

# Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobio- gráfico y la autoficción

---

Laura Scarano  
*Universidad Nacional de Mar del Plata*  
*CELEHIS - CONICET*

## Resumen

Proponemos reflexionar aquí sobre los mecanismos de articulación de “quien dice yo” en el discurso poético, a través del uso del nombre propio y específicamente de una clase particular: el nombre de autor. Su aparición en el universo textual plantea cuestiones fundamentales en torno a la delimitación de esa figura de identidad “ambigua” que sella un pacto autobiográfico sin anular el pacto ficcional. Por ello proponemos pensar esta figura desde los nuevos parámetros de la llamada “autoficción” (convencionalmente aplicada sólo al género narrativo), dentro del impreciso pero aún activo “imaginario autobiográfico” del discurso poético portador del nombre de autor.

## Palabras clave

Nombre de autor - Autopoética - Autoficción - Autobiografía

## Abstract

We propose here to consider various mechanisms of articulation of “who says I” in poetic discourse, specially the use of proper name and specifically a particular class: the name of the author. Its appearance in the textual universe raises fundamental questions to the delimitation of that figure of “ambiguous” identity, that sealed an autobiographical pact without avoiding the fictional one. We think this figure from the new approaches given by the notion of “autofic-

tion” (conventionally applied only to narrative genre), within the vague but still active “autobiographical imaginary” of poetic genre.

**Keywords**

Authorial name - Self/poetry - Autofiction - Autobiography

El tema profundo de la  
autobiografía es el nombre propio  
Philippe Lejeune

Hablar del discurso autorreferencial de una obra poética significa, entre otras cosas, construir el imaginario del poeta con las auto-imágenes y anti-imágenes de sí mismo, que se exhiben de manera autoconsciente en la escritura. Esta instancia se sitúa en el pliegue decisivo entre las imágenes de escritor elaboradas en el texto y la reflexión sobre esas mismas imágenes provistas por sus metatextos (auto-poéticas en cartas, ensayos, entrevistas, prólogos, manifiestos), que establecen un circuito de correferencialidad sumamente productivo. La constelación metatextual completa lo que los poemas instituyen mediante metáforas e imágenes: una posición discursiva para este *yo* que se auto-construye. Me interesa detenerme aquí en una de esas construcciones de escritor que establece permanentes lazos con la posición del autor empírico.<sup>1</sup> Se trata de la inscripción en la obra del nombre propio, específicamente de una clase particular, el nombre de autor. Su aparición en el universo textual plantea cuestiones fundamentales en torno a la delimitación de esa figura de identidad “ambigua”, que sellaría un pacto supuestamente autobiográfico sin anular el pacto ficcional.

---

<sup>1</sup> Un primer estudio de este eje aparece en la Introducción al libro *Marcar la piel del agua. El discurso autorreferencial en la poesía española* (1996), escrito en colaboración con Marta Ferrari, quien profundizó el tópico en su Tesis doctoral (editada en 2001). En cuanto a la problematización del sujeto poético y la textualidad autobiográfica véase Scarano 2000.

## 1. ¿Poema autobiográfico? La banda de Moebius

La poesía es una autobiografía  
que no se atreve a decir su nombre.

Roland Barthes

Si existe una especie a la que podríamos denominar “poema autobiográfico”, la ubicaríamos en la frontera entre la crónica y la ficción, pues nos seduce como documento, pero se sostiene como acontecimiento verbal autónomo. Necesariamente, para definir un poema con ese rótulo tan problemático debemos aventurarnos en esa región insondable que tanto temor ha causado a nuestros padres estructuralistas (y aún a sus hijos *post-*): la persona, la realidad empírica. Pues esto resulta como abrir la caja de Pandora: no estamos seguros de las voces y los rostros que puedan emerger. Y justo es decirlo, ni siquiera un siglo de saneamiento metodológico para depurar de sustancialismo al yo lírico y superar la convencional atribución del poema a su autor real, han sido suficientes para eliminar nuestros prejuicios a la hora de interpretar el juego de la subjetividad en el género lírico (confesionalismos románticos malinterpretados, encasillamiento del género en la enunciación en primera persona, énfasis en la función emotiva o expresiva de modo excluyente, marginación de la lírica del ámbito ficcional presentándola como “dicción” o “enunciado de realidad”, etc.). Desde la Pragmática de la comunicación literaria y especialmente desde las Teorías de la enunciación se ha podido avanzar mucho en la reflexión sobre el “sujeto doble” o “la referencia desdoblada”, el carácter construido del yo lírico y la consecuente sanción ficcional del género, o la presencia de una “intencionalidad productora” evidente (autor implícito) como responsable de la semiosis global (Culler, Combe, Cabo, Casas, Gil González, Pozuelo Yvanco, Sánchez Torre, entre otros).

Algunos autores no dudan en hablar de “lirica autobiográfica” y consideran que ésta constituye “uno de los bastiones textuales capaz de reivindicar coherentemente, en el contexto de las actuales investigaciones teóricas sobre la literatura, la figura del autor real”, que ha sido desprestigiada por las corrientes formalistas, hermenéuticas y fenomenológicas de la segunda mitad del siglo XX (Maestro: 396). En ambos registros, debemos admitir que todavía hoy “el yo del autor se convierte en el centro de numerosas dudas textuales, pragmáticas y metodológicas” (381). ¿Quién dice yo cuando nos cuenta su vida y asume como nombre textual el del autor que firma? Si esta pregunta está en el núcleo de la discursividad autobiográfica en general, parece multiplicar sus vacilaciones cuando la referimos a la lírica.

En el poema autobiográfico existe un reclamo (como bien señala Túa Blesa) de “salida del texto al universo del archivo”, que produce en nuestra lectura “un continuo deslizamiento por la banda de Moebius” (44), lo que confirma su incesante movilidad. Pero este “reconocimiento del efecto referencial” –que nunca abandona la conciencia de que estamos frente a un poema (ficcional)– exige un lector que emprenda el viaje inverso, del texto al mundo, no para verificar la “exactitud” del testimonio que lee, sino para advertir su textura ambivalente. Blesa concluye que “la consideración de un poema como histórico o autobiográfico no es tanto una cualidad del mismo cuanto un efecto de lectura” (47-48). Es verdad, pues tanto en el discurso poético como en las demás especies genéricas que habilitan lecturas autobiográficas, no hay duda de que la sanción pragmática hegemónica la recepción, ya que no habría marcas formales propias y diferenciadas que le permitan al lector distinguir lo verídico de lo inventado. Sabemos que la perspectiva pragmática supone un enfoque constructivista de la recepción. El lector se erige como “el cuarto vértice del cuadrado del

pacto” de Lejeune, pues “ha de intuir que existe identidad [pragmática, no ontológica] entre personaje y autor, independientemente de que éste se vele, niegue o no manifieste explícitamente su idiosincracia” (Rodríguez Martín: 214).

Si acordamos pues que la ficcionalidad es una categoría que se constituye pragmáticamente, Darío Villanueva acertaría al afirmar categóricamente que “la autobiografía es ficción cuando la consideramos desde una perspectiva genética, pues con ella el autor no pretende reproducir sino crear su yo”; pero a la vez conlleva un efecto de verdad “para el lector, que hace de ella, con mayor facilidad que de cualquier otro texto, una lectura intencionalmente realista” (mejor, referencial), desde una perspectiva pragmática. Porque “nada más creíble que la vida de otro, por él contada”, sobre todo si esa identificación se apoya en “una estructura de incalculable fuerza autenticadora” como la de la identidad nominal. Sin duda el lector “es seducido por las marcas de verismo que el yo-escritor-de-sí, sea sincero o falaz, acredita con su mera presencia textual” (y agregaríamos homónima) (28).

Así, lo que denominamos “imaginario autobiográfico” abre un espacio en el poema portador del nombre de autor, que sustenta una identidad bivocal y consolida lo que muchos teóricos ya han admitido: el protagonismo de la textualidad autobiográfica como “hipergénero”. En el mismo sentido se habla hoy de “espacio autobiográfico” para sortear la rigidez del “pacto” de Lejeune, ya que esta nueva noción “diluye el concepto de subjetividad y se confabre como un lugar de múltiples convergencias” (Rodríguez Martín: 215), reivindicando el carácter ficcional de todo constructo autobiográfico, pero además aceptando la inevitable fluctuación entre lo referencial y lo verbal.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Lejeune, en correcciones posteriores a sus primeros trabajos que ignoraban el estatuto autobiográfico en el género lírico, va a aceptar la posibili-

Elizabeth Bruss, al adoptar una definición funcional del género y contextual del acto autobiográfico, en su dimensión elocucionaria, ratifica lo que venimos afirmando: “Fuera de las convenciones sociales y literarias que la crean y mantienen, la autobiografía no tiene características ni existencia” (64). Aún más, afirmarla como acto presupone una serie de reglas que “proporcionan un campo en el cual se entiende que tiene lugar la tarea del auto-imaginarse” (68). Y lo que más nos interesa aquí es su percepción de que “hay en los textos una vía de entrada parcial en los contextos que se nos han perdido”, no sólo del marco físico sino en cuanto a distinciones culturales, intereses y capacidades, relaciones sociales, etc. (70). Esas entradas son marcas que el texto exhibe y sin duda el correlato autoral (“metalepsis del autor”, según acuñó recientemente Genette) es una de sus rutilantes protagonistas.<sup>3</sup>

## 2. ¿Poema autoficcional? El efecto de péndulo

El papel del nombre propio no  
es cuestión baladí en la autoficción,  
sino posiblemente su pilar más importante.  
Manuel Alberca

La categoría de *autoficción* poética nos permite adoptar una “tercera vía” frente al inmanentismo retórico y a la falacia genética: entretejer el poema con la autobiografía,

dad de la *autobiografía poética*, cuando el nombre propio del autor ocupa el lugar del “yo lírico tradicional” (140).

<sup>3</sup> La brevedad de este artículo me impide desarrollar los nuevos aportes teóricos que hacen dialogar ambas especies (poesía y autobiografía) desde nuevos parámetros no genéticos. Véanse los tomos compilados por J. Romera Castillo (1993, 2000) y F. Cabo (1998, 1999).

sin clausurar su operatividad ficcional ni la referencial.<sup>4</sup> El yo que se auto-escribe en el poema e impone la identidad del nombre propio abre pues un espacio particular, que nuevas teorías al impulso del neologismo acuñado por Serge Doubrovsky (con su novela *Fils* de 1977), han dado en llamar “autoficción”. Régine Robin nos remite a las expresas declaraciones de Doubrovsky, para quien “la *autoficción* es la ficción que en tanto escritor decidí darme de mí mismo”, “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales” (43). Su desafío, que llenaría la famosa casilla vacía del esquema tradicional de Lejeune, consiste en trasvasar esos dos límites genéricos: “¿Quieren ficción? [...] Haré de tal forma que resulte imposible distinguir el personaje ficticio de mi persona: nombre, apellido, cualidades [...], todo será mío, como por arte de magia de una referencia verídica”.<sup>5</sup>

A partir de la provocación de Doubrovsky, Lejeune en sus correcciones posteriores (en “El acto autobiográfico (bis)”) se pregunta con acierto: “¿en qué condiciones el nombre propio del autor puede ser considerado por el lector como ficticio o ambiguo?” (135). Sin duda el paratexto y el género de la obra guían al lector dándole “instrucciones de uso”; pero “los efectos producidos por el uso de los nombres propios, cuando el lector sabe que esos nombres designan a personas reales, son relativamente independientes de las indicaciones genéricas”, ya que poseen a veces “una fuerza genérica autónoma” (182). En el caso de la autoficción, el lector sospecha que tiene “ante sí un libro voluntariamente ambiguo, una hábil mezcla, un cóctel compuesto de confidencias y fantasías” (154). Porque “la referencia posible es la que garantiza la ficción” y el estatuto ficcional que le con-

---

<sup>4</sup> Cfr. el capítulo sobre autoficción lírica en nuestro libro *Palabras en el cuerpo* (2007).

<sup>5</sup> Son declaraciones extraídas de una conferencia de Doubrovsky titulada “Autobiographie /Verité/ Psychanalyse” de 1980 (en Lejeune: 185).

fiere la convención del género (poema, novela), atravesado por el “poder de verdad” del nombre propio con “la complicidad de los lectores”, deriva en una fórmula incómoda pero eficaz que Lejeune sella con un subtítulo elocuente: “Nombre propio y referencia: la venganza de la realidad” (163).<sup>6</sup> A pesar de la oleada de reparos que recibió su primera propuesta, Lejeune desde el comienzo advirtió que no se refería a un “concepto del *yo* o del *él*”, sino al ejercicio de una “*función* que consiste en enviar a un *nombre*”, como “categoría léxica”, que designa “personas”; de este modo el *yo* no se pierde en el anonimato del pronombre “y es siempre capaz de enunciar lo que tiene de irreductible al nombrarse” (59). Este acto por el cual el autor “se aferra a su nombre” (64) implica una “*pasión del nombre propio* que va más allá de la simple vanidad de la autoría”, para convertirse en una reivindicación de su “existencia” (el subrayado es nuestro, 73). Y sostiene su propuesta como “una elaboración provisional de una breve pragmática del *nombre real*” (136).

La distancia de esta nueva modalidad con las otras especies radica en que lo que hace la autoficción es entretejer el poema con la autobiografía, “de forma que el límite entre lo histórico y lo inventado se rompe en la propia fuente del lenguaje, en el *origo*, en su misma raíz” (Pozuelo Yvancos: 282). Se mezcla así lo que el lector reconoce como biografía del autor (“lo real”) con “lo inventado”, pero “pugnando porque la frontera entre ambos se acabe perdiendo”, se difumine, para que la distinción se convierta en mera conjetura. La autoficción aprovecha la autobiografía y fusiona los

---

<sup>6</sup> Para Lejeune, Doubrovsky “quiso crear esta ambigüedad estableciendo una contradicción entre el uso del nombre propio y las indicaciones genéricas” (182). Pero “para el lector sólo existe una referencia (el autor) y un único mensaje (la narración que cuenta la historia de un personaje que lleva su nombre). Aunque el trabajo de escritura es evidente [...], la historia resulta totalmente creíble” (181).

espacios “en el nivel de la fuente del lenguaje”. No se trata de presentar una invención donde lo real se subsume (como hacía la novela histórica, por ejemplo), sino “ficcionalizar la fuente misma del lenguaje”, haciendo que el yo vivido y el inventado se “nivelen”. El lector no podrá ni querrá distinguir sus diferencias porque “¿dónde, fuera del testimonio textual, podría dirimirse la frontera entre lo que realmente se vivió con lo que se imaginó vivido [...] y pudo verosímelmente suceder?” (282-283).

Se trata sin duda de un “pacto ambiguo”, para utilizar el feliz adjetivo de Manuel Alberca, porque “se ofrece con plena conciencia del carácter ficcional del yo”, pero construye un texto que nos habla de la propia existencia del autor y “la propone simultáneamente como ficticia y real” (11). Por eso la ambigüedad es su clave: “lo real-biográfico irrumpe en lo literario, y lo ficticio se confunde con lo vivido en un afán de fomentar la incertidumbre del lector” (14), proponiéndole “un juego intelectual de posiciones cambiantes y ambivalentes, que soporte ese doble juego de propuestas contrarias sin exigir una solución total”, ni reclamar “un anclaje referencial en la biografía del autor”, con lo cual perdería el efecto de “*péndulo seductor*” (16). Diríamos que la práctica autoficcional deliberadamente busca confundir persona y personaje, pero nunca impone de modo unívoco la identificación. Ni verificación estricta ni cotejo riguroso, pues no habrá “nada menos autoficcional que este tipo de comprobaciones orientadas a anular la ambigüedad que es la clave del género” (11). En su propuesta Alberca distingue dos periferias a ambos lados del “pacto autoficcional”, por un extremo el pacto autobiográfico que sella la identidad (“periferia A”), por el otro, el pacto ficcional (“periferia B”). El poema autobiográfico juega en las fronteras de ambas periferias (al manipular y transformar datos biográficos, aprovechando “la experiencia propia [del autor] para cons-

truir una ficción personal sin borrar las huellas del referente” (14). Entre esos factores de ambigüedad se ubica sin duda la identidad nominal.<sup>7</sup>

Uno de los mayores atractivos de esta perspectiva autoficcional es que se propone como una zona fronteriza, un “subgénero híbrido” entre la textura autobiográfica y la ficción convencionales. Este autor-personaje, que nos desafía con el nombre y la biografía del escritor real, nos arrastra a un juego de sospechas y suspicacias. Porque la base de esta confusión se encuentra “en un dato extratextual que vincula al autor y al personaje” (“a medias inexistente y a medias real”), y se cifra en el nombre propio y los datos externos (físicos, geográficos, históricos) que hacen factible la asimilación de ambos (Puertas Moya: 305). Por ello esta variedad híbrida tiene una inequívoca definición: contar el yo vivido no es volver a vivirlo, pues se pone en acto una memoria intencionalmente “fraudulenta, que emborrona la existencia real a causa de la irreal, desencadenando la autoficción y desviándonos de la construcción de un yo esencialista” (Rodríguez Martín: 217). Se trataría pues de una especie de “anti-autobiografía”, tejida de “mitemas” y “biografemas”, que construyen un sujeto al modo de un *puzzle*; mientras la identidad del nombre propio crea la ilusión de correspondencia y estabilidad, la trama verbal y la convención del género como marco nos alerta sobre su carácter de artificio.

El poema autoficcional le propone al lector un tipo

---

<sup>7</sup> Otro neologismo se suma a esta tendencia, la *auto(bio)ficción* como modelo discursivo que atraviesa todos los géneros artísticos y cimenta su novedad en la fusión intermitente y ambivalente de ficcionalidad y vivencia (325). Define este vocablo Puertas Moya como “metáfora de la reconstrucción identitaria del sujeto por aquellos que lo leen e interpretan desde fuera” y se emparenta con la auto-ficción pues ambas se debaten “entre su condición de artefacto estético y su débito autobiográfico” (316).

de “lectura vacilante”, pues si su estatuto discursivo lo propone como “pacto ficcional”, al mismo tiempo lo invita –por la identidad nominal– a una lectura autobiográfica.<sup>8</sup> Sin embargo, el lector sabe que no está frente a una memoria o declaración biográfica sin más. Por el hecho de estar contenido en el marco de un poema, percibe un desplazamiento en “la intención autobiográfica” que lo incita a ese “pacto ambiguo”, como “antipacto o contrapacto”. Es así como la autoficción opera “con otra lógica” y “utiliza de manera evidente, consciente y explícita, la experiencia autobiográfica” (Alberca: 10-11). La maquinaria autoficcional extiende la ambigüedad del género, no sólo al juego de los planos intersectados (vida-escritura), sino que la intensifica en torno al nombre propio: “sugiere una verdad inestable e incita al lector a un complejo escepticismo”, produciendo “una persuasión ficticia contradictoria” (12). Por ello, concluye Alberca que “el papel del nombre propio no es cuestión baladí en la autoficción, sino posiblemente su pilar más importante”, porque “teatraliza de manera escenográfica el desapego posmoderno del yo” y “levanta sin teorizaciones abstractas la identidad como una ficción o la ficción de la identidad” (17).

### 3. ¿Metapoema autoral? El autor que escribe al autor que escribe

Escribo: esto es el primer grado del lenguaje.  
Escribo que escribo: es el segundo grado. [...]  
Esa demencia del lenguaje que  
llamamos científicamente enunciación.  
Roland Barthes

---

<sup>8</sup>Apenas se ha aplicado este término a la lírica. En su libro *L'Autobiographie* (1997) Jacques Lecarme dedica un breve capítulo a debatir la posibilidad de existencia de una poesía autobiográfica, o mejor de una autobiografía poética (39), y defiende el término de autoficción como “variante” o “nueva edad” de la autobiografía convencional (267).

No me detendré aquí en los apasionantes derroteros teóricos en torno a categorías ampliamente discutidas como las de metaficción y autorreferencia. Ni en sus tradiciones encontradas (norteamericana y europea), ni en sus consensos episódicos o debates a veces bizantinos (como conceptos diacrónicos o sincrónicos, como especie netamente moderna o posmoderna) ni tampoco en sus fantasmagóricas tipologías. Baste decir que en la base del juego especular que implican ambos conceptos está presente la fácil y corriente acepción de “metalenguaje”, y como punto de partida es suficiente esta cita de Barthes, que he puesto como epígrafe, no sólo por la verdad de Perogrullo que exhibe, sino por los límites que su pensamiento no puede traspasar: “Escribo: esto es el primer grado del lenguaje. Escribo que escribo: es el segundo grado”. Y concluye este breve aforismo con una clausura: “en ese escalonamiento infinito se abre un abismo”, “esa demencia del lenguaje que llamamos científicamente enunciación” (73).

Lenguaje sobre el lenguaje, literatura dentro la literatura, texto autorreferido, ficción sobre la ficción, repliegue especular. Todas son formas evidentes de apuntar a un mismo fenómeno que no conoce fronteras históricas, pero sí está sujeto a diferentes ideologías estéticas. “Mercenario textual”, al decir de Marta Ferrari, la autorreferencia compromete todos los componentes del texto al exhibir su condición de artefacto, pero también al problematizar de manera paradigmática la conflictiva relación entre las palabras y las cosas. Cuánto más si esa tensión se opera entre las figuras producidas y productoras por el juego de espejos que habilita. Sin duda debemos pues atender a esta dimensión metaficcional al ocuparnos de los usos del nombre de autor en poesía.

Este carácter autorreflexivo del poema, que imprime un sesgo particular tanto a la producción como a la recep-

ción lírica, se conecta con “las formas culturales implicadas en la construcción y la transmisión de las identidades” (Cabo y Rábade: 293). Y no resulta ajena a esta teorización la insistencia de las nuevas corrientes de crítica cultural en abordar la subjetividad literaria como emblema –no meramente retórico– del cuerpo y la identidad (sexo o género, raza, clase, etc.), inscritas en la materialidad significativa de esa voz producida, que no logra nunca acallar los ecos de la voz productora. Otra vez, en este sentido, es el lector su mejor testigo pues, consciente del juego autoficcional, no agota en una lectura tropológica el plus de sentido que la “situación lírica” le exhibe. Las marcas léxicas de dicha subjetividad anclada en el discurso funcionan siempre de manera ambivalente, y mucho más cuando esa figura textual se apropia del perfil del autor que le presta su nombre y biografía. Ya Lejeune insistió en alinear su propuesta sobre la autobiografía con el eje autorreferencial del discurso, ya que este “gesto” es “el acontecimiento central y determinante”, por el cual “el nombre propio se convierte en el término final del acto de autorreferencia” (Eakin: 15). Precisamente por esa “reciprocidad especular”, “la participación del lector en la conciencia de la autoría (lo cual parece constituir un aspecto intrínseco del texto autobiográfico) es en última instancia autorreferencial” (Eakin: 38).

No hay duda de que la convención que ha regido tradicionalmente la lectura del género lírico “tiende a conferir fidelidad al sujeto de la enunciación”, pero “mucho más si se reviste de los rasgos que le son propios al autor de carne y hueso que firma el poemario y se construye a medida la máscara de poeta”, como bien sostiene Antonio Gil González (299). Habría pues algunas manifestaciones de “la autorreferencialidad metapoética” como la “personificación autorial” que “parecen demandar una lectura en clave intencional y, en este sentido, necesariamente autobiográfica”

(299). Precisamente el punto de encuentro reside en esa potencialidad bivalente del *correlato autoral*: “el componente metapoético se une al autobiográfico como procedimiento constructor de una imagen autorial” (293).

Se suele denominar a la autorreferencia lírica como “metapoésia”.<sup>9</sup> Sin polemizar sobre la pertinencia de los rótulos, más importante parece preguntarse sobre la localización de este eje: “¿Dónde se apoya la metapoésia? ¿En el plano empírico? ¿en el plano fictivo? ¿sobre ambos? ¿en uno alternativo?” (Casas 2005a: 74). Para el crítico español, en esta “alternancia de atribuciones” se ejecuta una “rotación complementaria”, que induce a situar “el fenómeno metapoético en los márgenes *de* o *sobre* los planos empírico y fictivo” (75). Y este proceso se agudiza cuando ocurre “la irrupción de mayor estrépito, la del propio autor allí donde los límites genéricos se disuelven y entramos en el dominio de una (meta)discursividad ambigua y difusa” (76).<sup>10</sup>

Pero volvamos al punto de partida donde todas estas categorías mencionadas parecen alinearse: nombre de autor verbalizado (correlato autoral / autor firmado) – autoalegorización y referencia desdoblada (sujeto lírico doble) – poema autobiográfico – autoficción lírica – autorreferencia poética (metapoema autoral). Y reiteremos las preguntas

---

<sup>9</sup> Si repasamos las definiciones de la noción tradicional de “metapoésia” debemos remontarnos a la clásica afirmación de Debicki: “What is essential in defining a metapoem [...] is the internal play between the text as writing and the text as commentary upon that writing” (Persin: 300).

<sup>10</sup> Pérez Bowie se ha dedicado a enumerar “los núcleos temáticos de la perspectiva metapoética” en los que mayormente todos coincidimos y que bien podrían ser reducidos a estos dos (de los cinco que menciona): “el poema sobre el poema” y “el poema como poética” (239). Lo que llama “la imposibilidad del decir”, “la insuficiencia del lenguaje” y aun “el protagonismo de la materia gráfica” pueden ser vistos como subespecies de los dos primeros que resultan así más abarcativos (y que naturalmente se solapan muchas veces entre sí, lo que nos persuade de la limitación de estas tipologías).

implícitas en el comienzo de nuestro recorrido metacrítico. ¿El correlato autoral implica una variante especial del sujeto autobiográfico? ¿Cabe hablar de poema autoficcional o metapoema autoral? ¿Es la autoficción una forma cabal de metaficción? ¿El poema autoficcional se inscribe en el eje autorreferencial del discurso? Sin duda, si por autorreferencia entendemos el repliegue del texto sobre sus propias condiciones de construcción, habría que responder afirmativamente. El poema autoficcional hace de este *yo* con nombre propio el objeto de su indagación; lo presenta como su doble verbal y aprovecha dicha autoconciencia a través de la entronización en el discurso de ese borde paradójico, esa “lexía privilegiada” (Rosa: 66), el antropónimo, que nos impele a leer entre las líneas de la escritura las borrosas líneas de la vida de quien las firma. Y aunque para Derrida la firma es la declaración de la ausencia del firmante, el lector actúa otorgando a ese trazo una filiación inequívoca, aunque indirecta.<sup>11</sup>

Pero si aún resuenan en nuestra herencia teórica los reparos por conferir estatuto de “realidad” (inasible pero insustituible concepto) a quien dice *yo* en el poema y se atribuye el nombre del autor empírico, volvamos al comienzo. En el principio del poema está el lenguaje, no como sustancia autosuficiente sino como herramienta en manos (en boca) del hombre que lo “ejerce” y “practica”. No la lengua como sistema (que sin duda existe como fundamento de tal “ejercicio”), sino el “habla” como “acto”, “uso” de un “hablante/usuario” en una comunidad histórico-cultural

---

<sup>11</sup> Para Derrida quien firma nunca es “yo” y en su firma no está el “yo”, ya que su “iterabilidad” hace estallar su contexto (1989: 370). La “pseudonimia” es para él una empresa ilusoria, fracasada desde sus orígenes, ya que la “plusvalía” de sentido provocada se inscribe en una poética del simulacro: “Aquello que se atribuye al nombre propio no es atribuido jamás a algo vivo” (1984: 62).

determinada. Y en el espacio de su verbalización, el poema transita por una institución (arte, literatura, géneros de discurso) sujeta a convenciones. Autor y lector son las otras dos puntas del triángulo que hace posible este “intercambio dialógico” (nunca tan certero Bajtín con esta noción, a pesar de sus prevenciones en aplicarla a la lírica).

¿Es posible un más allá de la escritura que se repliega sobre sí misma para referir tan solo su propia materialidad? ¿La “cárcel del lenguaje” es una fatalidad o una coartada? ¿Hay salidas que restablezcan el diálogo con el mundo sin recaer en las trampas ya superadas de la falacia intencional? En el campo de la escritura ¿no hay sujeto ni referente fuera del signo?<sup>12</sup> Quizás la respuesta está precisamente en aquello que Barthes intuyó en su libro más radical (en el que se reconoció fatalmente duplicado, pero igual otorgó su nombre autoral a ambas figuras), sin poder franquear el umbral. En ese límite se posicionarán nuevas generaciones teóricas con herramientas diversas para socavar esa muralla de mudez impuesta por esta visión omnipotente (y autotélica) de la escritura. Recordemos entonces las palabras con las que concluye su *Roland Barthes por Roland Barthes*: “–¿Y después?– ¿Qué escribir ahora? ¿Podrá Ud. todavía escribir algo?– Uno escribe con su deseo, y yo no termino

---

<sup>12</sup> A la absoluta negatividad de la corriente deconstruccionista, Lejeune contestará con ironía: “Creo que mi nombre propio garantiza mi autonomía y mi singularidad (aunque ya me he cruzado en la vida con varios Philippe Lejeune); creo que cuando digo ‘yo’ soy yo quien habla; creo en el Espíritu Santo de la primera persona. Y ¿quién no cree en ello? Pero está claro que también suelo creer en lo contrario, o al menos lo intento [...]. ‘*En el campo del sujeto no hay referente*’ [...]. Sabemos perfectamente todo esto, no somos tan idiotas, pero, una vez tomada esta precaución, hacemos como si no lo supiéramos. Decir la verdad sobre sí mismo, constituirse como sujeto completamente realizado es una utopía. Por muy imposible que resulte la autobiografía, ello no le impide en absoluto existir” (142).

de desear” (208).<sup>13</sup>

Varios teóricos acuerdan en considerar estas “anti-confesiones” barthesianas como autoficción. Sin duda allí el crítico francés articula su “deseo” y le presta voz. La entrada del componente emocional y afectivo en la semiosis (como proceso no únicamente cognitivo) autoriza la reivindicación del deseo en la escritura. Pero en esa empresa tantálica de “re-escribirse”, Barthes sólo ve “la fisura del sujeto” (5). Otros comenzarán a ver un desafío: la búsqueda del sentido de esa subjetividad relatada (no qué es o en qué deviene este *yo escrito* sino para qué, con qué valor, para quién). Quizás se busca hoy la restitución de un diálogo entre las identidades culturales (no sólo verbales) que palpitan en/tras/con el papel. En esta travesía, *nombrar el nombre* (seductor título para estas inquisiciones vacilantes), figurar el autor en el poema, será jugar al juego de una ficción cada vez menos indiferente a sus compromisos (con la palabra y con la sociedad). Será un acto además de un pacto. Porque, como sugiere Pierre Bourdieu, en esta “ilusión biográfica”, el nombre propio actúa “como un punto fijo en un mundo movedido” (78).<sup>14</sup>

<sup>13</sup> No es un detalle menor que Barthes reproduzca este pasaje final en forma de autógrafo, con la fuerza que conlleva la letra manuscrita del propio autor.

<sup>14</sup> Mediante esta “forma absolutamente singular de nominación” resulta instituida “una identidad social constante y duradera que garantiza la identidad del individuo biológico en todos los campos posibles en los que interviene en tanto agente” (78). Se trataría de una “constancia nominal” que requiere (e impone) el orden social, y su uso conlleva un efecto de autenticación al tiempo que opera “una colosal abstracción” del sujeto (79). Creemos que no hay nada más ajustado a la problemática de la nominación autoral en el discurso literario, que este proceso de interiorización de las prácticas y regulación institucional descrito por Bourdieu.

## Bibliografía

- Alberca, Manuel (1996). "El pacto ambiguo". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. 1, enero. 9-18.
- Barthes, Roland (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Avila.
- Blesa, Túa (2000). "Circulaciones". En Romera, José y Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía historiográfica y (auto) biográfica. (1975-1999)*. Madrid: Visor. 41-52.
- Bourdieu, Pierre (1997). "La ilusión biográfica". En *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama. 74-83.
- Bruss, Elizabeth (1991). "Actos literarios". *Suplemento Anthropos* 29, diciembre. 62-78.
- Cabo, Fernando (ed.) (1998). *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Amsterdam: Rodopi.
- (1999). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco.
- y María do Cebreiro Rábade (2006). *Manual de teoría de la literatura*. Madrid: Castalia.
- Casas, Arturo (2005a). "Metapoesía y (pos)crítica: puntos de fuga". *Suplemento Anthropos* 208. 71-81.
- (2005b) (coord.). "Autor, autoridad, identidad(s)". *Grial* 165. 14-61.
- Combe, Dominique (1999). "La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía" en Cabo, Fernando (ed.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco. 127-154.
- Culler, Jonathan (1978). *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques (1984). "Nietzsche: Políticas del nombre propio". En *La filosofía como institución*. Barcelona: Juan Granica. 61-91.
- (1989). "Firma, acontecimiento, contexto". En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. 347-372.
- Doubrovsky, Serge (1977). *Fils*. París: Galilée.
- (1980). "Autobiographie/Verité/Psychanalyse". *L'Ésprit créateur*, XX, 3.
- Eakin, Paul (1994). "Introducción". En Lejeune Philippe, *El pac-*

- to autobiográfico y otros estudios. Madrid: Megazul-Endymion. 9-46.
- Ferrari, Marta (2001). *La coartada metapoética. José Hierro, Angel González, Guillermo Carnero*. Mar del Plata: Martín.
- Foucault, Michel (1989). “¿Qué es un autor?”. *Revista Conjetural* 1, agosto. 87-111.
- Genette, Gerard (2004). *Metalepsis. De la figure à la fiction*. París: Editions du Seuil.
- Gil González, Antonio J. (2000). “Autobiografía y metapoesía: el autor que vive en el poema”. En Romera, José y Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica. (1975-1999)*. Madrid: Visor. 289-302.
- (2005) (coord.). Monográfico “Metaliteratura y meta-ficción. Balance crítico y perspectivas comparadas”. *Suplemento Anthropos*, 208.
- Lecarme, Jacques (1997). *L'Autobiographie*. París: Armand Colin.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Maestro, Jesús G. (2000). “La semantización del objeto en la lírica de la vivencia (Unamuno, Pessoa, Borges, Hardy)”. En Romera, José y Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía historiográfica y (auto) biográfica. (1975-1999)*. Madrid: Visor. 381-397.
- Pérez Bowie, José Antonio (1994). “Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)”. En J. María Pérez Gago (ed.). *Semiótica y modernidad*. La Coruña: Universidad de la Coruña. II. 237-247.
- Persin, Margaret, Andrew Debicki y otros (1983). “Metaliterature and Recent Spanish poetry”. *Revista canadiense de Estudios Hispánicos* VII, 2, invierno. 297-309.
- Pozuelo Yvancos, José María (2004). *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península.
- Puertas Moya, Francisco Ernesto (2003). *La escritura autobiográfica en el siglo XIX: El ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*. Tesis doctoral. La Rioja: Universidad de La Rioja.
- Ricoeur, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- Robin, Régine (2002). “La autoficción. El sujeto siempre en fal-

- ta". En Arfuch, Leonor (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo. 43-56.
- Rodríguez Martín, María del Carmen (2007). "Borraduras. Presencia y evanescencia del yo en Macedonio Fernández". *Thematata. Revista de filosofía* 38. 213-220.
- Romera Castillo, José (ed.) (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor.
- Romera Castillo, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.) (2000). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor.
- Rosa, Nicolás (1990). *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur.
- Sánchez Torre, Leopoldo (1993). *La poesía en el espejo del poema*. Oviedo: Departamento de Filología Española.
- (2002). "Bibliografía sobre metapoesía española contemporánea". *Studi Ispanici*. 289-314.
- Scarano, Laura, Marcela Romano, Marta Ferrari y Marta Ferreyra (1996). *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Scarano, Laura (2000). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina.
- (2007). *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.
- Villanueva, Darío (1993). "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía". En Romera, José (ed.). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor. 15-31.