

## AUTOFICCIONES LÍRICAS

### (UNA VEZ MÁS, EL 'ENIGMA ENUNCIATIVO')

Ferrero, Graciela\*

#### Resumen

Nos proponemos reflexionar sobre la extensión al género poético de la categoría de la autoficcionalidad, originalmente aplicada a la narrativa. Revisamos, en función de este objetivo, cuestiones previas vinculadas con el estatuto genérico de la poesía, la referencialidad, la autoría y la intencionalidad. Nuestro interés por la autoficcionalidad lírica surge de su incidencia en el que consideramos “enigma enunciativo” del género y en la densidad ‘humana’ que otorga a la categoría retórica del “yo lírico”, la ambivalencia textual generada por la oscilación entre autobiografía y ficción

El pacto ambiguo –que desplaza la contundencia del pacto autobiográfico de Lejeune– se analiza en su funcionamiento en algunos poemas autofccionales de particular complejidad

Autoficcionalidad lírica- enigma enunciativo-pacto ambiguo- meta-memoria- autopoéticas

We propose to consider the notion of autofiction, conventionally applied only in the narrative genre, also in the lyric one. In order to arrive to this purpose, we try to answer to previous issues related to the generic status of poetry, referentiality, authorship and intentionality. Our interest stays in the incidence of this lyrical autofiction in which we consider "the enuntiation enigma" and the 'personal density' that gives to the rhetorical category of "poetical I", the textual ambivalence generated by the oscillation between autobiography and fiction.

We also ask about the ‘ autofictional pact’ (also called ambiguous pact) in its performance in some particularly complex poems.

Autofictional poetry- enuntiation enigma- ambiguous pact- metamemory- one self poetics

---

\* Dra. en Letras (UNC) Prof. Titular de Estudios textuales del español contemporáneo I - Fac. Lenguas (UNC); Prof. Titular de Teorías de la Literatura (Fac. de Filosofía y Humanidades- UCC). Docente/Investigadora acreditada ante la SECYT- Fac. de Filosofía y Humanidades, UNC.

## Introducción

A la variedad de formas que históricamente han adoptado las llamadas ‘escrituras del yo’ han correspondido otros tantos términos cuya profusión da cuenta no sólo de la riqueza del género, sino de la atención concedida por teóricos y críticos. Uno de los conceptos más debatidos en los últimos tiempos en torno al ‘espacio autobiográfico’ es el derivado del término ‘autoficción’, en tanto replanteo de la crisis de la representación que hace centro en la ardua cuestión del ‘yo’ que aspira a ‘decirse’ en un texto.

El neologismo, cuya paternidad se atribuye a Serge Doubrovsky, designa a un texto ficcional en primera persona cuyo protagonista lleva el mismo nombre del autor editorial. Doubrovsky lo emplea por primera vez en un texto ficcional, *Fils*, de 1977. Allí, en tono irónico se refiere a la autobiografía como “*un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente*”; frente a este género consolidado, la autoficción es “*la ficción que, en tanto escritor decidí darme de mí mismo [...] ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales*.” (citado en Alberca, 2007: 146)

Casi veinte años después, Manuel Alberca publicó un artículo titulado “El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción” en el que dio andamiaje teórico a la invención de Doubrovsky, y la enmarcó en el espacio de las ‘novelas del yo’. En un libro del 2007, titulado como el artículo de la década anterior, Alberca formula la siguiente precisión:

Las novelas del yo constituyen un tipo peculiar de autobiografías y/o de ficciones. En realidad, como su nombre indica, se trata de novelas que parecen autobiografías pero que también podrían ser verdaderas autobiografías que se presentan como novelas, en cualquier caso las considero como la excepción o el desvío de la regla y como “tierra de nadie” entre el pacto autobiográfico y el novelesco (2007:64)

En ese territorio impreciso en que habitan las novelas del yo (la novela autobiográfica, la autoficción y la autobiografía ficticia) impera el ‘pacto ambiguo’ así bautizado como homenaje –pero también como réplica– a la categoría del ‘pacto autobiográfico’ de Lejeune.

Alberca explica la ambigüedad del pacto por la dimensión contractual del texto autoficcional, que lo convierte más en un modo de lectura, que de escritura: el lector no es capaz de distinguir entre lo ficcional y lo factual, por lo tanto sella un pacto ficcional sin dejar de lado el autobiográfico. En cuanto al nombre propio en el que coinciden autor, narrador y protagonista, distingue dos modos de “identidad nominal” (siguiendo de cerca a Lejeune) la explícita y la implícita, en la que el signo onomástico es suplido por señales textuales que cumplen la función identificadora.

## ¿Existe la autoficción lírica?

Sirvan solamente de introducción los párrafos precedentes, que instalan la categoría de la autoficción en el género que la vio nacer: la narrativa. La pregunta a la que queremos responder en este trabajo concierne al discurso poético y puede enunciarse de este modo ¿Existe la autoficción lírica?

La instalación en sede lírica hace exigible (todavía hoy) una toma de posición en cuanto a su estatuto genérico: la entendemos como espacio legible desde matrices teóricas semejantes a las utilizadas para los otros géneros, que la redimen de su condición de discurso ‘otro’ o antidiscurso.

Esta toma de posición obedece a que según certeramente dice Laura Scarano:

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. (2011: 222)

En efecto, a pesar de los denodados esfuerzos de la Pragmática de la comunicación y de la Teoría de la enunciación para instalar la idea del carácter construido del yo lírico, del carácter ficcional del género y de una intencionalidad productora como responsable de la semiosis global, siguen vigentes interpretaciones confesionalistas, encasillamientos del género en la enunciación en primera persona o el énfasis en la función expresiva o emotiva del emisor, de carácter excluyente.

Frente a este arsenal de clausuras históricas, no resulta extraña la problematización sobre la posibilidad de un discurso lírico autoficcional.

Para los que siguen considerando a este género discursivo la expresión de la subjetividad de un yo identificable con el autor real, la idea de una mezcla de datos veraces con otros sólo verosímiles es casi impensable, en tanto el lírico es para ellos el discurso de la sinceridad por antonomasia, generador de ‘verdades’ del yo, sólo opacadas por el código tropológico.

Para quienes ya han asumido la ficcionalidad del género poético, la expresión autoficcional es casi redundante. Todo lo concerniente al discurso poético es ficcional, sin distinciones. Esta posición resulta tan extremada como la anterior, en tanto entiende la ficcionalidad como una propiedad de la materialidad textual (derivada de la intencionalidad autorial) y no como un efecto de lectura.

Es la Pragmática la disciplina que obliga a desclausurar la homeostasis del texto-mensaje de base lingüística, a partir de la importancia asignada al receptor/lector y de considerar a la recepción desde una perspectiva constructivista.

El poema autobiográfico carece de marcas formales propias y diferenciadas que le permitan al lector distinguir lo verídico de lo inventado: la suya es una textura ambivalente, que horada la ‘ilusión del texto homogéneo’ e implica una consecuente transformación en

el pacto de lectura, esto es, se trata de una nueva modalidad literaria que requiere otro posicionamiento en el acto de lectura. No se trata de discernir si lo que se nos cuenta es ‘verdad’ (autobiografía) o ‘imaginación’ (ficción) *sino que ambas entidades son imposibles de discernir* en la lectura del texto.

En nuestra percepción intelectual del tema, existen dos cuestiones de inexcusable tratamiento previo: una es la atinente a la referencialidad del discurso poético; la otra, la vinculada con la autoría y la intencionalidad.

Desde diversos fundamentos epistemológicos —y con propósitos diferentes—, los teóricos han coincidido en subrayar a la autorreflexividad como rasgo inherente al discurso lírico; desde esa atribución articularon, como corolario, la negación de la referencia.

Adoptando el punto de vista de la Fenomenología, Stierle (1999: 431) define el estatuto de identidad de la lírica como ‘antidiscursos’, en tanto transgresión de los esquemas discursivos que condicionan las posibilidades elementales de organización del estado de hecho y de su atribución a la materialidad de los hechos extrapoéticos.

La poesía genera la abolición de los esquemas temporales y de la espacialidad, y multiplica a través de la metáfora y el distanciamiento temático, sus propios contextos: a partir de estos procedimientos, Stierle infiere el carácter de ‘auto-revelación’ de su materialidad textual autosuficiente, distante de las construcciones referenciales que la mimetización de acciones históricas parecen imponer a los discursos narrativos.

Hoy, salvo casos insulares, la mayoría de los teóricos que se ocupan del discurso lírico admiten la referencialidad, aunque en algunos casos marcan cierta distancia con la que atribuyen a la narrativa.

Estas posturas tiene un representante paradigmático en Ricoeur (1975: 190-191), quien entiende que los textos poéticos tienen efectivamente referencia, aunque ésta es indirecta: hablan del mundo a través de la compleja estructuración del texto; pero también hablan de su propio lenguaje y, en este sentido, son efectivamente autorreferenciales. Se trata, en consecuencia, de una referencia doble, o mejor, desdoblada.

Sin negar la opacidad del discurso centrado sobre sí mismo, el representante de la Hemenéutica cuestiona la radicalidad de la tesis autorreferencialista jakobsoniana y sostiene que el predominio de la función poética no anula la referencia, sino que la vuelve ambigua y reflexiva.

En sede Semiótica, Riffaterre (1997: 146) distingue entre la referencialidad usual de los discursos no poéticos, legible en términos de “significado” y la que él denomina “significancia”, atribuible al discurso lírico en tanto éste proyecta una hermenéutica propia que exige determinadas estrategias de decodificación para ser interpretada.

También atenúa la autorreferencialidad plena José María Paz Gago (1999: 117 y ss), quien sostiene la existencia de un mundo o universo textual de referencia, que no es identificable con los mundos posibles ficcionales ya que su naturaleza es eminentemente metafórica: *“El texto poético no habla directamente del mundo real ni de los sentimientos emocionales [sic] del poeta, sino que se refiere a ambos indirectamente a través de la práctica sistemática de la metáfora”* (1999: 118)

Pozuelo Yvancos (1997: 262) deriva la referencialidad de la lírica de su carácter ficcional, pero a partir de la siguiente salvedad: existe una relación de interdependencia entre el mundo ficcional y la construcción textual hipercodificada del poema.

Parte de considerar a la comunicación lírica como un caso de comunicación literaria

que, por serlo, presupone un hablante ficticio, de tal modo que la separación entre narración, drama y lírica nunca puede justificarse por la índole de su subjetividad o por ser la lírica más directamente expresiva del yo-hablante.

Por otra parte, como un segundo momento teórico, destaca la aplicabilidad de la teoría de los mundos posibles al texto lírico, en cuanto éste ofrece iguales dimensiones de organización de mundos y submundos que cualquier otro texto literario: la semántica literaria ha roto con la tradicional imagen de una realidad extratextual de existencia anterior al texto y a la cual éste representa. Pozuelo adhiere en este punto a la postura de Harnshaw con respecto a la ficción y los campos de referencia internos: *“El texto lírico construye su propia realidad referencial al tiempo que la describe”* (Harnshaw, 1997: 157).

*La autoría y la intencionalidad.* Señala Arturo Casas (2005: 71) que en el discurso lírico, la identidad del sujeto poético (que se corresponde con la de todo discurso ficcional) se vincula con una doble enunciación que comprende las dimensiones empírica y fictiva del acto elocutivo y, por lo tanto, genera la relación entre al menos dos subjetividades y dos intencionalidades, las reales o empíricas, correspondientes al poeta, y las configuradas por la “enunciación enunciada”, que corresponden al hablante o hablantes poéticos y se conforman como construcciones virtuales asentadas en informaciones presentes en el enunciado y por la resolución, por parte del lector, de los vacíos y otras indeterminaciones de ese mismo enunciado.

Es así que el giro pragmático experimentado por la teoría literaria ha rehabilitado la operatividad del concepto de intencionalidad, al menos en su dimensión comunicativa. Pero se hace necesario precisar, en este punto, qué se entiende por intencionalidad ‘recuperable’ en los textos poéticos: no es la real o empírica que corresponde al acto elocutivo del poeta, sino la que se infiere del significado del texto, lo que el texto significa por sí mismo en la materialidad del enunciado y en su actualización por el lector.

Pretender recuperar la intención del autor, o de otra forma, lo que el autor quiso voluntariamente expresar en los textos, es lo que los filósofos del arte llaman “falacia intencional”

A partir de estos razonamientos, la categoría de la autoficción puede reconocerse en sede lírica cuando en el texto poético en el que coinciden el nombre del autor editorial con el del yo lírico, el enunciado memorial construye su propia realidad referencial al tiempo que la describe.

Por otra parte, la intencionalidad comunicativa, es decir la que recupera el lector en el texto, se manifiesta en la escritura de una memoria de vida (privada, pública, afectiva o política) jalonada de autobiografemas y realemas<sup>1</sup> que vinculan el nombre de autor con quien dice **yo** en la enunciación enunciada. Es el lector quien recupera la identidad (pragmática, no ontológica) entre el sujeto lírico y el autor; para esto se desliza de lo textual a lo extratextual (metatextos autoriales, biografías, etc.) no para verificar la exactitud de los datos de lo que lee, sino para advertir su ambigua consistencia.

Paul de Man consideraba la prosopopeya la figura propia de la autobiografía – y Olney elegía la metáfora – un yo que se configura y crea a través de metáforas (1993:17) para Darío Villanueva será, la paradoja la figura que la define, en tanto convivencia de

---

<sup>1</sup>Itamar Even-Zohar (1985) denomina "realemas". a los operadores de realidad (1985) que contribuyen a que el lector perciba el texto como un discurso verosímil, familiar y objetivo.

elementos en apariencia antagónicos: la ficción y lo fáctico extratextual.

### La autoficción y la densidad ‘humana’ del pronombre

La autoficción lírica resulta entonces una **figuración** de vida humana, una zona de tensión entre la escritura en primera persona como re-creación de lo vivido y otra paradoja, la de la ‘memoria de sí mismo’ que afecta al discurso poético como a cualquiera de las ‘escrituras del yo’.

La paradoja de la memoria- en un texto poético como en el más crudo relato testimonial- radica en que la memoria es instrumento de identidad, trazado de continuidad entre lo que se fue o se creyó ser y lo que en el presente se es o se cree ser: el ejercicio de la memoria debiera permitir, en consecuencia, estabilidad y duración. Sin embargo, la evocación de lo pasado es selectiva y escasa: la entorpecen los recuerdos ‘encubridores’ que sofocan hechos sobresalientes con reminiscencias vanas o triviales; pero también la obstaculizan los llamados recuerdos ‘creadores’: reminiscencias de cosas que jamás ocurrieron o cosas ciertas, acontecidas y, sin embargo exhumadas con un sentido diferente al que tuvieron.

Esta compleja figuración de vida humana que es el enunciado autoficcional, potencia su dificultad al imputarse a una fuente de lenguaje también compleja como es la de la lírica.

Si bien es cierto que el yo lírico es una construcción retórica, una categoría que el estructuralismo había vaciado de contenido y reducido a su carácter funcional, en el poema autoficcional, la identidad pragmática que vincula al yo con el autor editorial (“persona que escribe y publica” según Lejeune (2004: 61) otorga particular densidad ‘humana’ al deíctico. A su vez, el yo que cuenta su historia en primera persona se apodera del lector y éste- en palabras de Michel de Certeau- se convierte en “cazador furtivo viajando por escrituras ajenas para encontrar-se” (1996-1999, I: LII)

Cuando el vínculo identitario (pragmático, no ontológico) se refuerza con la aparición en el poema del nombre del autor, (identidad onomástica) el efecto de creencia se acentúa: estamos ante la presencia de un signo (el nombre) que vale como ‘firma’, que da fe de lo dicho y avala la experiencia relatada.

*Vista cansada* (2008) de Luis García Montero, es un sostenido poemario que en otro lugar hemos caracterizado como autoficcional.<sup>1</sup> En la segunda sección del libro, titulada “Infancia” el recorrido memorial se territorializa en la primera *topía* infantil, casa, ciudad, escuela; y en los vínculos familiares primarios: madre y padre.

“Coronel García” es uno de los poemas pertenecientes a esta sección: en él, el vínculo onomástico está planteado en el paratexto: “Coronel **García**” remite en forma directa al nombre del autor editorial, Luis **García** Montero. El biografema (es decir, el operador ‘biográfico’) se constituye sin ser necesario efectuar el trayecto texto-mundo; por inferencias, advertimos que el yo lírico y el tú destinatario explícito, son las figuras

textuales de un hijo y su padre, seres verbales que por un efecto de lectura, conservan las huellas de los rostros reales que articulan.

Lo tematizado en el texto es la problemática relación con el padre, constante que vincula al yo-adulto con el niño que fue, pero también, las indudables semejanzas entre uno y otro, descubiertas en el presente de la enunciación y cifradas en el verso que se reitera: “Pero el norte y el sur// son dos gotas de agua”.

[...] *Una vez más,  
te vuelves a esperarme,  
cuando la piel de mi futuro  
se escribe con la ley  
de tus ochenta años.  
un amigo de muchos  
condenado a estar solo.  
Tú eras  
un joven solitario perdido en un ejército.  
Y estás ahí  
muy joven o muy viejo,  
con el mundo a tu espalda,  
y los brazos tendidos,  
orgulloso de mí. [...]*  
[...] *Entre tú y yo el árbol del orgullo  
suele brotar en un jardín selvático,  
entre tantas especies  
que viven al amor del exotismo.*

*Pero el norte y el sur son dos gotas de agua.  
Voy a decepcionarte también en mi vejez.  
(2008: 35)*

Hemos transcritto el final del texto para tratar de explicar desde este fragmento, el funcionamiento del ‘pacto ambiguo’: el receptor leerá ‘como verdadero’ aquello que está autenticado por un vínculo tan fuerte como la identidad nominal, aún cuando sepa que no se trata de un texto referencial, sino interpretativo. La ambivalencia textual se lleva hasta el límite: el biografema es casi sofocado y reducido a estrechos márgenes no por la mera combinación con datos ficcionales, sino por el desdoblamiento temporal del yo (adulto-infantil) y por la estrategia proléptica del último verso (“Voy a decepcionarte también en mi vejez”).

En “Coronel García” la infancia ‘no ocurre’, “ya que un niño no es porvenir de nadie sino a condición de dejar de ser lo que él es: un niño” (Astutti, 2002: 151-167).

## Complejidades de la autoficción lírica

Esta complejidad del yo en la lírica autoficcional se intensifica cuando el poema da cuenta no sólo del ‘contenido’ de la memoria sino de los procesos de la meta-memoria. Así se designa a la capacidad de reflexionar y juzgar las propias habilidades mnémicas; otra definición de la dimensión ‘meta’ de la memoria es la de raigambre psicoanalista : la autopercepción o autoconocimiento del funcionamiento de la memoria propia (Laplanche y Pontalis, 1996: 153).

El poema “Preguntas cruzadas” comienza con un claro ejemplo de esta reflexión sobre el recordar: «La memoria no es / un animal doméstico. / Prefiere cazar sola / y vivir las preguntas cruzadas de la noche» (2008:21). La memoria, caracterizada como animal resistente a los lazos del dominio y las rutinas impuestas de descanso y alimentación, “prefiere cazar sola”: se apodera de recuerdos y olvidos conforme a sus propias “leyes”. El *estado de memoria* del sujeto no es pasividad absoluta, pero tampoco conciencia dirimente que permita hablar de un resultado de la ‘agencia’ de un sujeto: “Bajo por la escalera mecánica del metro / busco los arrabales del pasado, / y en dirección contraria / vengo hacia mí / subo también camino del presente / a cruzarme conmigo» (2008:21). Los ejemplos se multiplican a lo largo del libro; la extensión de este artículo sólo nos permite recalcar en los más notables:

*Todo estaba tan cerca  
que los dedos  
parecían surgir de la memoria.  
Con la primera luz,  
los calendarios y los accidentes  
ya tenían la forma de un recuerdo,  
la contundencia de lo que es verdad,  
de lo que nos persigue  
igual que los desnudos  
los sueños y las bicicletas.*

(“Las comparaciones no son odiosas”, 42)

En el caso transcrito, el yo lírico no sólo evoca sino que reflexiona sobre el contenido evocado: determinados sucesos de la infancia ocurrieron para ser evocados, “ya tenían la forma de un recuerdo”.

El yo adulto advierte, en otras ocasiones, la trama que une a los “acontecimientos” de la edad pretérita con el futuro: el pasado predetermina al presente desde el cual se evoca. Por la meta-memoria el yo que recuerda es capaz de discernir la causa de la melancolía: ésta no se debe a lo que el tiempo se ha llevado, sino a los “futuros” que eran previsibles (“estaban los asientos reservados”).



*Más que de lo perdido,  
se trata de los puentes invisibles,  
narrados con la prosa del recuerdo,  
que suelen conducir hasta el futuro.  
Hoy sé lo que pasó,  
cómo se han comportado  
los amores, los cuerpos,  
El trabajo y la muerte, con nosotros.*

(“Asientos reservados”, 2008: 44)

“Asientos reservados” es un texto clave para la ilustración del funcionamiento del proceso al que estamos refiriéndonos, por cuanto el elemento generador de la evocación son las fotos de la infancia: «Hay algo roto y serio / en las fotografías de la infancia». La fotografía es el corte en lo sucesivo, la fijeza del instante frente a la fluencia narrativa. Esta idea está presente en la concepción del tiempo personal como *continuum*, “narrados con la prosa del recuerdo”. La fotografía de la infancia es seria y rota, se trata de una imagen cristalizada pero también “cifrada”. El mismo poema lo precisa: «Serio, por los destinos que se cumplen. / Roto, por las condenas imprevistas» (2008: 45).

Otra manifestación extrema de la autoficcionalidad lírica es el de las llamadas ‘poéticas de autor o autopoéticas’. Casas (2000: 210) caracteriza a esta clase textual como “dominio borroso” (designación metafórica justificada por tres razones: imprecisión metalingüística y conceptual, asistematicidad y fragmentariedad). En esta clase incluye a una serie abierta de textos que de modo explícito o implícito contienen una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos o poéticos que un escritor hace públicos en relación con la obra propia, bajo condiciones «intencionales y discursivas muy abiertas»:

los prólogos o epílogos a obras propias y o ajenas, en general la producción teóricocrítica del autor, sectores de sus escritos memorialísticos o autobiográficos, de sus cartas, de las entrevistas concedidas, de las conferencias y otros textos de cuerdas paralelas.  
(Casas, 2000: 214)

La distinción entre poéticas (o autopoéticas) explícitas o implícitas es clara: las primeras actúan en el caso de manifiestos, entrevistas, conferencias, prólogos y epílogos a obras propias y ajenas, la producción teórico-crítica de un autor, sectores de sus escritos memorialísticos o autobiográficos, de sus cartas, etc. Las autopoéticas implícitas, en cambio, están incorporadas de modo necesario a toda obra literaria en la medida en que ésta constituye siempre una expresión de réplica o acuerdo con el sistema de convenciones. Si antes hemos hablado de *Vista cansada* como un poemario autoficcional, debe entenderse

que no sólo constituye una poética implícita, sino que es posible suponer en su urdimbre textual la presencia de autopoéticas explícitas, heterónomas (por su dependencia del texto principal) es decir, asimilables al estatuto de los metapoemas.

El espacio de las ‘tomas de posición’ de Bourdieu (1995: 61) vincularía al sujeto autor editorial, con el yo autoficcional en su figuración de poeta:

*Que la vida y los libros  
Son brazadas del mismo nadador  
resulta fácil de entender.  
A la luz del recuerdo  
la lluvia sucedida en una página  
suele caer en los tejados  
de la ciudad más nuestra.  
[...] La herencia literaria  
se pide como un crédito.  
Yo lo aprendí en Granada, meditando  
palabras de familia  
con Jaime Gil de Biedma.*

(“Jaime”, 2008: 80-81; el destacado nos pertenece)

A “Segundo tiempo” (cuarta sección de *Vista cansada*) pertenece el fragmento transcrito, que forma parte del poema-homenaje “Jaime” dedicado a quien García Montero reconoce como uno de sus maestros, el poeta catalán Jaime Gil de Biedma. Éste, refiriéndose a Luis Cernuda, dijo «...Cernuda no influye, enseña». Otro tanto podría decirse de la recepción del magisterio ético y estético del poeta catalán por parte de García Montero, quien se “reconoce” al apropiarse de los versos biedmanianos y reescribirlos en este poema-homenaje cuya trabada intertextualidad instituye una autopoética.

En la última estrofa el sujeto lírico, en su figura de poeta da cuenta de su ‘toma de posición’ con respecto a la tradición. La herencia literaria no es dádiva amistosa, sino préstamo, crédito. Esto significa una reivindicación del trabajo literario, ya que no se trata sólo de instalarse cómodamente en línea con sus precursores elegidos; la mirada madura se acerca a la concepción de la tradición de Eliot, tal como aparece formulada en el ensayo “La tradición y el talento individual” (1917). Según el autor de *La tierra baldía*, el poeta no puede romper con la tradición, ya que esto supondría un lugar exterior a ella desde el cual el sujeto pudiera verla con objetividad; el poeta está *dentro* de la tradición: su conquista de la originalidad es el duro esfuerzo de reescribirla desde la singularidad de su propia apertura. A esta dificultad es a la que aluden los versos: “La herencia literaria / se pide como un crédito”.

¿Dónde radicar en este texto la ambivalencia? ¿Puede un ‘momento autopoético’ entenderse como ficcional si coincide con similares expresiones del autor editorial en sus textos teórico-críticos? El carácter complejo de la categoría teórica admite estos planteos: cuando a la identidad nominal entre autor editorial y yo lírico, se suma la identidad ‘de prácticas’ se potencia el efecto de creencia del lector.

Si antes hablamos de una ruptura del supuesto equilibrio de las autoficciones en favor de lo ficcional, en este último caso -el de las autopoéticas- se da la situación inversa: el

predominio del dato constatable con la realidad extratextual, aún cuando ésta sólo sea otra 'realidad' discursiva originada en el mismo autor editorial, pero ya no como poeta, sino en su rol de ensayista, crítico o blogger.

Otra vez, el enigma enunciativo. Esta condición enigmática se deriva de la propia estructura enunciativa del **yo**<sup>2</sup> como han planteado desde diversos fundamentos epistemológicos, los teóricos. Preferimos, para concluir, apelar a la palabra ambigua de los poetas y citar los tantas veces citados versos de Pessoa: "*O poeta é um fingidor./ Finge tao completamente / que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.*" ("Autopsicografía", 1995: 81).

La ficcionalidad en la lírica a todo alcanza, se extiende al margen del sistema verdad/falsedad, produce envíos y reenvíos del texto al mundo y del mundo al texto. Disuelve la verdadera vida en "imaginario autobiográfico" y resuelve en imágenes fragmentarias la consistencia de ese imaginario. Pero a pesar de toda esta impostura, también en la lírica "de tanto en tanto una frase nos lee, nos da noticias nuestras" (Petit, 2001: 112)

## Notas

FERRERO, Graciela. *La escritura y sus repliegues. Planteos metapoéticos en la poesía última de Luis García Montero*. (2012) Inédita.

2. Decía Benveniste que **yo**, desde el punto de vista enunciativo era "Yo" y "yo digo que".

## BIBLIOGRAFÍA

### Primaria:

GARCÍA Montero, Luis. (2008). *Vista cansada*. Madrid: Visor.

PESSOA, F. (1995) *Antología poética. (Seguida de fragmentos do "Libro do desassossego")* Lisboa: Editora Ulisseia.

### Secundaria:

ALBERCA, Manuel. (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

ASTUTTI, Adriana. (2002) "El retorno de la infancia en Los misterios de Rosario y Cómo me hice monja, de Cesar Aira". *Iberoamericana* II, N° 8

BENSON, Ken. (2012) "La autoficción dialógica" en Actes du XVIIIe congrès des romanistes scandinaves Romanica Gothoburgensia 69, Acta universitatis Gothoburgensis. Göteborg, 2012 (Disponible en <http://du.diva-portal.org/smash/get/diva2:561640/FULLTEXT01.pdf#page=135>, Consultado 13-11-2013)

BOURDIEU, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

CASAS, Arturo (2005) "Metapoesía y (pos) crítica: punto de fuga". En *Anthropos*, N° 208. Barcelona: Anthropos

(2000) "La función autopoética y el problema de la productividad histórica". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor.

DE CERTEAU, Michel. (1996-1999) *La invención de lo cotidiano*. Vol I. *Artes de hacer*; Vol. II. *Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana.

EVEN-ZOHAR, I. (1985). "Les règles d'insertion des réalèmes dans la narration" en *Littérature*. (Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=328249730> Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal'. Sistema de Información Científica ... Realismo; consultado: 13-11-2013)

HARNSHAW, Benjamin [1997] "Ficcionalidad y campos de referencia". En Garrido Domínguez, A., *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco libros.

LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean B. (1996) *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós

LEJEUNE, Philippe (1991) "El pacto autobiográfico". En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudio e investigación documental*. Barcelona: Suplemento *Anthropos* N° 29.

PAZ GAGO, José María (1999) *La recepción del poema. Pragmática del texto poético* Oviedo: Universidad de Oviedo.

POZUELO IVANCOS, José M. (1997) "Lírica y ficción". En Garrido Domínguez, A. (ed.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros.

(1993) *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

- RICOEUR, P. (1975) *La metáfora viva*. Buenos Aires: de Senil.  
(1991) *La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido*. Madrid: Arrecife.  
(2010) *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica. 2ª edic.
- RIFFATERRE, M. (1997) “Semiótica intertextual: el interpretante”. En NAVARRO, Desiderio (selección y traducción), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Colección Criterios. La Habana: UNEAC-Casa de las Américas
- SCARANO, Laura. (2011) “Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción” en *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Nº 22, Año 20. Mar del Plata: Universidad de Mar del Plata.
- STIERLE, K. (1999) “¿Qué es recepción en los textos de ficción?” En Fernando CABO ASEGUINOLAZA, (ed.), *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco.
- VILLANUEVA, Darío (comp.) (2000) *Avances en Teoría de la Literatura*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2ª edic.  
(1992) *Teorías del Realismo Literario*. Madrid: Instituto de España-Calpe.



