based on Benveniste's linguistic analysis of enunciation modes and on a revision of Käte Hamburger's theory of literary genres. My reading situates the question of autofiction in this author in the context of his conflictive dialogue with the group *Orígenes*, tracing the mixture of narrative and lyrical modes of autofiguration in García Vega's unique project: rewriting both Proust's autobiographic narrative and Lezama's neobaroque poetics.

La escritura heteróclita de Lorenzo García Vega, notable por su experimentalismo transgénérico, ofrece un terreno fértil para explorar las relaciones soterradas así como los deslizamientos conceptuales y desplazamientos históricos entre poesía, ficción y autobiografía. Este artículo explora la específica relación entre poesía y autoficción que plantea la obra reciente del autor cubano.¹ Mi lectura toma como

1 La noción de autoficción fue acuñada por el narrador y crítico literario francés Serge Doubrovsky para describir su novela *Fils* (Doubrovsky 1977), y desde entonces ha tenido una notable fortuna teórica, amén de haberse convertido en una tendencia omnipresente en la narrativa de las últimas décadas. Para la trayectoria crítica del concepto véase Colonna (1989; 2004), Gasparini (2004; 2008), Alberca (2007), Casas (2012), así como, para sus manifes-

punto de partida la afinidad estructural entre los sujetos enunciativos de la lírica y la autobiografía que postula Käte Hamburger en su clásico estudio *La lógica de la literatura* (1957). En su análisis de los géneros literarios como sistemas de enunciación, Hamburger destaca la ‘no-ficcionalidad’ como rasgo distintivo del sujeto lírico, lo que se opondría a la ficcionalidad de los géneros épico y dramático, a la vez que en cierto modo lo emparentaría con la ‘afirmación de realidad’ [Wirklichkeitssaussage] del yo autobiográfico.² Mi articulación de la noción de autoficción –categoría que podríamos situar en un punto intermedio entre la autobiografía y lo que Hamburger (1957) llama ‘narración en primera persona’ [Ich-Erzählung]– se orienta a actualizar el acercamiento fenomenológico a los géneros literarios delineado por la crítica alemana, poniéndolo en diálogo con la reciente discusión crítica sobre el ‘giro autobiográfico’ y las ‘escrituras del yo’ en el ámbito de la literatura latinoamericana (Giordano 2008 y 2011; Sarlo 2005; Arfuch 2010 y 2013; Catelli 2007), discusión que en gran medida ataña a formas históricamente relegadas a los márgenes de la teoría literaria.³ De ese modo me propongo deslindar una de las operaciones más productivas de la escritura de García Vega: la combinación ‘anestética’ (Oyarzún 2000) de poesía y autobiografía, esto es, la articulación negativa –articulación *en detrimento*– de un gesto lírico y un gesto autobiográfico.

Un escritor-no escritor: el origenista disidente

Conviene, para empezar, repasar algunos datos básicos de la vida y la obra de este autor ‘marginal en lo social del mercado, pero central en la literatura’, como lo describiera el escritor argentino Héctor Libertella (García Vega 2007: 9). A la hora de considerar la trayectoria de escritura de Lorenzo García Vega (Jagüey Grande, 1926 – Miami, 2012), es importante tener en cuenta su vinculación juvenil con el grupo de la revista *Orígenes* (1944–1956), así como su ruptura con el mismo en los años 60, de la que da cuenta en su heterodoxo libro de memorias *Los años de Orígenes* (1979) (Ponte 2004; Díaz 2015). La relación y la ruptura con José Lezama Lima, fundador de la revista y figura central del grupo, es insoslayable en cuanto a la construcción de un gesto de ‘escribir mal’ (Prieto 2016a: 28–35), lo que García Vega en cierto modo tiene en común con otros escritores cubanos –Virgilio Piñera, Severo Sarduy, José Kozer– que trabajan una suerte de adelgazamiento de

taciones recientes en el ámbito hispánico, Amícola (2008); Toro, Schlickers y Luengo (2010); Casas (2014); Toro (2017); y González Álvarez (2018a).

- 2 Aquí y en lo sucesivo las traducciones del alemán son mías, salvo indicación en sentido contrario.
- 3 Hamburger (1957: 209–45) considera lateralmente ‘formas especiales’ [Sonderformen] como la balada y la narración autobiográfica en una suerte de apéndice suplementario a un sistema bimembre que opone un modo literario objetivo ligado a la ficcionalidad (géneros épico y dramático) y un modo literario subjetivo ligado a la ‘afirmación de realidad’ [Wirklichkeitssaussage] de un sujeto (género lírico). Su análisis no entra en el estudio de la autobiografía propiamente dicha, o de formas afines de ‘escritura del yo’ como el diario o las memorias, salvo para fundamentar la reflexión sobre la ubicación de las formas ‘propriamente literarias’ en el sistema general de los modos de enunciación [Aussagesystem].

las exuberancias lezamianas. Tras un notable comienzo con el volumen de poesía *Suite para la espera* (1948) y la novela *Espirales del cuje* (1951), con la que obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1952, su carrera literaria inicia una trayectoria errática marcada por el exilio, la precariedad y la marginalidad en los círculos académicos y literarios hasta fecha relativamente reciente. De hecho, la mayoría de sus libros posteriores a su exilio en 1968, con la excepción del polémico *Los años de Orígenes* de 1979, se publicaron en pequeñas editoriales o en ediciones de autor. Si bien hoy es considerado un autor de culto, lo cierto es que sólo en los últimos años de su vida obtuvo algún reconocimiento.⁴ El 'escritor-no escritor', el anciano *bag boy* varado en Playa Albina (el nombre con que bautiza a Miami, última estación de su exilio), son figuras que recurren en su ensayo autobiográfico de 2004 *El oficio de perder* –cuyo título es ya de por sí elocuente– así como en sus últimos libros, hasta el punto de configurar toda una poética del 'destartalo' en torno a la figura autorial tragicómica del escritor-trabajador de supermercado (García Vega 2004: 393).

La asiduidad con que García Vega cultivó la mitología del fracaso literario no debería, con todo, hacernos perder de vista la envergadura de una obra que abarca una veintena larga de libros publicados a lo largo de siete décadas, entre 1948 y 2011, si nos atenemos a lo publicado en vida del autor. Se trata de una escritura que combina en diversa medida poesía, ficción, ensayo, autobiografía y escritura diarística y memorialística, y en la que abundan indefinibles 'instalaciones verbales' (Cohen 2007): formas híbridas entre el poema en prosa y la microficción, a las que su autor suele referirse como 'cajitas', emulando la práctica del *assemblage* del artista plástico Joseph Cornell –'las divertidas, insondables, desoladas cajitas de Lorenzo', como las llamaría la poeta española Olvido García Valdés (2011). En ese dilatado arco de escritura cabe destacar tres obras mayores de marcada inflexión autobiográfica: *Rostros del reverso* (1977), que incluye sus diarios del exilio en Madrid y Nueva York así como la reedición de sus diarios de los años 50 publicados antes de abandonar Cuba en la editorial *Orígenes*; el ya mencionado *Los años de Orígenes* (1979), y su seminal ensayo autobiográfico *El oficio de perder* (2004).⁵ Estas obras son notables por la manera en que combinan memorialismo y experimentalismo, algo que en mayor o menor medida se da en todos sus libros, y que se acentúa en las obras de su última etapa, tal vez la más fértil de su producción. Esa etapa final incluiría desde el poema largo *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas* (1993) hasta el experimento ciberliterario *Ping-Pong Zuihitsu* –una

4 La atención crítica dedicada a García Vega es aún relativamente escasa, si bien cabe destacar aportes recientes como la excelente monografía de Jorge Luis Arcos (2012). Véase también Saínz (2008); Pintado (2011); Rojas (2012); Fowler (2013); Aguilera (2015); y Prieto (2016b; 2017a). Por lo demás cabe destacar la proliferación en los últimos años de testimonios, homenajes y entrevistas en revistas y blogs literarios, lo que sugiere su especial predicamento entre los escritores más jóvenes (Saunders 2007; Espinosa 2011; Rosa 2012; Menéndez 2015).

5 A ello habría que añadir la publicación póstuma de los diarios que escribió en la última etapa de su vida: *El cristal que se desdoba* (2016) (diarios escritos entre 1994 y 2001); *Cuaderno del Bag Boy* (2016) (véase García Vega 2016b y 2016a, respectivamente); y *Rabo de anti-nube. Diarios 2002–2009* (2018).

blogonovela epistolar realizada en 2011 en colaboración con la poeta puertorriqueña Margarita Pintado–, así como el mencionado ensayo autobiográfico de 2004 y libros tan singulares como el diario de sueños *Vilis* (1998) y los inclasificables *Collages de un notario* (1992), *Son gotas del autismo visual* (2010) y la ‘mala novela’ *Devastación del Hotel San Luis* (2007), en la que quiero detenerme a continuación.

Autoficción y ‘novela mala’: de Macedonio a García Vega

En el preámbulo de *Devastación del Hotel San Luis* –‘un como proyecto de novela mala’ (2007:7)–, García Vega sitúa esta obra en la estela de una serie de homenajes y reescrituras de proyectos de las vanguardias históricas. De esos homenajes –que incluyen un notable retorno a Marcel Duchamp en *Palíndromo en otra cerradura* (1999), y otro a Joseph Cornell en *Taller del desmontaje* (García Vega n. d.: 7)– tal vez el más productivo sea el que queda implícito en esta preliminar ‘Aclaración con dedicatoria’: el proyecto de la ‘doble novela’ del argentino Macedonio Fernández, integrado por la ‘última novela mala’ y la ‘primera novela buena’. Si bien García Vega invierte los términos de la ‘doble novela’ de Macedonio Fernández, para quien la ‘novela mala’ sería la novela ilusionista (es decir, la novela sentimental y folletinesca que remeda su *Adriana Buenos Aires* (1974)) en tanto que la ‘novela buena’ sería la anti-novela vanguardista (el *Museo de la Novela de la Eterna* de 1967 (Fernández 1996)), es notorio cómo en el proyecto de escribir una ‘mala novela’ vanguardista se reactiva el gesto macedoniano de ‘escribir mal’ y, en particular, el gesto de ‘(aún) no escribir nada’.⁶ Si en el *Museo de la Novela* Macedonio posterga indefinidamente el comienzo de la narración con una interminable sucesión de prólogos, análogamente la ‘novela mala’ que aspira a ser *Devastación del Hotel San Luis* se distingue por una específica cualidad de ‘deslizamiento estancado’ y repliegue de la escritura sobre sí misma (Prieto 2016b: 645–46). Así como en el *Museo de la Novela* Macedonio advierte: ‘no lea tan ligero, mi lector, que no alcanzo con mi escritura a donde está usted leyendo. [...] Por ahora no escribo nada; acostúmbose’ (Fernández 1996: 29), García Vega exclama, replicando el irónico gesto del porteño con un dejo de choteo cubano: ‘Pero ¡para, coño! ¡para cochero! Poquito a poco, varón’ (2007: 44).

En la estela macedoniana de la ‘novela que (aún) no comienza’, el relato de la ‘devastación’ del Hotel San Luis se interrumpe y difiere continuamente. Es un relato del que tan pronto se entra como se sale, escrito ‘con letras de humo’ (2007: 39) y ‘puchas de historias fantasmales’ (39), según el método fractal de las ‘intercalaciones alógenas’: ‘extrañas irrupciones de relatos que nada tienen que ver con el argumento de la novela mala que estoy tratando de relatar’ (30). Como toda ‘novela mala’ que se precie, *Devastación* se escribe a través de continuas entradas y salidas de la ilusión narrativa, con la particularidad de que si las entradas son extraordinariamente morosas y reiterativas (se trata más bien de obsesivas vueltas

6 ‘Escribir mal y pobre’ es el lema que propugna Macedonio en su relato ‘El zapallo que se hizo cosmos’ (Fernández 1987: 54) y que define su filosofía de la composición literaria, así como su peculiar manera de escritura filosófica.

a determinados lugares y escenas, antes que de un ingreso en una peripecia propiamente dicha), las salidas exhiben una suerte de acrobática e inverosímil agilidad. En ese sentido, el Hotel San Luis –cuya ‘devastación’ habría ocurrido en algún momento indeterminado del pasado del autor-narrador, un exiliado cubano septuagenario que escribe recluido en un ‘Home para locos’ de Miami– viene a ser como la Estancia de la Novela de Macedonio: la fantasmal espacialización de un concepto en el que se decanta una teoría anti-ilusionista de la novela. Por ésta deambulan ‘inexistentes personajes’, de los que continuamente se subraya su doble condición de ‘inexistentes’ y de ‘personajes’. Así el ‘personaje Juan Ignacio Arcocha’, también llamado ‘inexistente de los Trópicos’, y que a lo largo de la novela no se despega del marbete de ‘personaje’, es un inequívoco remedio de Deunamor, el ‘inexistente caballero’ que vaga por el macedoniano *Museo de la Novela*.⁷ No es pues de extrañar que haya que esperar hasta la ‘marca’ 7 para toparnos con el supuesto ‘comienzo’ de la ‘novela mala’ (25), toda vez que ésta, como el *Museo de la Novela*, se configura como un intrincado sistema de interrupciones y falsos comienzos.

Me interesa destacar la genealogía vanguardista y específicamente macedoniana de la ‘novela mala’ de García Vega porque es justamente en la conjunción de memorialismo y experimentalismo que ensaya esta obra –como otras de su última etapa– donde se hace visible la dimensión autoficcional que propone el proyecto de escritura de este autor. García Vega cultiva en estas obras una suerte de *dadaísmo autobiográfico*: un raro híbrido que combina el memorialismo proustiano con el gesto de ‘escribir mal’ de Macedonio y el talento de Duchamp para la invención de artefactos incongruentes. En ese proyecto de *mala* escritura autobiográfica emerge una dimensión notoriamente autoficcional.⁸ En su definición más básica, la autoficción podría describirse como el desgarrón metatextual de la autobiografía, o bien como ‘la deconstrucción del yo autobiográfico’ (Pozuelo Yvancos 2012: 153). En este sentido, la autoficción designaría las prácticas textuales orientadas a hacer visibles los procesos psicológicos y retóricos que de manera más o menos naturalizada se dan en toda escritura autobiográfica, activando una específica fisura entre la retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos (Musitano 2016). De ahí la pertinencia de vincular este concepto con las nociones de metaficción y metalepsis, como lo han señalado varios críticos (Colonna 2004; García 2017). De ahí también la posibilidad de rastrear lo que de ‘autoficcional’ habría en las autobiografías clásicas o en las distintas formas históricas de escritura del yo. Desde esta perspectiva, la autoficción, de manera análoga a lo que propone Paul

7 Así lo sugiere el capítulo o ‘marca’ 17 –pues esta ‘novela mala’ se subdivide en ‘marcas’ en vez de capítulos–, donde se alude a ‘personajes que, desprendidos de esa cosa sustancia ectoplasmática de la que devienen los personajes inexistentes (¡recordemos lo que decía el novelista Macedonio!) posiblemente no harán acto de presencia en esta novela mala, pero que, de cualquier manera, contribuirán a este relato de devastación’ (García Vega 2007: 56). Análogamente, en la ‘marca’ 6 se refiere a ‘dos personajes inexistentes que conocí, aunque sin tener los mismos rasgos del *hombre que fingía vivir* de Macedonio’ (2007: 22; énfasis en el original).

8 Dimensión ya presente en el autoperódico gesto autobiográfico macedoniano, cuya cualidad autoficcional no le ha pasado desapercibida a la crítica (González Álvarez 2018b).

de Man (1979: 921) en su seminal ensayo sobre la autobiografía, sería menos un género literario que una ‘figura de lectura’ (1979: 921) que puede articularse en el estudio de las estrategias de autofiguración en distintas disciplinas, medios y prácticas.⁹

García Vega cultiva una variante del gesto autoficcional consistente en la visión metaléptica no ya del texto dentro del texto (a la manera clásica de Cervantes o de Borges estudiada por Genette (1972)) o del autor dentro y fuera del texto (a la manera de la novela autoficcional, según la definiera Doubrovsky (1977)) sino del texto dentro de la compleja constelación configurada por el conjunto de la obra y la vida del autor –eso que García Vega a menudo llama ‘mi Laberinto’. Es como si por ese gesto autoficcional, que por su múltiple interconectividad podríamos llamar ‘hipertextual’, sintiéramos a la vez el vértigo de los movimientos de rotación y traslación de la escritura por los que emerge una subjetividad y una específica ‘figura de autor’ (Premat 2009). Como si, al leer un determinado pasaje, un epígrafe, un capítulo específico, percibiéramos su desplazamiento por el texto que estamos leyendo a la vez que, intertextualmente, por la historia cultural y literaria y por el espacio topológico de esa compleja red móvil que componen los veintitantos libros de García Vega –el alucinado espacio de una vida escribiéndose y de una escritura vivida que destella oscuramente en los intervalos de esa trama textual y subjetiva. Así, cuando al comienzo de *Devastación* se alude a la paradójica figura autorial del ‘escritor-no escritor’ –figura que marca toda su obra última y en particular su ensayo autobiográfico *El oficio de perder*– o cuando, en otro momento de la novela, lo que se ve desde la ventana del cuarto del autor-narrador en el ‘Home para locos’ es el trampantojo de la fachada de un cine descrita en su ‘diario de sueños’ Vilis (1998: 71) –textos que a su vez proponen múltiples enlaces con otros tiempos y lugares del ‘Laberinto’ lorenziano–, no sólo se está poniendo en juego una determinada poética de la ficción intertextual y anti-ilusionista, sino que a la vez se apunta a la dimensión ética de la producción de una subjetividad a través de esa intertextualidad. Tal sería la función ‘eto-poética’ de la ‘inquietud de sí’ analizada por Foucault (1993: 15), algo que continuamente pone de relieve la práctica autoficcional del escritor cubano.

En *El oficio de perder* García Vega comenta una cita de Clarice Lispector que en cierto modo define ese libro y el proyecto de escritura desarrollado en su última etapa: ‘Voy a crear lo que sucedió. Sólo porque vivir no es narrable. Vivir no es vivible. Tendré que crear sobre la vida’ (2004: 288). A partir de esta cita, la escritura autobiográfica se define directamente como autoficción en cuanto *creación de la propia vida*: no se trata tanto de la escritura de una vida en cuanto relato de un trayecto biográfico al que se otorga un sentido unitario,¹⁰ a la manera de

9 Para la autoficción ‘expandida’ en cuanto estrategia de autofiguración que más allá de la literatura incluiría un amplio espectro de prácticas artísticas, audiovisuales y performativas, véase Robin (1997); Casas (2017); Prieto (2017b).

10 Sobre su vocación memorialística, García Vega observa en una entrevista: ‘creo que un autor de memorias o un hombre que está hurgando en su pasado más que ofrecer un mundo resuelto lo que hace es ofrecer su caos y dejarlo sin resolver’ (Aguilera 2015: 56).

autobiografías clásicas como *Dichtung und Wahrheit* (1833) de Goethe, o *Recuerdos de provincia* (1843) de Sarmiento, sino más bien de la creación de una vida que está haciéndose en cuanto escritura, de un proyecto en el que la vida escrita y la escritura vivida se trenzan en un bucle infinito.¹¹ De ahí que el título de una antología poética publicada en La Habana en 2009 sea *Lo que voy siendo*, lo que habría que entender como el reverso productivo del subtítulo de su ensayo autobiográfico, así como también título de otra antología, publicada en Buenos Aires: *No mueras sin Laberinto* (2005). En el deslizamiento por ese bucle de Moebius, por el que tan pronto se entra como se sale de la ficción y de la poesía ‘para ir siendo’ (inter) textualmente, emerge la singular cualidad autoficcional de esta escritura.

Inframínimos subjetivos: autobiografía de un ‘Texto sin autor’

‘¿Quién carajo es quién?’, se pregunta en otro momento el proteico narrador de *Devastación* (García Vega 2007: 105). La errática intertextualidad y los frecuentes desgarrones metapoéticos de esta ‘mala novela’ se alían a un minucioso trabajo con lo que parafraseando a Marcel Duchamp llamaríamos ‘inframínimos’ subjetivos,¹² el cual se orienta a exponer la fantasmagoría del yo, la evanescencia y mutabilidad de las máscaras autoriales. Un rasgo notoriamente autoficcional de esta ‘mala’ novela autobiográfica es la delirante multiplicación de instancias narrativas inverosímiles que proponen el yo como ‘lugar donde los textos se confunden’ (2007: 52). El yo narrador, autor y personaje principal de este ‘relato de devastación’ (56) es en principio el ‘escritor-no escritor’ Lorenzo García Vega, que ya dejó de ser el septuagenario *bag boy* del supermercado Publix que protagonizara *El oficio de perder*, para pasar a ser un ‘envejeciente’ recluido en un ‘Home para locos’ de Miami. Pero es también, entre otros delirantes avatares, el yo ‘alquimista’, lector y glosador del tratado de Santo Tomás de Aquino *Aurora Consurgens*; el yo ‘duchampiano’, artífice de herméticas ‘cajitas’ y sardónicas manipulaciones textuales (que a menudo tienen por objeto principal el citado tratado escolástico); el yo ‘mediúmnico’ o ‘yo Tokol’, un yo fantasmal, ‘más muerto que vivo’ (54), ‘continuación ectoplasmática’ (56) del autor de una ilegible novela histórica titulada *Memorias del Central Australia*, el cual es descrito como un ‘mulato húngaro’ que se volvió loco y murió en los años 20 del pasado siglo, y que responde al inverosímil nombre de Tokol. O bien quien narra es directamente el ‘Texto sin autor’: ‘como estamos caminando por una novela mala (novela mala que bien puede estar escrita por el Texto sin autor, o bien ser como continuación mediúmnica de aquella novela histórica “Memorias del Central Australia”), tenemos que encontrarnos a cada paso con muchas cosas’ (56). Y más adelante leemos: ‘O yo, Tokol, quizá no sea nada sino TEXTO SIN AUTOR’ (122).

11 Como señala Doubrovsky, a diferencia de la autobiografía, que es ‘explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que [...] un sujeto troceado que no coincide consigo mismo’ (Doubrovsky, ctdo en Pozuelo Yvancos 2010: 12).

12 Para la noción de *l'infra mince*, véase Duchamp (1958: 21).

En tanto que instancia narrativa autoficcional, el yo lorenziano es menos autobiográfico que ‘autotanatográfico’ o, parafraseando a Gómez de la Serna, ‘automoribundo’:¹³ continuamente está dejando de ser –falleciendo, *passing away*– y posesionándose fantasmalmente de otras voces. De ahí que describa ese evanescente yo autorial como ‘el mismísimo heterónimo’ (17) –‘un heterónimo consistente en yo mismo, pero contemplándome como heterónimo de mí mismo’ (15), también llamado ‘mi heterónimo l.g.v.’ (159), apelativo con el que suele referirse a sus ‘yos’ pasados–; o que lo nombre con el irónico autobiografema que propone la ‘marca’ 12: el ‘yo paraguas’, una suerte de *ready-made* en cuanto ‘expresión gráfica’ del yo, encontrado en una novela anarquista del escritor español Eduardo Zamacois (nacido por cierto en Cuba, donde vivió hasta los cuatro años):

[...] a Juan Ignacio Arcocha le gustaba citar esto que sobre los paraguas decía Zamacois: ‘Seguro estoy de que mi primer paraguas influyó decididamente en la naturaleza y configuración de mi carácter. Aquel artilugio equivalía a una casa portátil; [...]. Mi altanero amor a la soledad también es obra suya. De donde deduzco que la expresión gráfica de mi Yo, más inclinado a la defensa que al ataque, más accesible al olvido que al rencor, y a favor siempre de los perseguidos y sin refugio, podría ser un paraguas abierto’. (García Vega 2007: 41–42; énfasis en el original)

De ahí también lo irónico del apóstrofe al lector en que afirma escribir ‘desde un realismo narrativo absoluto’ (2007: 15), lo que si por un lado es deliberadamente mendaz (ya que la novela realista o, en términos macedonianos, ‘ilusionista’, está en las antípodas de la poética de la ficción anti-figurativa o, en términos duchampianos, ‘no retiniana’ que aquí se pone en juego), por otro tiene mucho de cierto, toda vez que esa delirante acumulación de avatares autoriales inverosímiles, fragmentarios recuerdos, fantasías e instalaciones textuales vanguardistas giran en torno a la obsesiva inscripción de la real materialidad de la vida del autor –la ‘Protomateria de ese relato que soy yo y en la que vivo yo’ (16), como lo expresa en la ‘marca’ 3. Así, de la ‘mala novela’ lorenziana –‘mala’ entre otras razones porque continuamente se salta prescripciones genéricas, sembrando la duda de si lo que estamos leyendo es narración de vida, ficción o poesía– podríamos decir lo mismo que dice Miguel Casado de la poesía de Francis Ponge: ‘permite acceder a una intensa experiencia de realidad’ (Casado 2009: 65).

En efecto, la sucesión de inverosímiles simulacros del yo continuamente transparenta lo traumático de la *real* circunstancia de vida y escritura del autor: la ‘devastación’ del exilio y la vejez en un ‘Home para locos’ –de ahí que, a la vez que como autoficción delirantemente ‘especular’ (Colonna 2004: 115)–, sea congruente describir la propuesta de esta ‘mala novela’, en términos del propio García Vega, como una forma de ‘realismo autista’ (2007: 16): un realismo ‘alquímico’ que da testimonio del ‘destartalo’. Como afirma en otro lugar, ‘lo alquímico trata de trabajar la materia, y a mí lo que me gusta en el destartalo es su materialidad pura, su textualidad pura, la posibilidad de manipularlo concretamente. [...] yo lo que intento, a pesar de todo, es seguir testificando. Testificando en el destartalo’

13 *Automoribundia* es el ingenioso título de la autobiografía de Ramón Gómez de la Serna, publicada en Buenos Aires en 1948.

(Aguilera 2015: 55–56). Lo autoficcional de esta ‘mala novela’ estaría sintetizado en la cita que acompaña a la definición de este ‘realismo autista’: ‘Estoy soñando que escribo este relato’ (García Vega 2007: 16). Ese yo intertextual –de hecho, la frase es una cita de un relato del escritor mexicano Salvador Elizondo del que se menciona el título (*'Elsinore'*) pero no el autor– sería estrictamente *realista* en el sentido de que, a diferencia del yo autorial de la autobiografía clásica y de los relatos en primera persona adscribibles al ámbito de la novela figurativa o ilusionista, no oculta el hecho de estar soñando mientras escribe –lo que, en rigor, hace toda escritura, más allá de las ideologías literarias y de las vocaciones de veracidad que se le adjudiquen o se autoatribuya.

Por esta vertiente, el tratamiento autoficcional del yo acerca a García Vega a los planteamientos de Paul de Man (1979: 926–30) sobre la autobiografía como una continua dialéctica de personificación (*prosopopeya*) y desenmascaramiento (*de-facement*), así como al énfasis de Jean Starobinski (1974) en la dimensión *retórica* del discurso autobiográfico, magistralmente estudiada por Sylvia Molloy (1991) en el ámbito hispanoamericano. En una entrevista, García Vega describe de hecho su escritura en términos de una continua creación y refutación autocítica de la ‘máscara de uno mismo’:

Siempre uno se convierte en máscara de uno mismo. [...] nadie se mantiene auténtico por mucho tiempo. [...] Uno de los problemas que tiene [...] toda literatura, es que después que uno dice una palabra, se convierte en retórica y uno se convierte en un farsante. [...] Continuamente me estoy dando cuenta de que soy un farsante, de que cuando digo una palabra no es así, de que no debería haberla dicho. Entonces tengo que dar un paso adelante, otro paso atrás. (García Vega, ctdo en Santí 2015: 109–10)

A la vez que radicalmente *realista*, entonces, el texto que proyecta esa figura autorial sería autoficcional porque el yo que inscribe el ‘sueño’ en la escritura pone de manifiesto la veta de ficción que implica todo acto auto-enunciativo, es decir, continuamente muestra cómo al decir ‘yo’ lo está inventando. Es lo que hace, con ostensible manierismo ‘autista’, al remediar el gesto del artista conceptual Joseph Beuys en su célebre acción *Cómo explicar obras de arte a una liebre muerta* (1965), en un pasaje donde se diría que la pregunta o ‘lección’ sobre el arte ha sido sustituida por la pregunta acerca del yo y su escritura: “Estoy soñando que escribo este relato” (*'Elsinore'*). Y es que encerrado, soñando, en este *Home*, yo me estoy inventando, tal como quien, semejante a Joseph Beuys, pretendiera entrar por los pasillos de estas páginas, intentando interrogar a la liebre muerta que llevo en mis brazos’ (García Vega 2007: 16). Es como si sólo cuando alcanzara un grado máximo de inverosimilitud e ‘irrealidad’ (2007: 111) –un grado máximo de delirio– pudiera darse la escritura como algo *no inauténtico*. Pues la escritura que afirma un ‘mundo real’, que nos hace creer en ‘personajes’ como si fueran personas reales, a diferencia de la ‘novela mala’ o anti-ilusionista, donde el personaje siempre es personaje –‘personaje de resorte estirándose’ (113) o ‘personaje hologramático’, como se dice del ‘personaje Alegría’ en la ‘marca’ 35–, no puede ser otra cosa que ficción.

De la versura a la autoficción: el verdadero fingimiento del yo

Desde esta perspectiva –esto es, desde una fenomenología del sujeto radicalmente escéptica– se igualarían lírica y autoficción, en contra de lo que postulaba la teoría de los géneros literarios de Hamburger (1957), que más bien tendía a aproximar la lírica a la autobiografía en virtud de su ‘no ficcionalidad’.¹⁴ Pues decir ‘yo’ sólo puede ser un enunciado (auto)ficcional –pero a la vez ‘lírico’ en la medida en que afirma lo *real* de un lugar de enunciación, en que da testimonio de lo auténtico de su ficcionalidad.¹⁵ No otra cosa sugieren los famosos versos que abren el poema ‘Autopsicografía’ de Fernando Pessoa: ‘El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / que hasta finge que es dolor / el dolor que en verdad siente’ (1998: 132). Si la autenticidad de la poesía radicaría en el íntimo vínculo entre sonido y sentido que emerge por ese algo único e indefinible que Roland Barthes llamó ‘el grano de la voz’ (1986: 312), se diría que la autoficción surge en el momento en que la voz poética se expone a la conciencia de la necesaria construcción retórica de esa autenticidad: una singular conjunción de palabras –una *callida iunctura*, diríamos con Horacio en su *Ars poetica* (2012: vv. 46–48)– que nunca podrá equivaler a la verdad que designa una voz emitida por un cuerpo físico, pues como observa Pascal Bonitzer ‘la voz está sometida al destino del cuerpo’ (1975: 25), en tanto que la voz poética lo está a la lógica del lenguaje y a la impersonalidad de la lengua. El poema de Pessoa (1998) es en ese sentido ejemplarmente lúcido, toda vez que piensa su propia condición autoficcional –y de hecho nombra la cualidad autoficcional de toda enunciación lírica en cuanto su verdad última.

En la ‘novela mala’ de García Vega, y en general en las obras de su última etapa, no se trabaja tanto la ‘no ficcionalidad’ del yo lírico o autobiográfico –en términos de Hamburger (1957)– cuanto la real imposibilidad e inverosimilitud del yo ‘autoficcional’. Lo fundamental en la autoficción no sería tanto la confusión de lo factual y lo ficticio (Schaeffer 2013), o la coexistencia conflictiva de un pacto de lectura novelesco y otro autobiográfico (Alberca 2007; Lejeune 1975), cuanto la inscripción de la ficcionalidad que emerge por la diferencia constitutiva entre veracidad y verdad –es decir, por la diferencia insalvable entre la ‘intención de verdad’ del yo y la ‘verdad del lenguaje’ que siempre dice algo más o

14 El énfasis de Hamburger (1957) en la no ficcionalidad del yo poético se aparta de la tendencia dominante en las teorías de la literatura y la poesía moderna, que desde Ingarden (1998) a Hugo Friedrich (1974) destacan la ficcionalidad del sujeto lírico –lo que Jorge Monteleone llama el ‘sujeto imaginario del poema’ (2016: 12), en el que confluyen inestablemente el ‘sujeto social’ o ‘simbólico’ y la ‘figura autoral’, no enteramente asimilables al individuo concreto y su vivencia personal. Para Dominique Combe ‘la poesía lírica supera el testimonio autobiográfico gracias a la fictivización alegórica’ (1999: 150), y Juan Ferraté postula que ‘la ficción de experiencia es el supuesto formal de la poesía’ (1999: 164). Cabe recordar la célebre afirmación de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*: ‘el yo del poeta resuena desde el abismo del ser; su subjetividad, en el sentido de la estética moderna, es pura quimera’ (1973: 44). Sobre la fundamental contradicitoriedad del sujeto lírico véase Piera (1993).

15 Quizá por eso afirma Agamben en su iluminador ensayo sobre el testimonio que ‘no son el poema y el canto los que pueden intervenir para salvar el imposible testimonio; es, al contrario, el testimonio lo que puede, si acaso, fundar la posibilidad del poema’ (2000: 36).

algo menos. En términos de Hamburger diríamos que el yo autorial lorenziano está oscilando siempre entre la autenticidad del sujeto de la enunciación lírica o autobiográfica que dice ‘yo soy’ y la imposibilidad del yo en la enunciación ficcional o épico-dramática, donde un yo ‘real’ estaría por definición excluido de la estructura enunciativa.¹⁶ Retrospectivamente, el concepto de autoficción obliga a revisar la teoría clásica de los géneros literarios reformulada por el estudio de Hamburger, quien hacia 1950 estaba lejos de considerar dicha categoría, acuñada por Doubrovsky (1977) dos décadas después, y cuyo asentamiento en el discurso crítico está vinculado a una serie de movimientos sísmicos en el campo de la teoría y la práctica literaria que tienen lugar en las décadas finales del siglo XX: el auge del posestructuralismo y la deconstrucción, el devenir global de la poética de la ficción borgiana y en general de las poéticas posmodernas, entre otros.

El cortocircuito más productivo que propone la autoficción no se daría entonces entre ‘pactos de lectura’ –entre lo factual y lo ficcional– sino entre *modos de enunciación*, en términos de la teoría lingüística de Benveniste y de la teoría de los géneros literarios de Hamburger (1957). La autoficción sería el modo narrativo resultante de combinar la enunciación en primera persona en cuanto marca de ‘verdad’ o realidad histórica con la enunciación en tercera persona correspondiente a la ‘no persona’ de la ficción –lo que en términos de Hamburger (1957) equivaldría a combinar lo propio de la lírica y la autobiografía (en cuanto ‘géneros del yo’ que remiten a un sujeto empírico) con lo propio de la ficción y el drama (en cuanto ‘géneros del no yo’). En otras palabras, la autoficción consistiría en el imposible fingimiento de una primera persona *como si fuera tercera persona* (i.e. como si fuera ‘no persona’), y viceversa: sería el modo literario consistente en hacer visible la ‘no persona’ por debajo y a través de la ‘persona’ –un modo de relato (entendido en sentido amplio) y una estrategia de autopresentación que inscribe lo invisible de la ficción y lo imposible de la visión en la imagen del yo.

Escrituras del yo ‘de-lirante’: autoficción y poesía moderna

La escritura en ‘detrimentos’ líricos y autoficcionales de García Vega presenta numerosos rasgos distintivos del discurso poético y en particular de la poesía moderna: lo que Derrida llama el ‘arriesgarse a no decir nada’ (López Parada 2009: 18),¹⁷ el retorno del lenguaje sobre sí mismo que sobre todo comunica una visión del lenguaje, en los términos clásicos de Jakobson (1981) y Gadamer (1993)¹⁸ –lo que la semiótica denomina ‘auto-reflexividad’ o ‘auto-comunicación’ (Riffaterre 1978; Lotman 1998: 45)–, o la productividad de la repetición y la tautología, inadmis-

16 Lo distintivo de la ficción es la enunciación en tercera persona, la cual, como sabemos por Benveniste, equivale a una ‘no persona’ (170–71).

17 Aunque desde cierta perspectiva lo moderno, se sabe, es muy viejo: ya el poeta provenzal Guillaume de Poitiers declara en el siglo XI: ‘Farai un vers de dreyt nien’ [Haré un poema sobre nada] (Jeanroy 1905: 184).

18 Roman Jakobson define la función poética del lenguaje como ‘la orientación hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje’ (1981: 358), en tanto que para Gadamer ‘la poesía es siempre regreso, regreso al lenguaje’ (1993: 131).

bles en los usos lógico-utilitarios del lenguaje, pero altamente pertinentes si no determinantes en la poesía. Esto es especialmente patente en la poesía moderna, donde el paradigma clásico de la musicalidad y la métrica regular es desplazado por un paradigma de repeticiones disonantes –ese ‘ritmo nuevo’ que tan drásticamente buscara César Vallejo en *Trilce* (1922) y al que se refiere en una famosa carta al filósofo Antenor Orrego (Vallejo 2002: 46). ‘Ritmo, pero disimetría’, propone Derrida (1988), y nada mejor para exemplificarlo que los ritmos rotos, dubitativos y obsesivamente repetitivos que pone en juego la escritura de García Vega. De ahí la centralidad de la anáfora en esta escritura, en cuanto figura de lo que no avanza sino que continuamente *vuelve hacia atrás* –emblema de la memoria que vuelve sobre sí misma y, a la vez, de lo que Eduardo Milán llama la ‘versura’ (2013: 87), condición oriunda de la poesía a partir del *versum* que etimológicamente remite a la técnica de labrar la tierra, al arado que gira y vuelve sobre sus propios pasos para hacer un nuevo surco, una nueva línea. Todo verso implica un reverso, un giro sobre sí, así como, en el trabajo de la memoria, para ‘verse’ es preciso un continuo ‘reverse’, un azaroso volver sobre sí que contradice o suspende la progresión narrativa, un difícil avanzar *marcha atrás* que agujerea el relato.

El momento productivo de esta escritura estaría en la inusual pregnancia con que combina el gesto tautológico y anafórico de la poesía lírica con el gesto narrativo autobiográfico –el ‘decirse a sí mismo’ del lenguaje poético, con el ‘escribirse a sí mismo’/ escribir la propia vida, que sería el gesto definitorio de la autobiografía. Su cualidad autoficcional radica justamente en cómo trabaja el vínculo que desde el punto de vista de la estructura enunciativa existe entre el yo lírico y el yo autobiográfico. Ahora bien, en la medida en que García Vega no sólo propone una ‘mala novela’ sino también un ‘mal-escribir’ autobiográfico –una autobiografía ‘albina’, según prefiere definirla (Aguilera 2015: 68)¹⁹–, ese vínculo se explora por la vía de una continua deconstrucción del yo, que en la estela negativa de la poesía moderna (y también en gran medida de la novela moderna, si pensamos en sus modelos más radicales: Macedonio, Sterne, Musil, Gombrowicz, el último Arguedas,²⁰ Aira, Bernhard), trabaja esa construcción fantasmal que sería no tanto una vida escrita o un coherente relato de vida (autobiografía) cuanto la alucinada visión de un ‘yo escribiéndose’ (autoficción).

En ese sentido, se diría que la escritura autoficcional de García Vega ostenta una cualidad específicamente *delirante*. De hecho, una cualidad ‘de-lirante’,²¹ en el sentido de una ‘lírica en detrimento’, es decir, en cuanto *desvío de la lírica* definida a partir del paradigma de la poesía romántica (el paradigma que por cierto

19 El gesto lorenziano de ‘escribir mal’ está ligado a una poética de los ‘residuos’, según lo especifica en una entrevista: ‘Lo que ha sido una constante en mí es la búsqueda de los últimos elementos de mi imaginación, que siempre me ha interesado más que hacer una cosa “bella” o bien escrita. Más que la frase completa buscar el residuo, ese residuo que creo también les interesaba a los alquimistas’ (Aguilera 2015: 56–57).

20 Véase en particular su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971).

21 Para el concepto de ‘de/lirio’ véase la tesis doctoral de Gabrielle Cornefert (2021), que introduce esta noción para estudiar las mutaciones entre poesía y ficción en los narradores rioplatenses Mario Levrero y Alberto Laiseca.

privilegia Hamburger (1957) en su teoría de los géneros literarios),²² es un rasgo en gran medida distintivo de la modernidad literaria. En ésta es determinante el gesto de la ‘reducción estética’ (Prieto 2016a: 14–18; 2020: 1–2): un gesto de largo recorrido en la literatura y el arte modernos, desde la ‘Minus-Poesie’ de Novalis (2013: 381) a la novela postergada por innumerables prólogos de Macedonio, desde los *ready-mades* de Duchamp a los ‘grafísmos’ de Mirtha Dermisache y a la ‘reducción escópica’ de Bresson (Deleuze 1985: 306), o desde el ‘espaciamiento’ del ‘golpe de dados’ mallarmeano al dadaísmo, la poesía concreta brasileña y la anti-poesía de Nicanor Parra, para mencionar sólo algunos casos emblemáticos.

La autoficción de-lirante de García Vega se inscribe explícitamente en esta tradición por los frecuentes homenajes a figuras como Macedonio o Duchamp, así como por el específico ‘de-lirar’ que define su escritura en cuanto desvío y reducción del orfismo de la poesía de Lezama. Como observa Sergio Chejfec, ‘es como si [García Vega] hubiera asumido un programa de impugnación sistemática de Lezama Lima, quizá uno de los últimos y más grandes escritores con plena confianza en las posibilidades de representación de la lengua’ (2015: 53). La ‘mala novela’ de García Vega carnavaliza a Lezama mediante continuas alusiones paródicas –a su teoría de la imagen poética, a las eras imaginarias, al *tokonoma*, grotescamente transformado en ‘toconota’ o ‘tokoroma’ (García Vega 2007: 29) etc. La figura del Gran Poeta queda así reducida a la condición burlesca de ‘Mago a todo cojón’ (2007: 18) o bien, como en la ‘marca’ 33, a la figura carnavalesca de la obesa ‘mulata espiritista’ que preside fumándose un puro la repentina transformación de la ‘novela mala’ en película ‘mediúmnica’, proyectada en la pared de su desangelado cuchitril en una ciudad cubana de provincias.

El reverso de-lirante de la *imago potens* lezamiana sería la ‘devastación’ del cine provinciano: ‘el ruido triste del timbre del cine del pueblo’ que escucha el ‘personaje Juan Ignacio Arcocha’ (2007: 104). En la figura destartalada del ‘cine de pueblo’ (o en la ‘película mediúmnica’ proyectada en el cubículo de la espiritista mulata) se condensa toda una mágica maquinaria de producción de imágenes –cine hollywoodiense o poesía lezamiana–, que aquí aparece sardónicamente degradada, delirantemente venida a menos. En ese grotesco devenir de la palabra misteriosa –en su devenir ‘cine mediúmnico de pueblo’, imagen destartalada y mecánica– se activa una práctica de deriva de-lirante en cuanto al paradigma visionario de la poesía lezamiana, una de las operaciones centrales de la escritura tardía de García Vega. Esta pone en juego una práctica de ‘desecación’ anti-lírica,²³

22 En cuanto a las teorías de la lírica prerrománticas véase el excelente estudio de Gustavo Guerrero (1998). A diferencia del paradigma ‘expresivo’ de la poesía romántica, aquéllas subrayan la dimensión artística del fingimiento ligado a la noción aristotélica de ‘mimesis’, lo que explica que tratadistas renacentistas como Minturno, Torelli o Segni pudieran leer el *Canzoniere* de Petrarca como una ‘autoficción’ (Guerrero 1998: 143).

23 La obra última de García Vega propone una específica dialéctica de la ‘humedad’ y la ‘desecación’ que recurre como obsesivo *leitmotiv* y como figura metapoética en libros como *Palíndromo en otra cerradura* (1999), *Cuerdas para Aleister* (2005) y *Erogando trizas donde gotas de lo vario pinto* (2011), los cuales forman con esta ‘novela mala’ (2007) una dinámica constelación de lo ‘desecante’.

si bien atravesada por un sardónico desgarrón poético, una suerte de ludismo traumático o ‘pathoburla’ (Aguilera 2015: 36), un humor delirante, a la vez terriblemente divertido y lacerante, que continuamente expone la ‘humedad putrefaciente’ de lo real.

En la escritura ‘envidiosa’ de García Vega, en el sentido etimológico de la *in-vidia*: un específico modo de enturbiar y perturbar la visión, pasamos del poderío órfico de la *imago* lezamiana a una práctica duchampiana de escritura ‘no retiniana’: a una imagen poética en trizas, fractalizada –una drástica reducción de la mirada o bien una visión por ‘goteo’, a lo que aluden desde el título varios de sus últimos libros: *Erogando trizas donde gotas de lo vario pinto* de 2011, *Son gotas del autismo visual* de 2010 (libro cuyos heteróclitos textos significativamente se describen como ‘microrrelatos visuales’). Cabe traer a colación aquí la reflexión de Agamben sobre dos estados extremos del agua, la gota y el vórtice: ‘la gota es el punto en el que el líquido se separa de sí. [...] El vórtice es el punto en el que el líquido se concentra sobre sí, gira y va hasta el fin dentro de sí mismo’ (2016: 53–54). La escritura del último García Vega trabaja una específica intermitencia entre la gota y el vórtice: el lenguaje está continuamente volviendo sobre sí mismo –yendo vertiginosamente hasta el fin dentro de sí mismo– y separándose de sí –deshaciéndose en gotas, deviniendo otro, mutando en ‘cajita’, microrrelato, poema o indefinible instalación textual. De modo que, en vez de un yo lírico o autobiográfico unificador y ‘autentificante’, lo que tenemos es un sujeto poético autoficcional –un sujeto tragicómico, desgarradoramente real a la vez que disuelto en mil inciertas gotas intertextuales e intermediales.

A modo de conclusión: el reverso de la imagen poética y el no-olvido de lo inacabado

Retornemos, para concluir, a ese punto clave en la trayectoria de vida y escritura de Lorenzo García Vega que es la ruptura con *Orígenes*. En *Los años de Orígenes* (1979), el libro en que articula y hace explícita su disidencia, la crónica descarnada de esa ruptura no excluye frecuentes homenajes a Lezama, cuya maestría e influencia determinante en su vida y en su obra nunca negó (en ese sentido es notoria la distancia que establece entre Lezama y el resto de los escritores origenistas). Aunque por otras vías, la escritura de García Vega ahonda en la estela esbozada por estos versos de Lezama, de su poemario *La fijeza* (1949): ‘Es trabajar en hueco [...] llenando / un cántaro al revés, vaciando, vaciando / hasta adquirir el molde de una vaciedad’ (Lezama 1985: 209). En su poética del ‘reverso’, en ese escribir(se) vaciando tan distintivo de sus textos, el autor de *Devastación del Hotel San Luis* enlaza por un lado con Lezama y por otro, como apunté, con uno de los cauces mayores de la poesía moderna –con la tradición de la reducción estética que iría de Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud y Ezra Pound a César Vallejo y Paul Celan, a la poesía concreta del grupo *Noigandres* y a la anti-poesía de Nicanor Parra.

Pero más allá de la querella poética con Lezama (o mejor dicho, de la dialéctica de querella y querencia que lo liga al poeta habanero), se diría que el peculiar tono

coloquial de esta escritura, su trabajo con una ‘ilegibilidad llana’ –una suerte de cotidiano y vernáculo *no entender*, un absurdo ‘de andar por casa’ que es uno de los rasgos inconfundibles en su gesto de escribir mal–, se perfila por oposición a lo que afirma sobre los poetas origenistas: que siempre parecía que ‘leían lo que decían’ (Santí 2016: 136). Es algo que, sintetizado en lo que llama con sorna el ‘pulmón de hierro’ de Eliseo Diego, emblema del represivo contexto social del que surge el grupo de *Orígenes*, sería ilustrativo de una inauténticidad de la que los poetas origenistas en última instancia no fueron capaces de salir. Inversamente, en la obra post-origenista de García Vega es notable el gesto emancipador de escribir ‘diciendo’ lo que se lee y lo que se escribe. En otras palabras, la notoria veta farsesco-delirante de su escritura, a la vez que implica un profundo escepticismo en cuanto a la capacidad representativa del lenguaje y del texto literario, está atravesada por una irrenunciable y desgarradora voluntad de ‘decir la verdad’ –algo que de acuerdo con su testimonio era imposible en el marco del ‘empaque’ y la ‘cerrazón’ del grupo origenista: ‘ese empaque en que la gente nunca podía comunicarse, nunca podía decir la verdad, nunca podía hablar francamente, siempre tenía que estar como dentro de un pulmón de hierro’ (Santí 2016: 135). Y ese ‘decir la verdad’, que podemos vincular con el análisis foucaultiano de la *parresía* que practicaron los filósofos cínicos y epicúreos (Foucault 1983) así como con ciertas concepciones modernas de la poesía,²⁴ empieza por punzar la lengua con un tono burlón de arrasadora franqueza (etimológicamente, *parrhesia* significa ‘decirlo todo’, ‘hablar libremente’). En otras palabras, empieza por revelar las entretelas del decir y el escribir –exponer lo que de *leído* hay en todo decir y en todo escribir– y en particular por descomponer (a la vez que, continuamente, reconstruir) la trama intertextual que subyace a todo decir, escribir, imaginar un ‘yo’.²⁵

Es curioso que García Vega asocie la noción de delirio a la de ‘vanguardismo’; por ejemplo, cuando describe a Lezama como un ‘delirante vanguardista hispanoamericano: enemistado con los delirantes, pero delirante él también’ (Santí 2016: 144). En la idiosincrásica lectura de García Vega, Lezama sería una suerte de surrealista *ma non troppo*: su asimilación del surrealismo habría sido reticente y

24 Olvido García Valdés define la poesía como ‘un lugar donde no se miente’ (Marinas 2014: 12). El poeta y lingüista peruano Mario Montalbetti, haciéndose eco de la afirmación de García Valdés y de otro texto de Foucault (2010) donde también aborda el pensamiento de los antiguos filósofos cínicos –su seminario *El coraje de la verdad* (1983–1984)–, propone que el poema efectúa una ‘corrección cínica’: un borramiento de la efígie de la moneda/palabra para mostrar su verdadero valor, es decir, ‘para que el poema no engañe’ (Montalbetti 2016: 40).

25 La escritura de sí lorenziana concuerda con la concepción intertextual del sujeto que propone Roland Barthes a partir de la figura de la telaraña: un ‘perpetuo entretejerse’ por el que el yo continuamente se hace y se deshace ‘telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile’ (Barthes 1973: 100–01). No está de más recordar que las concepciones posestructuralistas del sujeto y del texto literario están en la base del concepto de autoficción acuñado por Doubrovsky (1977) (quien no en vano fue discípulo de Barthes), por más que el ulterior desarrollo crítico del concepto y el género novelesco que circula bajo ese nombre desde el cambio de siglo –ambos bastante alejados de dichas concepciones– tiendan a hacer perder de vista ese vínculo.

mitigada por su heterodoxo catolicismo, lo que lo llevó a rechazar las vertientes psicoanalíticas y marxistas de las vanguardias históricas. Su poesía representaría así una suerte de surrealismo ‘refrenado’ que la escritura lorenziana, en particular en su etapa post-origenista, se encargaría de llevar a sus últimas consecuencias. En ese sentido, el delirante barroco insular católico-surrealista de Lezama desemboca de manera muy concreta en la Autoficción de-lirante de García Vega: de la fascinación y la crítica del poderío poético lezamesco viene el *de-lirio* lorenziano, cuya vocación vanguardista lo emparenta con su maestro en la misma medida en que lo distancia de él. Es decir, esta de-lirante escritura del yo moviliza una vocación poética íntimamente ligada a una ‘pasión crítica’ (Santí 2016: 147). García Vega sintetiza esta idea en una cita de Ramón Gómez de la Serna, aducida precisamente para criticar el discurso origenista de la plenitud y lo acabado, a la vez que para definir lo que en otras ocasiones llama su poética del ‘destartalo’:

Gómez de la Serna decía: ‘siendo el la[d]o inacabado el que poetiza a los humanos’. El origenismo quiso olvidar lo inacabado, soñar lo idealizado idolatrándolo, y falsamente dogmatizar esta idolatrización. A esto le llamó poesía. Pero esta poesía, que evita ya lo inacabado, acaba por adorar a lo solemne. (Santí 2016: 145)

Para García Vega, lo crucial en poesía sería el *no-olvido de lo inacabado*, la apuesta por la duda y la pasión crítica –frente a quienes, como en su momento los poetas origenistas y luego los revolucionarios castristas con los que aquéllos (a excepción de Lezama y Piñera) terminaron aliándose, ‘no pueden vivir en la duda, necesitan el juego superficial de la creencia’ (Santí 2016: 46). Así lo explica, a partir de una cita de Octavio Paz, en una reflexión crucial sobre la relación entre crítica y poesía:

‘Si hay una tarea urgente en la América hispana, esa tarea es la crítica de nuestras mitologías históricas y políticas’, dice Octavio Paz. También dice Paz: ‘la corrupción del lenguaje, la infección semántica se convirtió en nuestra enfermedad endémica. La mentira se volvió constitucional, consustancial’.

La poesía no nos aliviará de esto. Hay una mentira poética, como hay una mentira política, así como hay caudillos poéticos hay caudillos políticos. Es que la poesía no da para tanto. La poesía puede hacer la crítica, con mayúsculas. [...] No me gusta hacer crítica, sino paso a paso. Crítica como rendimiento de lo poco que puedo hacer con la creación. Temo convertir mi crítica en una crítica en mayúsculas, y terminar devorado por una retórica. (Santí 2016: 147–48)

El de-lirio autoficcional de García Vega es entonces una pasión crítico-poética: una *poesis dubitativa*, que crea a partir de su propia crítica y recela del peligro de convertirse en retórica que acecha a todo discurso.²⁶ De ahí que evite el gesto grandilocuente de hacer ‘crítica con mayúsculas’ y prefiera más bien un hacer crítico por inframínimos, en detrimientos de lírica y (auto)ficción, ‘paso a paso’ –o bien, como en la ‘novela mala’, ‘un paso adelante, y otro paso atrás’ (Santí

26 Esta concepción de la escritura es notoriamente afín a la reflexión de Stierle sobre la poesía como ‘anti-discurso’: ‘Cada discurso es a la vez no discurso, pero en la lírica se agrava esta tensión entre discurso y no discurso hasta desbaratar por completo los límites de tolerancia del discurso. En pocas palabras, la lírica es esencialmente un anti-discurso’ (Stierle 1999: 216).

2016: 123). Vale decir: trabajando un gesto de escribir mal que como en su más ilustre antecesor –el ‘escribir mal y pobre’ que moviliza el humorismo metafísico macedoniano– tiene algo de estratagema del pensamiento ante las trampas de la razón y del lenguaje sedimentado en saber.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio, 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* (Valencia: Pre-Textos).
- , 2016. *El fuego y el relato* (Madrid: Sexto Piso).
- Aguilera, Carlos A., 2015. *Lorenzo García Vega: apuntes para la construcción de una no-poética* (Valencia: Aduana Vieja).
- Alberca, Manuel, 2007. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción* (Madrid: Biblioteca Nueva).
- Amícola, José, 2008. ‘Autoficción: una polémica literaria vista desde los márgenes’, *Olivar* 9.12: 181–99.
- Arcos, Jorge Luis, 2012. *Kaleidoscopio: la poética de Lorenzo García Vega* (Madrid: Colibrí).
- Arfuch, Leonor, 2010. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea* (Buenos Aires: FCE).
- , 2013. *Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites* (Buenos Aires: FCE).
- Barthes, Roland, 1973. *Le Plaisir du texte* (Paris: Seuil).
- , 1986. ‘El grano de la voz’, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (Buenos Aires: Paidós), pp. 301–12.
- Benveniste, Émile, 1997 [1966]. ‘Estructura de las relaciones de persona en el verbo’, en *Problemas de lingüística general* (México: Siglo XXI), I, pp. 161–71.
- Bonitzer, Pascal, 1975. ‘Les Silences de la voix’, *Cahiers du Cinéma* 256: 22–33.
- Casado, Miguel, 2009. ‘Tomar partido por las cosas’, en *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*, ed. Miguel Casado (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert), pp. 53–72.
- Casas, Ana (ed.), 2012. *La autoficción: reflexiones teóricas* (Madrid: Arco Libros).
- (ed.), 2014. *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (Madrid y Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert).
- (ed.), 2017. *El autor a escena: intermedialidad y autoficción* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert).
- Catelli, Nora, 2007. *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico* (Rosario: Beatriz Viterbo).
- Chejfec, Sergio, 2015. ‘El escritor plástico’, en *La patria albina: exilio, escritura y conversaciones con Lorenzo García Vega*, ed. Carlos A. Aguilera (Ediciones InCUBAdora), pp. 49–53. issuu.com/incubadora8/docs/lorenzo_pdf_exilio. Consulta el 6 de diciembre 2020.
- Cohen, Marcelo, 2007. ‘Un lugar llevadero’, Otra parte 11. www.revistaotraparteimpresa.tk/n%C2%BA-11-oto%C3%B1o-2007/un-lugar-llevadero. Consulta el 6 de diciembre 2020.
- Colonna, Vincent, 1989. *L'Autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature* (París: EHESS).
- , 2004. *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (París: Tristram).
- Combe, Dominique, 1999. ‘La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía’, en *Teorías sobre la lírica*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza (Madrid: Arco/Libros), pp. 127–53.
- Cornefert, Gabrielle, 2021. *De/lirios: las líricas desviadas de Mario Levrero y Alberto Laiseca (1986–2006)*, Tesis doctoral, Universität Potsdam.
- Deleuze, Gilles, 1985. *Cinéma 2. L'Image-temps* (Paris: Minuit).
- De Man, Paul, 1979. ‘Autobiography as De-facement’, *Modern Language Notes* 94.5: 919–30.
- Derrida, Jacques, 1988. ‘Che cos’è la poesia?’, *Poesia* 1.11. www.ub.edu/las_nubes/archivo/seis/nubesyclaros/derrida.htm. Consulta el 25 de octubre 2020.
- Díaz, Duanel, 2015. *Límites del origenismo* (Madrid: Hypermedia).
- Dourovsky, Serge, 1977. *Fils* (París: Galilée).

- Duchamp, Marcel, 1958. *Marchand du Sel. Écrits de Marcel Duchamp* (París: Le Terrain Vague).
- Espinosa, Carlos (ed.), 2011. ‘Homenaje a Lorenzo García Vega’, *Encuentro de la Cultura Cubana* 21–22: 7–55.
- Fernández, Macedonio, 1974. *Adriana Buenos Aires (Última novela mala)*, en *Obras completas*, ed. Adolfo de Obieta. Vol. 5. (Buenos Aires: Corregidor).
- , 1987. ‘El zapallo que se hizo cosmos’, en *Relato. Cuentos, poemas y misceláneas*, en *Obras completas*, ed. Adolfo de Obieta. Vol. 7. (Buenos Aires: Corregidor), pp. 51–54.
- , 1996 [1967]. *Museo de la Novela de la Eterna*, eds. Ana María Camblong y Adolfo de Obieta (Buenos Aires: ALLCA XX).
- Ferraté, Juan, 1999 [1968]. ‘Lingüística y poética’, en *Teorías sobre la lírica*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza (Madrid: Arco/Libros), pp. 155–73.
- Foucault, Michel, 1983. ‘Discourse and Truth: the Problematising of Parrhesia. Six lectures given by Michel Foucault at the University of California at Berkeley, Oct.–Nov. 1983’. web.archive.org/web/20080509083504/http://www.foucault.info/documents/parrhesia/ Consulta el 21 de octubre 2020.
- , 1993. *Historia de la sexualidad*, II (México: Siglo XXI).
- , 2010 [1983–1984]. *El coraje de la verdad. Curso en el Collège de France (1983–84)* (Buenos Aires: FCE).
- Fowler, Victor, 2013. ‘De un notario incómodo: notas de homenajes a Lorenzo García Vega’, en *Paseos corporales y de escritura* (La Habana: Letras Cubanas), pp. 237–62.
- Friedrich, Hugo, 1974 [1956]. *Estructura de la lírica moderna*, trad. Joan Petit (Barcelona: Seix-Barral).
- Gadamer, Hans-Georg, 1993. *Poema y diálogo* (Barcelona: Gedisa).
- García, Mariano, 2017. ‘El yo reflexivo: continuidad entre meta y autoficción en la narrativa de César Aira’, INTI. *Revista de Literatura Hispánica* 85–86: 204–14.
- García Valdés, Olvido, 2011. ‘Lo mejor de tu año (V)’, *Cubanews*, 18 de diciembre. cubaverdad.net/2011/12/lo-mejor-de-tu-ano-v/. Consulta el 1 de noviembre 2019.
- García Vega, Lorenzo, 1948. *Suite para la espera* (La Habana: Orígenes).
- , 1951. *Espirales del cuje* (La Habana: Orígenes).
- , 1977. *Rostros del reverso* (Caracas: Monteávila).
- , 1979. *Los años de Orígenes* (Caracas: Monteávila).
- , 1992. *Collages de un notario* (Miami: La Torre de Papel).
- , 1993. *Variaciones a como veredicto para sol de otras dudas* (Miami: La Torre de papel).
- , 1998. *Vilis* (Angers: Deleatur).
- , 1999. *Palíndromo en otra cerradura (Homenaje a Duchamp)* (Caracas: Fondo Editorial Pequeña Venecia).
- , 2004. *El oficio de perder* (Puebla: Universidad Autónoma).
- , 2005a. *No mueras sin laberinto: poemas (1998–2004)* (Buenos Aires: Bajo la luna).
- , 2005b. *Cuerdas para Aleister* (Buenos Aires: Tsé-Tsé).
- , 2007. *Devastación del Hotel San Luis* (Buenos Aires: Mansalva).
- , 2009. *Lo que voy siendo* (La Habana: Matanzas).
- , 2010. *Son gotas del autismo visual* (Guatemala: Mata-Mata).
- , 2011. *Erogando trizas donde gotas de lo vario pinto* (La Palma: Ediciones La Palma).
- , 2016a. *Cuaderno del Bag Boy* (Richmond, VA: Casa Vacía).
- , 2016b. *El cristal que se desdobra: diario* (Madrid: Amargord).
- , 2018. *Rabo de anti-nube. Diarios 2002–2009*, ed. Carlos A. Aguilera (Leiden: Almenara).
- , n. d. (inédito). *Taller del desmontaje*.
- García Vega, Lorenzo, y Margarita Pintado, 2011. *Ping-Pong Zuihitsu (Proyecto de novela epistolar)*. pingpongzuihitsu.blogspot.de. Consulta el 23 de octubre 2020.
- Gasparini, Philippe, 2004. *Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction* (Paris: Seuil).
- , 2008. *Autofiction: une aventure du langage* (Paris: Seuil).
- Genette, Gérard, 1972. *Figures III* (Paris: Seuil).
- Giordano, Alberto, 2008. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual* (Buenos Aires: Mansalva).
- , 2011. *Vida y obra: otra vuelta al giro autobiográfico* (Rosario: Beatriz Viterbo).
- Gómez de la Serna, Ramón, 1948. *Automoribundia* (Buenos Aires: Sudamericana).
- González Álvarez, José Manuel (ed.), 2018a. *La impronta autoficcional. (Re)fracciones del yo en la narración*

- tiva argentina contemporánea (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert).
- , 2018b. “Una autobiografía escrita por otro”: desidentificación y paradojas del yo en Macedonio Fernández’, en *La impronta autoficcional* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert), pp. 15–26.
- Guerrero, Gustavo, 1998. *Teorías de la lírica* (México: FCE).
- Hamburger, Käte, 1957. *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart: Klett).
- Horacio Flaco, Quinto, 2012 [14 a de C.]. *Arte poética* (Madrid: Cátedra).
- Ingarden, Roman, 1998 [1935]. *La obra de arte literaria*, trad. Gerald Nyenhuis (México: Taurus).
- Jakobson, Roman, 1981 [1960]. ‘Lingüística y poética’, en *Ensayos de lingüística general*, trad. Ana María Gutiérrez Cabello (Barcelona: Seix Barral), pp. 347–95.
- Jeanroy, Alfred, 1905. ‘Les Poésies de Guillaume IX comte de Poitiers’, *Annales du Midi* 17.66: 161–217.
- Lejeune, Philippe, 1975. *Le Pacte autobiographique* (Paris: Seuil).
- Lezama Lima, José, 1985. *Poesía completa* (La Habana: Letras Cubanas).
- López Parada, Esperanza, 2009. ‘Sentido y significado’, en *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*, ed. Miguel Casado (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert), pp. 12–36.
- Lotman, Iuri, 1998 [1973], *La semiosfera II. Semiótica del texto, de la cultura, de la conducta y del espacio*, trad. Desiderio Navarro (Madrid: Cátedra).
- Marinas, Miguel, 2014. *Un lugar donde no se miente. Conversaciones con Olvido García Valdés* (Madrid: Libros de la Resistencia).
- Menéndez, Maldito (ed.), 2015. ‘Lorenzo García Vega: el eslabón albino’, *Castor Jabao*, 17 de febrero. malditomenendez.blogspot.de/2015/02/lorenzo-garcia-vega-el-eslabon-albino.html. Consulta el 23 de octubre 2020.
- Milán, Eduardo, 2013. *En la crecida de la crisis. Ensayos sobre poesía latinoamericana* (Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión).
- Mollov, Sylvia, 1991. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America* (Nueva York: Cambridge University Press).
- Montalbetti, Mario, 2016. *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela* (Lima: FCE).
- Monteleone, Jorge, 2016. *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida* (Buenos Aires: Nube Negra).
- Musitano, Julia, 2016. ‘La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos’, *Acta Literaria* 52: 103–23.
- Nietzsche, Friedrich, 1973. *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza).
- Novalis 2013. ‘Poetizismen’, en *Werke*, ed. Gerhard Schulz (Munich: C. H. Beck), pp. 381–88.
- Oyarzún, Pablo, 2000. *Anestética del ready-made* (Santiago: LOM/ARCIS).
- Pessoa, Fernando, 1998. *El poeta es un fingidor. Antología poética*, trad. Ángel Crespo (Madrid: Espasa-Calpe).
- Piera, Carlos, 1993. *Contrariedades del sujeto* (Madrid: Visor).
- Pintado, Margarita, 2011. ‘Lorenzo García Vega: poetizar la vida, humanizar la literatura’, *Revista Laboratorio* 5. revistalaboratorio.revistas.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/125/119. Consulta el 6 de diciembre 2020.
- Ponte, Antonio José, 2004. *El libro perdido de los origenistas* (Sevilla: Renacimiento).
- Pozuelo Yvancos, José María, 2010. *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas* (Valladolid: Cátedra Miguel Delibes).
- , 2012. “Figuración del yo” frente a autoficción’, en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, ed. Ana Casas (Madrid: Arco/Libros), pp. 151–73.
- Premat, Julio, 2009. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina* (Buenos Aires: FCE).
- Prieto, Julio, 2016a. *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert).
- , 2016b. ‘Una semántica del reverso: retornos de lo ilegible en Lorenzo García Vega’, en *Literatur Leben. Festschrift für Ottmar Ette*, eds. Albrecht Buschmann, Julian Drews, Tobias Kraft, Anne Kraume, Markus Messling y Gesine Müller (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert), pp. 643–52.
- , 2017a. ‘Errancias por la vanguardia de Lorenzo García Vega’, en *Un asombro renovado. Vanguardias y posmodernidad en la poesía hispanoamericana* (Barcelona: Edicions de la Universitat de València), pp. 11–30.

- días contemporáneas en América Latina, ed. Matthew Bush y Luis Castañeda (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert), pp. 173–96.
- , 2017b. ‘Figuras digitales: autoficción y prácticas transfronterizas en la blogosfera’, en *El autor a escena: intermedialidad y autoficción*, ed. Ana Casas (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert), pp. 103–32.
- , 2020. ‘La línea pseudoalfabética: apuntes sobre lo ilegible en Mirtha Dermisache y León Ferrari’, *Cuadernos LIRICO*, 21 (25 octubre).
- Riffaterre, Michel, 1978. *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana University Press).
- Robin, Regine, 1997. *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi* (Montréal: XYZ).
- Rojas, Rafael, 2012. ‘Formas de lo siniestro cubano’, *La Habana elegante*. Segunda época, 52. www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2012/Invitation_Rojas.html. Consulta el 23 de octubre 2020.
- Rosa, Luis Othoniel (ed.), 2012. ‘Dossier Lorenzo García Vega’, *El Roommate. Colectivo de lectores*. www.elroommate.com/dossier-lorenzo-garcia-vega. Consulta el 23 de octubre 2020.
- Saínz, Enrique, 2008. ‘La poesía de Lorenzo García Vega, o la experiencia del reverso’, en *Las palabras en el bosque* (La Habana: Unión), pp. 94–125.
- Santí, Enrico Mario, 2015. ‘¿Qué hacía el Arzobispo de La Habana leyendo Paradiso?’, en *La patria albina: exilio, escritura y conversaciones con Lorenzo García Vega*, ed. Carlos A. Aguilera (Ediciones InCUBADORA), pp. 106–37. issuu.com/incubadora8/docs/lorenzo_pdf_exilio. Consulta el 6 de diciembre 2020.
- Sarlot, Beatriz, 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- Saunders, Rogelio (ed.), 2007. ‘Dossier Lorenzo García Vega’, *La Habana elegante*. Segunda época, 38. www.habanaelegante.com/Summer2007/Verbosa.html. Consulta el 23 de octubre 2020.
- Schaeffer, Jean-Marie, 2013. ‘Fictional vs. factual narration’, en *The Living Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn et al. (Hamburg: Hamburg University Press), pp. 98–114.
- Starobinski, Jean, 1974 [1970]. ‘El estilo de la autobiografía’, en *La relación crítica (Psicoanálisis y literatura)* (Madrid: Taurus), pp. 65–134.
- Stierle, Karlheinz, 1999 [1968]. ‘Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin’, en *Teorías sobre la lírica*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza (Madrid: Arco/ Libros), pp. 203–68.
- Toro, Vera, 2017. ‘Soy simultáneo’. *El concepto poetológico de la autoficción en la narrativa hispánica* (Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert).
- Toro, Vera, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.), 2010. *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert).
- Vallejo, César, 2002. *Correspondencia completa*, ed. Jesús Cabel (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú).

Copyright of Bulletin of Hispanic Studies (1475-3839) is published by Liverpool University Press, and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without Liverpool University Press's express written copyright permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.