

## **AUTOFICCIÓN CON BUENA LETRA. FIGURACIÓN DE AUTOR EN LOS PERITEXTOS EDITORIALES**

*Autofiction With a good handwriting. Figuration of author in the publisher's peritext*

CECILIA MALIK DE TCHARA

*Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)*

*cecimalik@gmail.com*

### INTRODUCCIÓN

Desde la aparición y divulgación del término *autoficción* hace casi cuarenta años, mucho se ha reflexionado acerca de sus características, sus dimensiones ontológicas, formales y pragmáticas. Esa forma autobiográfica “bajo sospecha” se extendió de la narrativa a la poesía con gran naturalidad, hecho que ha sido ya analizado (Luengo 2010, Scarano 2011, 2014, Ferrero 2013, Lucifora 2011). En este género, es el nombre propio la clave que actúa como puerta de ingreso a la dimensión autoficcional. Uno de los rasgos que se ha señalado como definitorio del género es la identidad nominal:

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 (Ferrero, 2013, p. 5).

El nombre opera como un nexo entre los universos textual y extratextual, borrando la frontera existente entre ambos. Es la marca más explícita de la identidad del autor que aparece en los poemas, aunque no la única. En un artículo anterior (Barbero y Malik de Tchara, 2015) hemos abordado la construcción de la imagen de poeta que realiza Joaquín Sabina por medio de recursos metapoéticos y de autobiografemas reconocibles por el público. En muchas de sus canciones aparece una explicitación del acto de escribir con sus dificultades y aciertos, un recurso que, al decir de Laura Scarano (2007), “Especialmente la poesía que juega con estas fronteras autofccionales, postula un sujeto que asume la figuración explícita de *poeta* y a la vez asume la posición de *autor/biógrafo*” (p. 85).

Se nombran también toponimias que tienen su correlato en la España actual; narra anécdotas que el público reconoce como posibles de ser atribuidas al personaje ‘Joaquín Sabina’, etc. El objetivo principal de este trabajo es analizar la manera en que los elementos paratextuales del libro *Con buena letra* refuerzan la dimensión autoficcional instaurada por las letras de las canciones que en él se publican.

## AUTOFICCIÓN EN POESÍA

A partir del crecimiento del llamado “giro autobiográfico” (Giordano, 2008) que ha tenido la literatura de las últimas décadas, podemos constatar que la búsqueda de una identidad –ya sea individual o colectiva– ha ido ocupando un lugar central en la escritura. Pero ésta no aparece ya como algo dado, ontológico y fijo, sino como una construcción dinámica que realizan los sujetos; y en esa construcción, la palabra se convierte en una herramienta privilegiada para modelarla.

La identidad aparece así como un proceso de autocreación y proyección, un juego de diferencia y repetición, donde se exalta esa ficción de las experiencias de vida en las que vemos inscriptas una manera de ser contemporáneos e históricos (Arfuch, 2002, p. 253). La verbalización de la intimidad es pues una forma de modelizar la vida social; es una puesta en sentido ético y estético, cultural y social que engendra modelos, más que reflejos fotográficos de individuos aislados; configura vidas de papel que funcionan como hipótesis plausibles de la inaprensible existencia social encarnada en la interioridad personal (Scarano, 2007, p. 17).

La proliferación de las escrituras del yo, aquellas donde esa intimidad es narrada y dicha, construida en ese decir, es un indicio de la búsqueda de identidades. En el caso de Sabina, a sus textos se le suma la construcción de la identidad mediática que

funciona como una máscara –o muchas– que esconde al sujeto empírico y reproduce, de manera extratextual, aquello que habitualmente se realiza en la poesía: la elaboración de una identidad, que se va construyendo y completando de manera análoga a lo largo de varias de sus canciones (Barbero y Malik de Tchara, 2015, p. 3).

Esta búsqueda encuentra, quizás, en la incertidumbre y ambigüedad de la autoficción el modo de plasmación más coherente con su naturaleza cambiante. Los textos autoficcionales se presentan con una tensión nunca resuelta entre lo biográfico y lo ficticio, ya que “lo que hace la autoficción (...) es entretrejer la novela 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, 2004, p. 282). La síntesis provisoria entre historia y ficción que se realiza en estos textos es equivalente a la también provisoria identidad que van construyendo.

Si bien esta categoría aparece en distintos géneros, la autoficción en la narrativa ha sido la más estudiada. Pero la poesía es, por su cercanía al modelo romántico de estilo confesional, la que tiene las barreras más permeables entre vida y palabra. Ya despojada de su ilusión autobiográfica, la poesía se presenta como “un postizo, un absoluto simulacro” (Abuín González, 1998, p. 112) en la que se pone en escena el “huidizo autor (...) que parece revelar su intimidad y situarnos en el espacio de la confidencia” (Scarano,

2007, p. 83). En los textos de Joaquín Sabina aparece reiteradamente la figura de un yo que se dice en el poema, que va contando su vida y construyendo un pacto de lectura y audición lúdicamente ambiguo. Ambigüedad que se ve reforzada por la ironía, ya que:

Las canciones de Sabina, desandan una poética en la que se trenzan dos representaciones de sujeto entre sí solidarias: en primer lugar, la poética del “yo”, una rotunda primera persona en singular que *nos abre su corazón* interpelándonos desde la *confesión* sentimental –deliberadamente construida–; en segundo término, este “efecto” de confesionalidad aparece desdibujado detrás de la media sonrisa, socarrona y distanciada, de la ironía (Romano, 2007, p. 164).

Tampoco es posible soslayar que estas canciones circulan en un universo muy específico en donde se vinculan directamente con la cultura mediática y sus códigos, lo que conlleva una particular imagen de autor ya que este está expuesto, como señala Romano, a los códigos y relatos mediáticos que construyen y destruyen su vida privada, que

enhebran en la semiosis básica de la canción, para reconstruirse junto con otros “textos” de la cultura, ya no simplemente en la instancia de producción sino, concurrentemente, en las de circulación, consumo y apropiación. Descartar completamente esta imagen de artista nos llevaría [...] a esos otros relatos (iconográficos, gestuales, discursivos, espectaculares, etc.) a través de los cuales el cantante se autoadjudica –al tiempo que le es adjudicada– una posición, artística y política, en el campo (2007, pp.157-8).

## LOS PARATEXTOS

Joaquín Sabina es principalmente un cantautor, y su obra se ha difundido desde 1981 por medio de discos, aunque también ha publicado libros de poesía, como *Ciento volando de catorce* (2001). En el 2002 apareció *Con buena letra*, el libro que nos proponemos analizar. En él se presentan reunidas las letras de las canciones publicadas en sus discos hasta entonces –desde *Inventario* (1978) a *Dímelo en la calle* (2002)– a los que añadió los de otras –hechas por encargo– y algunos inéditos.

El nombre del libro, *Con buena letra*, juega con los dos sentidos del término “letra”: por un lado se refiere a los textos de las canciones (*lyrics*), y por otro a la manera de dibujar los signos, a la caligrafía. En esta ocasión nuestra mirada está vuelta hacia el segundo significado del término, hacia la materialidad de la escritura. el objeto físico que sirve como soporte de la poesía.

En un libro, lo físico se manifiesta en lo que llamamos *paratextos*; aquellos que, según Genette (2001, p. 7) **presentan** el texto “en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por **darle presencia**, por asegurar su existencia en el mundo (...) bajo la forma de un libro” (el destacado es nuestro).

El mismo Genette habla de una “‘zona indecisa’ entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)” (pp. 7-8); un lugar de transacción y pragmáticamente, de una acción sobre el público. Aquí es posible aclarar que el concepto que Genette define como *paratexto* engloba lo que tradicionalmente se llama así –y que él nombra como *peritexto*– y a los *epitextos*, que se refieren a discursos que hablan sobre él como entrevistas, diarios o cartas. En este trabajo nos centraremos exclusivamente en el análisis de distintos elementos del peritexto, en el sentido restringido de aquello que hace a la materialidad del texto.

Formato:

Desde que uno tiene en la mano el objeto-libro se advierte que no es una edición corriente; con detalles de lujo –tapa dura, forma cuadrado, hojas de cartulina– tiene la apariencia de un libro único, de edición limitada. Iremos analizando cada una de las partes que constituyen los peritextos, siguiendo un orden de fuera hacia dentro.

Tapa:

La ilustración lleva directamente a identificar al autor: es una foto de Joaquín Sabina con bombín frente a una vieja máquina de escribir (¿una Hispano-Olivetti con caries?) que tiene una página en blanco. La foto está en sepia, simulando una antigüedad imposible que se ve reforzada por manchas típicas de antiguas fotografías, marcadas por la humedad y el tiempo.

La inscripción de la figura mediática del cantante se realiza mediante una fotografía en la que se muestra con su propio rostro, fácilmente reconocible por el público al tratarse de un retrato sin efectos que lo distorsionen. Esto propone un modo de anular la distancia ficcional pero conservando siempre la ambigüedad, ya que no es el rostro de un sujeto anónimo en su dimensión íntima, sino el de un personaje que se presenta con las señas de su identidad espectacular por medio del uso del bombín, con el que aparece en muchos de sus recitales.

A la derecha se ubica el título “Con buena letra”, escrito con la tipografía propia de las viejas máquinas de escribir. Así se vincula semióticamente lo que se muestra en la imagen –la máquina– con el contenido del enunciado, que refiere a las letras.

Una de las formas más significativas de inscribir el “yo” para el hombre letrado es la firma<sup>1</sup>; es esa marca que uno coloca en un papel y allí lo representa. En la sociedad

---

<sup>1</sup> Por definición, una firma escrita implica la noprocesencia actual o empírica del signatario. Pero, se dirá, señala también y recuerda su haber estado presente en un ahora pasado, que será todavía un ahora futuro, por tanto un ahora en general, en la forma trascendental del mantenimiento. Este mantenimiento general está de alguna manera inscrito, prendido en la puntualidad presente, siempre evidente y siempre singular, de la forma de firma.

moderna, la firma es una marca de identidad, casi una metonimia del sujeto. Una forma de presencia que tiene valor no solo simbólico sino también jurídico; una rúbrica personal, una manera de manifestar lo que el sujeto tiene de diferente. El nombre es compartido con muchos otros, pero los rasgos que se imprimen en la escritura de ese nombre lo hacen único. En la tapa aparece la firma del autor con la inicial del nombre y con el apellido, manuscritos. “J. Sabina” ha escrito estas letras y se inscribe en el libro no solo con la formalidad del nombre sino también con su firma. Al igual que en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1978) aparece su autógrafo escrito a mano y, como veremos más adelante, también coloca fotografías donde aparece él solo, o con otras personas ligadas a su vida personal o pública.

La contratapa:

Se muestra la misma máquina que aparecía adelante, fotografiada desde otro ángulo; el bombín, ahora en la mesa; una lapicera, el borde de unos borradores con poemas. Parece representar un momento posterior al de la tapa, lo que otorga una ilusión de transcurrir temporal. No es una escena sino una vida en movimiento lo que se va a encontrar entre las páginas.

Como vemos, desde el primer contacto con el objeto libro –mediante la tapa y contratapa– ya muestra una voluntad de hacer evidente la presencia del sujeto Joaquín Sabina mostrando su imagen; una presencia que deja sus marcas y desoculta la figura del autor.

La guarda:

La parte interior de las tapas suele estar decorada con imágenes, gráficos, o bien puede ser una hoja en blanco. En este libro, la guarda presenta rastros de escritura manuscrita; simula estar hecha con borradores de algunas de las canciones del libro, versos sueltos con enmiendas y tachaduras. En la misma dirección de la firma, la manera de dibujar las letras es un rasgo de la personalidad. Es una forma de materialización del sujeto que escribe, una inscripción física del autor en el texto que se ofrece a los lectores. Si la reflexión metapoética es un mecanismo por el que el autor se inscribe en sus textos, la presentación de los borradores de sus canciones en su realidad física amplía y refuerza la vinculación entre el sujeto lírico –que aparece diciendo “yo” en esos borradores– con el autor que se manifiesta en esa caligrafía.

Índice

El libro contiene canciones, pero despojadas de la música, solo su letra. Son textos poéticos pero que no dejan de pertenecer al género canción. De su origen, de su existencia

---

Ahí está la originalidad enigmática de todas las rúbricas. Para que se produzca la ligadura con la fuente, es necesario, pues, que sea retenida la singularidad absoluta de un acontecimiento de firma y de una forma de firma: la reproductibilidad pura de un acontecimiento puro (Derrida, 1971, p. 20).

y circulación, conservan la agrupación por álbumes; el índice plasma el orden cronológico en que los discos fueron editados, y dentro de cada uno aparecen los títulos de las canciones. Al final se agregan algunas canciones hechas por encargo, con el título “Trajes a medida” y luego algunos textos inéditos.

#### Dedicatoria:

En la página 11 aparece una dedicatoria del autor que dice “Para Carmela y Rocío, por guapas”; la omisión de explicar quiénes son muestra que supone que el lector conoce su vida y por tanto será capaz de entender que las mujeres nombradas son sus hijas. Genette señala que la mención a las personas a quienes se dedica un libro implica “invocarlos de alguna manera, como antes el aedo invocaba la musa, y por tanto implicarlo como una suerte de inspirador ideal” (Genette, 2001, p. 117) Más adelante, en los agradecimientos, nombra a varias personas cuyos nombres son reconocibles por el público como Luis García Montero, Almudena Grandes y Benjamín Prado. La inscripción de estos nombres, reconocibles para gran cantidad de lectores como pertenecientes al círculo de amigos de Joaquín Sabina (parte del llamado “Club de Rota”), contribuye a aumentar la *illusio* autobiográfica.

#### Prólogos:

Hay dos prólogos: uno alógrafo y otro autógrafo. El alógrafo, titulado “Cómo olvidar una canción de Joaquín Sabina” está firmado por Benjamín Prado, cantante y poeta contemporáneo junto con el que comenzó su carrera. Allí encontramos la afirmación de que “su autor ha sabido crear un personaje que a estas alturas es ya un auténtico mito popular, ese calavera flaco e irreductible que encarna la diversión, la nocturnidad, la poesía de la calle, la pasión sin contratos, la irreverencia, la sinceridad, la utopía” (Sabina, 2002, pp. 15-16). Ese personaje es el artista que canta las canciones, pero también describe al protagonista de muchos poemas; ese yo que habla de la noche, de la calle, que cuenta sus experiencias con prostitutas, drogas y bares.

En el prólogo autógrafo titulado “Curándome en salud” hace una pseudobiografía hilvanando fragmentos de sus propias canciones en un juego de autotextualidad llevado a sus máximas posibilidades. Ese texto, explica luego, fue escrito varios años antes y reciclado para abrir el libro; al final añade un breve párrafo en el que aclara que “Los comentarios de puño y letra, los dibujitos y las bromas, solo pretenden añadir divertimento. Ojalá lo consigan” (Sabina, 2002, p. 2) Esta declaración parece quitarle valor testimonial a los comentarios que dejan de ser –desde esa lectura– estrategias de verosimilitud. Si solo son un juego, si no son una prueba de que aquello que aparece en las canciones son hechos autobiográficos, el lector vuelve a encontrarse en esa región de frontera, de ambigüedad e incertidumbre, tan propias de lo autoficcional.

Las fotos:

La fotografía, según Barthes (1986, p. 136):

no se vive nunca como ilusión. No es en absoluto una presencia; será entonces necesario hablar con menos entusiasmo del carácter mágico de la imagen fotográfica. Su realidad es la del haber-estado-allí, pues en toda fotografía existe la evidencia siempre sorprendente del “aquello sucedió así”, [...] el *aquello fue* denota al *soy yo*.

Consideramos pertinente analizar las imágenes incluidas en el libro desde una perspectiva barthesiana. Para el semiólogo, una fotografía es evidencia de que el yo existe y estuvo-ahí, es un indicio de realidad y presencia. Por eso en *Roland Barthes por Rolan Barthes* (1978) aparecen fotos de su vida, de su infancia. “Cuando la meditación (el estupor) constituye la imagen como ente separado, cuando hace de ella el objeto de un goce inmediato, ya nada tiene que ver con la reflexión, aun soñadora, de una identidad” (Barthes, 1978, p. 9). Las fotos son un testimonio de la existencia del autor que se hace presente en el texto, que irrumpe en el espacio del yo poético.

En el libro que nos ocupa, cada capítulo está ilustrado con la fotografía del arte de tapa del disco, y luego aparecen las letras de las canciones. Entre ellas se muestran ocasionalmente fotografías de Joaquín solo o con personas reconocidas por el público como Joan Manuel Serrat, Fidel Castro, Pedro Almodóvar, las hijas del cantante o de él mismo en diferentes edades. Las fotos no están colocadas al azar sino que aparecen vinculadas con los textos poéticos: una foto del autor adolescente aparece en la canción “Cuando era más joven”; otra con uniforme militar cuando habla del cuartel en “Nacidos para perder”—y son muy difundidas algunas historias de Sabina en “la mili”—; en la página donde está “Por el bulevar de los sueños rotos” aparece posando junto con Chavela Vargas, etc. Los ejemplos son muchos, y refuerzan la presencia del autor en el texto. Buscan borrar los límites “para que la distinción se convierta en mera conjetura” (Scarano, 2014, p. 52) al producir una metalepsis del autor en sus textos mediante las imágenes fotográficas que buscan constituirse en una prueba irrefutable de la existencia extratextual.

Las notas:

Genette menciona que en algunas ediciones de lujo, cada ejemplar tenía una marca que lo hacía único (2001, p. 35); una de estas marcas podría ser la inclusión de notas al margen por parte del autor. En este libro, la edición incluye notas del autor pero que ya no lo particulariza porque están presentes en todos los ejemplares. La reproducibilidad técnica posibilita multiplicar para toda la tirada de libros los detalles que anteriormente se pensaban para hacer único cada ejemplar, simulando así una singularidad que no existe.

Si nos remontamos al origen de las *marginalia*, encontramos que en origen, eran anotaciones al margen o entre los renglones del texto mismo, en donde el lector comentaba o traducía el contenido.

Las notas, en este libro, pertenecen al autor que se convierte así en el que escribe las letras, y que en la puesta en libro también se muestra como lector y glosador. Escribe al margen enunciados que hacen referencia a un segmento del texto original, y aporta como comentario un dato que puede ser la génesis de ese verso, alguna aclaración de los personajes involucrados, o la continuación que tuvo en la vida real la historia que aparece narrada. Genette (2001, p. 285) dice que “más difícil será encontrar notas autorales en textos de poesía ‘pura’, es decir, que no se basen en hechos históricos ni los tengan de trasfondo”. Aquí aparecen en casi todas las letras, incluso en las más líricas como “Contigo” o “La canción más hermosa del mundo”.

Tanto en el caso de las glosas medievales como las de este libro, son notas tardías, posteriores a la publicación del texto. Los discos originales no las tenían; no es sino hasta el momento en que las canciones se ven despojadas de la música para presentarse como poemas, que se ven enriquecidas con estas notas.

Como ejemplos, vamos a analizar algunas de las glosas que aparecen en el libro:

- En “Mónica” (p. 82), se cuenta la historia de una relación; al margen se encuentra la leyenda: “cierta azafata de Iberia anda contando por ahí que la inspiró. Miente.” La glosa recupera lo descrito en la canción como una historia verídica y la contrasta con un discurso que es exterior al texto: el de la azafata. El comentario apunta a fijar las condiciones de credibilidad que tiene la canción, superponiendo las historias contenidas en los versos, la supuestamente difundida por una azafata y la del autor/glosador.
- En “Eva tomando sol” (p. 86), va narrando una historia que incorpora realemas como el dato de que él vivió en Londres como *squatter*. Al lado aclara con su letra que el término significa “okupas”, recuperando una de las funciones originales de las glosas que era la de traducir términos extraños o ajenos.
- En “Con la frente marchita” narra una historia de amor con el trasfondo nostálgico de un tango; al margen aclara que “Se llamaba Buenos Aires”, reforzando los indicios toponímicos que aparecen diseminados a lo largo de la canción.
- En la página 129 está la canción “Los cuentos que yo cuento” cuyos estribillos dicen:

*Lo leí, lo soñé, / lo viví, lo inventé. / Mi cuento de momento empieza bien.  
Lo conté tal cual fue, / ¿cómo haré que al final / los cuentos que yo  
cuento acaban tan mal?*

En la nota al margen escribe: “historia familiar de cierto aunque lejano parecido con la realidad”, haciendo casi una teoría de lo que es la autoficción lírica.

- En “Noches de boda” (p. 206) da una indicación: “Cántese llorando borracho y con mariachis”, situando desde afuera al texto como una canción, rompiendo los límites del texto escrito.

A estas funciones se le suma en este caso la del *glosador*, un sujeto que es al mismo tiempo autor y lector. La introducción de esta figura complejiza la interpretación ya que todo texto supone un tú, un lector que complete la fusión de horizontes interpretativos; aquí ya no es el texto sino el libro el escenario en el que confluyen el Joaquín Sabina autor y el Sabina lector que, años después, vuelve sobre sus textos para comentarlos. El lector empírico del libro se vuelve un testigo de ese cruce y añade su propio acto de interpretación

Se produce así un hecho metaficcional desdoblado en el tiempo en el que a las estrategias autoficcionales que aparecen en sus letras en las que se cruzan el Sabina-autor, el Sabina-poeta y el Sabina-protagonista, se le suma la aparición de un Sabina-editor/lector/glosador, construyendo así un juego especular que multiplica las ambigüedades e incertidumbres.

## CONCLUSIONES

Joaquín Sabina es un autor que no escapa a la tendencia de la poesía contemporánea hacia la autoficción. Tiene conciencia del estatuto ficcional de la poesía, pero al mismo tiempo va dejando huellas del yo en toda su obra; oscila entre la construcción de una autobiografía y la ruptura de la *illusio* biográfica.

Constantemente el lector se ve orientado a identificar el yo que habla en las letras con el autor; y esta operación pragmática se realiza no solo por la inclusión del nombre propio y las referencias a episodios verosímiles, sino también por el trabajo de edición del libro. En cada peritexto hay indicios que invitan a desdibujar los límites, que construyen una obra autoficcional en sintonía con la construcción de una hiperidentidad que lo vuelve personaje.

Los aportes de Genette y de Barthes nos permiten desmontar los mecanismos que promueven una lectura que juega con la lectura ficcional y la autobiográfica.

Encontramos entonces que las frases que glosan los poemas pertenecen a un yo que habla de su proceso de escritura, y aprovecha esta instancia para aclarar, ampliar, refutar; pero simultáneamente recuerda que todo es un juego ficcional y que no debe leerse como un discurso histórico. Establece un diálogo con los textos y con el lector, y consigo mismo en el desdoblamiento de autor-glosador. Lo mismo sucede con las imágenes, que introducen al autor en el espacio ficcional del yo poético.

La sucesión de decisiones editoriales construyen una nueva instancia de enunciación que suma “capas”, “niveles” de ficcionalidad, complejizando la lectura y multiplicando ambigüedades.

OBRAS CITADAS

- Abuín González, Ángel (1998). “El poeta como homo duplex. Ironía romántica y multiplicidad enunciativa”. En Cabo Aseguinolaza, Fernando. y Gullón, Germán (eds.) *Teoría del poema*. Amsterdam: Rodopi, 11-134.
- Barbero, Sonia y Malik de Tchara, Cecilia (2015) “La autoficción metapoética de Joaquín Sabina: el lugar desde el que se dice ‘poeta’”, *Recial* 7 (6), Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11912>
- Barthes, Roland (1986). “Retórica de la imagen”, en *Lo Obvio y lo Obtuso*. Barcelona: Paidós.
- (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairos.
- Derrida, Jacques (1971). “Firma, acontecimiento, contexto.” En: Comunicación en el Congreso Internacional de Sociedades de Filosofía de lengua francesa, Montreal. Disponible en: <http://www.mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contempor%C3%A1nea/Derrida/Derrida,%20Jacques%20-%20Firma,%20acontecimiento,%20contexto.pdf>
- Ferrero, Graciela (2013). “Autoficciones líricas (Una vez más, el ‘enigma enunciativo’)” *Recial* N°4 UNC. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/viewFile/8218/9097>
- Genette, Gerard (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- Giordano, Alberto (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
- Luengo, Ana (2010). “El poeta en el espejo”. En Toro, Schlickers, Luengo (eds.) *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Vervuert, 251-267.
- Lucifora, María Clara (2011). “El arte y el espejo: Una aproximación al fenómeno de la autoficción en el panorama literario contemporáneo”. En revistas *Pequena Morte*, N°23, *Septiembre-Diciembre 2011*.
- Pozuelo Yvancos, José María (2004). *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península.
- Romano, Marcela (2007). “Autorretratos al portador: el artificio del cantautor en la poética de Joaquín Sabina”, en Scarano, Laura (ed) *Los usos del poema: poéticas españolas últimas*. Mar del Plata: EUDEM.
- Sabina, Joaquín (2002). *Con buena letra*, Madrid: Temas de hoy.
- Scarano, Laura (2014). *Vidas en verso: autoficciones poéticas*. Santa Fe: UNL.
- (2011). “Intimididades de papel (La escritura poética del yo íntimo)” en: *Telar*. Revista del Instituto de Estudios Latinoamericanos N° 9: 15-31
- (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.