

ESCRIBO QUE ESCRIBO: DE LA METAPOESÍA A LAS AUTOPOÉTICAS

Laura SCARANO

Universidad Nacional de Mar del Plata

Conicet, Argentina

laurarosanascarano@gmail.com

1 La seducción de Narciso: metaficción y autorreferencia

Sin escribir cosa alguna, enseñaré cómo se escribe;
diré la misión y las reglas del poeta...

Horacio

A diferencia de Horacio en su *Epístola a los Pisones*, texto basal para introducirnos en la categoría teórica de Poética, Roland Barthes enfatizará la simultaneidad de dos procesos: la actividad de escribir y el desarrollo argumentativo de los mecanismos de dicho quehacer, en un repliegue autoconsciente. Rectificando la cita de Horacio que pusimos como epígrafe (y despojándola de su matriz preceptivo), diríamos por el contrario que la consigna contemporánea sería: «Al escribir, indagaré cómo escribo... », tomando el yo como campo de análisis, pero sin pretensión didáctica alguna. Barthes describirá este solapamiento del discurso sobre sí mismo con una frase feliz, que se distancia diametralmente de la prescripción horaciana: «Escribo: esto es el primer grado del lenguaje. *Escribo que escribo*: es el segundo grado» (1978: 73, el destacado es nuestro). Sin voluntad pedagógica ni aspiración a sistematizar la actividad en reglas o normas, la nueva poética anula de cuajo la preceptiva. Nos deslizamos del metalenguaje a la meta-escritura, y de ésta al potente centro configurador del meta-autor.

Cuando recorremos las tradiciones teóricas que estudiaron el fenómeno en el pasado siglo (especialmente la norteamericana y la europea) vemos multiplicarse las polémicas, salvando algunos pocos consensos episódicos, con derivaciones a menudo manieristas, como la proliferación de metáforas alusivas al fenómeno autorreflexivo del discurso («bucle», «banda de Moebius», «paradoja», «cajas chinas», «*mise en abyme*», «nudo gordiano»), que en general confluyen en la cómoda etiqueta de *metaficción*. La exuberante multiplicación de marbetes y la incursión meticulosa en los procedimientos *meta* puede resultar sobrecogedora, para quien se asome por primera vez a este paradigma.

Si bien la traslación del prefijo *meta* al terreno de las artes y la literatura resulta tardía en relación a la lógica, las matemáticas o las ciencias del lenguaje, el siglo XX entronizó la galaxia metaficcional y la diseminó en todos los géneros artísticos como un eje axial de construcción discursiva. Roland Barthes en sus *Ensayos críticos* aplica la noción de *metalenguaje*, usada antes por Roman Jakobson y tomada de la lógica, para hablar de *metaliteratura*. Y así queda abierto el neologismo para fundar una matriz léxica aplicable a cualquier arte o género, ya sea los clásicos (*metapoesía, metanovela, metateatro, metacine*, con sus adyacentes *metatexto, metadiégesis, metanarración*, etc.) hasta las nuevas especies derivadas de la cultura de masas y del ámbito de internet, donde se habla ya de *metaficción virtual*. En el fondo late una profunda preocupación, que bien describe Blanca Riestra:

Quizás pocos mecanismos sean tan propios a la literatura como la metaficción. Hay algo en el arte que atrae inevitablemente al creador hacia su propia puesta en evidencia, hacia su propio desvelamiento, hacia sus propios límites [...] ¿Por qué escribimos? (2013: 312).

Los diversos marcos teóricos y posturas en debate generaron a su vez dos acepciones en su aplicación al orbe estético: una restringida (como tropo posmoderno)¹ y otra abierta (como dispositivo discursivo presente en cualquier género o época literaria)². Asimismo, en la misma órbita semántica, especialmente aplicados a la novela, conviven los adjetivos *autorreferencial, autoconsciente, autogenerada, narcisista, reflexiva, introvertida, ensimismada, escriptiva*. No obstante, a pesar de la ambigüedad producida por su uso, parece haberse consolidado plenamente como ya dijimos el término *metaficción*, para denominar un universo cuyo principio constructivo se apoya en la noción de *autorreferencia*³.

¹ Interesantes aportes se han hecho postulando el desdoblamiento especular de la metaficción posmoderna, atenta a la *mise en abyme*, como el término *autoconsciencia*, introducido por Robert Alter en 1975 (en *Partial Magic. The novel as a self conscious genre*), o el *discurso especular* de Lucien Dällenbach en 1977. La tradición norteamericana fue prolífica en estudios durante la década de los 80. Robert Spirens en 1984 (en *Beyond the metafictional Mode*) define la metaficción como un modo sincrónico, caracterizado por su opacidad y atención al lenguaje mismo. Ese mismo año, Patricia Waugh (en *Metafiction. Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*), desde una perspectiva sociocrítica, define la metaficción como una forma de cuestionamiento del lenguaje para expresar una realidad que no es unívoca ni coherente. Linda Hutcheon en su *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, denomina *paradoja* a la metaficción, porque incluye en la ficción un comentario acerca de su propia identidad textual.

² Domingo Ródenas Moya insiste en el uso laxo del concepto y su aplicación universal (no solo a la posmodernidad), contra la posición mayoritaria de críticos prominentes como Matei Calinescu, para quien la autorreferencia y la metaficción son las dos vías a las que recurre la obra posmoderna para «dramatizar la inescapable circularidad» (1991: 293; *cfr.* también Pérez Bowie 1992: 91). Antonio Gil es quien más se ha dedicado a rastrear sus usos y su historia en diversos trabajos, dentro de la *Red Internacional de Metaficción en el ámbito Hispánico*, colectivo que ha dado importantes volúmenes en los últimos diez años (con números monográficos de *Boletín Helvético, Revista Celehis*, etc.). En el terreno de la novela española «posmoderna», cabe destacar los libros de Patricia Cifre Wibrow, Jesús Camarero, Sobejano Morán, Antonio Gil y Germán Prósperi entre muchos otros.

³ Incursionamos en un uso pionero del término *autorreferencia lírica* en nuestro libro *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea* (Scarano, Romano, Ferrari 1996), cuya introducción, titulada «La autorreferencia en el discurso poético» cuestiona los usos reductivos del término y apunta a una comprensión no sólo retórica sino sociológica e histórica del fenómeno. Además de una docena de artículos y capítulos al respecto, vuelvo a esta cuestión en la introducción al libro que compila ponencias del Congreso realizado en Dijon en 2012, publicado por Editions Orbis Tertius, titulado *La poesía en su laberinto. AutoRepresentacioneS#1* (Scarano, 2013).

La crítica norteamericana ha utilizado con mayor frecuencia el concepto de *metaficción*, mientras que la tradición europea se ha inclinado por el uso de la *autorreferencialidad* dentro de sus modelos de análisis. El prefijo *auto* señala a nuestro juicio de manera más acabada el repliegue autoconsciente, que el más vago de *meta*⁴. La *autorreflexividad*, como bien la definió J. L. Austin, no sólo supone que el texto «construye su propio referente», sino que al hacerlo nunca deja de referir «aquello contenido que se vehiculiza a través suyo» (1982: 199). Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero, en un reciente libro, optan por una sencilla definición: «Por autorreferencial entendemos aquel texto que produce sus propios referentes y que, en consecuencia, suspende aparentemente la referencia al “mundo real”» (2016: 8). Vale el adverbio utilizado («aparentemente») porque en modo alguno hay tal suspensión; sólo que el primer plano de la referencia lo ocupa el autoanálisis de la creación. Como bien lo propusiera Lucien Dallenbach, el recurso autorreferencial es un verdadero «mercenario textual» (1991: 13), que se define por su disponibilidad funcional e ideológica, atravesando toda la historia literaria (Ferrari, 2001).

Ya instalados en el nuevo milenio, vemos un desplazamiento desde las cartografías y territorios metaficcionales, a la atención por lo que se entiende hoy por *intermedialidad*, *transmedialidad* o *remediación*, que absorben sin duda formas metaficcionales, pero exhiben más enfáticamente el *giro digital* de la nueva era (Kunz, 2017: 14). Para decirlo con las lúdicas palabras de Antonio Gil –en su peculiar Auto®Presentación del volumen *Las sombras del novelista. AutoRepresentaciones#3–*, todos los caminos conducen a ella:

AutoRepresentacioneS,
auto®conciencia, **autoReferencia**, autoReflexión,
auto®biografía, **auto®ficción**, autoridad, autoría,
máscara, muerte del autor, metaficción.

(2013: 11; se respetan los tamaños de letra y resaltados del original)⁵.

2. Derivas de la metapoesía

La lírica contemporánea realza el carácter de enunciación enunciada de su discurso [...], lo cual ha abierto las puertas a una reflexión profunda sobre el ser del lenguaje.

José Antonio Pérez Bowie

En el orbe conceptual de la metaficción, la categoría de *metapoesía* es la que presenta mayor atraso teórico⁶. Desde siempre se ha hablado de «poesía sobre la poesía» como un fenómeno

⁴ Es posible especular que se haya impuesto más el prefijo *meta* que *auto*, con el término *metaficción*, por su derivación directa de *metalenguaje*, propuesto por Jakobson en su célebre clasificación de las funciones del lenguaje, para designar a los mensajes que centran su significado en el propio código lingüístico que utilizan.

⁵ El corolario del Congreso de la Red realizado en Dijon en 2012 dio como fruto tres volúmenes respectivos, editados por Orbis Tertius, titulados *AutoRepresentacioneS* y abordando distintos géneros y artes: #1 (Scarano), #2 (Álvarez) y #3 (Gil). En su prólogo, Gil da razón del título de la serie: «Analizar las AutoRepresentacioneS de la(s) literatura(s) en español y de la escritura en el momento de colisión de las galaxias de Gutenberg, McLuhan y Bill Gates en un creativo *big bang* de lecturas metaficcionales; y hacerlo asumiendo igualmente el gesto –o el juego– *críticoficcional* y *metacrítico*» (2013: 17). Y Marta Álvarez en su introducción señala: «La R marca el final de la palabra autor, pero también separa el prefijo *auto* que refiere en último grado a una instancia autorial, pero sin exigir necesariamente personificación. [...]. La S final da cuenta de una pluralidad de planteamientos» (Álvarez, 2013: 17).

discursivo; aunque no conoce fronteras históricas, sí está sujeta a diferentes ideologías estéticas. Entre las definiciones tradicionales, debemos recordar la temprana afirmación de Andrew Debicki y Margaret Persin, al señalar que «What is essential in defining a metapoem, is the internal play between the text as writing and the text as commentary upon that writing» (1983: 300). En el ámbito hispánico, los aportes han sido también tempranos. Raúl Castagnino afirmaba hace ya tiempo que la metapoésía ofrece «presupuestos teóricos o programáticos en funcionamiento» e «ilustra un planteo estético al tiempo de proponerlo» (1980: 161). Para Federico Peltzer, «el lenguaje del poema es, a la vez, un lenguaje sobre el lenguaje de la poesía y sobre lo concerniente a ésta. ¿Qué hace el poeta en tal caso? Enuncia un programa estético, propone y realiza la creación mediante el poema mismo» (1994: 19). Lo expresó también con claridad Jenaro Talens, cuando afirmó que teorizar sobre su poesía no equivale a explicar sus resultados, sino a describir sus mecanismos y dispositivos: «hablar no *de* su poesía sino *desde* ella», potenciando la función reflexiva y analítica de la metapoésía (1979: 233). Y Guillermo Carnero aportó luego una definición convencional: «Metapoésía es el discurso poético cuyo asunto es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público» (1989: 57).

José Antonio Pérez Bowie dedicó varios trabajos en la década del 1990, donde analiza pormenorizadamente las estrategias implicadas en la práctica metapoética. Enumera aquellos procedimientos que «denuncian el carácter ficticio de la lírica», poniendo de relieve «la teatralidad de la situación comunicativa del poema, su carácter de ficción representada» (1992: 93), como «la utilización de la primera persona ajena» (distinguiendo varios roles como el «yo histórico», el «yo irónico», el «yo difunto»), «la apelación al tú empírico del lector», «la mostración del poema en su hacerse», etc. En otro artículo que titula «Sobre lírica y autorreferencia», Pérez Bowie sostiene que esta no implica postular necesariamente «la intransitividad de la palabra», pues advierte que en «ese volcarse del poema sobre sí mismo se articula un movimiento de búsqueda» del sentido, que sustenta el acto poético (1994: 238). Y enumera «cinco núcleos temáticos de la perspectiva metapoética»: «la imposibilidad del decir», «la insuficiencia del lenguaje», «el protagonismo de la materia gráfica», «el poema sobre el poema» y «el poema como poética» (1994: 239)⁷.

⁶ En los tempranos años 90, el libro *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española* (1994), que publicamos con Marcela Romano y Marta Ferrari, pretendió dar un marco teórico riguroso a la especulación metapoética, desde una insularidad argentina que por aquellas épocas hacía muy difícil el acceso a las fuentes extranjeras en general. Numerosos colegas, especialmente en España, han ido dando cuenta de la oportunidad de nuestro pionero estudio (al que siguió en 1996 el ya mencionado *Marcar la piel de agua...*), con palabras que nos enorgullecen, como estas de Ramón Pérez Parejo: «En rigor de verdad estas investigadoras lo hicieron primero y deben ser citadas como quienes formularon la idea por primera vez y, además, con una argumentación brillante y convincente», a propósito de la continuidad autorreferencial de las poéticas españolas de posguerra» (2002: 23).

⁷ Víctor Zonana aporta un repertorio temático prototípico: «1. Las circunstancias que dan origen a la escritura, las fuentes de inspiración, la pregunta por el origen del poema. 2. El proceso de creación: la situación del poeta cuando adviene el poema, la inspiración, el desgaste implicado en el acto de escritura, el nivel de dominio del proceso por parte del creador. 3. La definición del arte o de la poesía, el deslinde de sus rasgos y sus fines: revelar un aspecto esencial de lo real, modificar un estado de cosas, conmover, movilizar a la acción, mantener en las entidades ausentes en la memoria del arte, dar refugio al individuo, permitir la expresión de un sujeto como un juego habitual y gratuito. 4. El sentido de la obra propia y la escritura como forma de definición del sujeto. 5. La palabra poética: la poesía como búsqueda de la palabra esencial, como deseo de purificar el lenguaje para que recupere su poder evocador, el problema de la forma, las

Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero, renovando esas primeras incitaciones de Pérez Bowie, proponen recientemente una serie de planteos metapoéticos, que aúnan la perspectiva metafictional con la pragmática histórica, en una línea similar a la de nuestras primeras propuestas (Scarano, 1994, 1996). Y distinguen

[...] el desdoblamiento en la figuración autorial y en el polo de la recepción; el metapoema como principio constructor del texto poético; el metapoema como explicitación de la poética del autor; metapoésía y crisis de la referencialidad; metapoésía y ejecutividad del lenguaje; metapoésía y performatividad; metapoema y metalepsis, etc. (2016: 8).

Leopoldo Sánchez Torre recalca, en uno de los libros pioneros sobre el tema, el poder de la metapoésía para «desenmascarar la pobreza e inoperancia de los mecanismos del lenguaje teórico para la aprehensión de lo poético» (1993: 105). En su argumentación, esta sería la causa de la insistencia de tantos poetas en incluir su razonamiento teórico en el poema, como si le quisieran añadir un plus de significación indispensable a sus programas de escritura, alertados de que los metatextos periféricos no logran canalizar del todo dicho eje. En otro lugar y a propósito del poeta Blas de Otero, reafirma Sánchez Torre:

La dimensión metapoética del discurso opera como una estrategia de acercamiento al receptor, a quien el texto mueve a suscribir un pacto de lectura –o quizás por ello mismo– persigue asegurar su reconocimiento en el yo objetivado, «autobiográfico», desde el que se enuncia el poema. El lector admite la exhibición de la convención y el artificio sin dejar de percibir que se le habla de algo que le concierne, y así puede sentirse involucrado con la propuesta textual, con su universo referencial y, al fin de cuentas y sobre todo, con su programa ético (2010: 129).

Otro aspecto polémico dentro de esta categoría es la ambivalencia que Arturo Casas advierte en todo texto metapoético, situado en una frontera entre la pura retoricidad de la ficción lírica y la referencialidad del discurso argumentativo. Y ese gozne lo ubica precisamente en la localización enunciativa, al preguntarse: «¿Dónde se apoya la metapoésía? ¿En el plano empírico? ¿En el plano fictivo? ¿Sobre ambos? ¿En uno alternativo?» (2005: 74). Para el crítico gallego 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» (2005: 75). Esto explica la importancia general que se le concede al estudio de la co-referencialidad entre metapoema y poéticas ensayísticas para el abordaje de la teoría estética de un autor, es decir el estudio integral de su Arte Poética.

3. El arte de hacer... Artes Poéticas

A nuestro siglo podríamos convenir en llamarlo en su conjunto *siglo de las poéticas*. Nunca como hoy la enunciación programática ha prevalecido tanto sobre la producción de las obras.

Gianni Vattimo

De Aristóteles, Horacio y Quintiliano a Lope, Boileau, Luzán, el término Poética constituye una rica tradición imposible de resumir en unas cuantas líneas. El sintagma *arte poética*, que aparece por primera vez en las *Instituciones oratorias* de Quintiliano, da cuenta de esta intencionalidad manifiesta de compendiar tanto una preceptiva doctrinaria fija, como un programa de escritura personal sin fines pedagógicos. En dicho desarrollo, el escritor exhibe una autoconciencia tendiente a conformar una imagen particular de sí mismo, de su oficio, de su objeto y de su lector.

Un breve recorrido por los usos teóricos de la noción de *Poética* nos permite acotar el debate. Tzvetan Todorov se pregunta «¿Qué es una Poética?», para responder que, en principio, «se referirá a toda la literatura, sea o no versificada, que se relaciona con la creación o con la composición de obras [...], y en sentido restringido designa una colección de reglas o preceptos relativos a la poesía» (1975: 23). Pero también se ha usado para designar el estilo de un autor o una escuela literaria acotada. En el reconocido *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del lenguaje*, Todorov y Ducrot clasifican la Poética según señale: una teoría interna de la literatura; el programa literario de un autor (la poética de Hugo, por ejemplo), o los códigos y normas de una escuela literaria, en forma de preceptivas (1995: 98). Reconocen que el estudio actual de la Poética se confunde a menudo con la teoría literaria, pues «se propone elaborar categorías que permiten comprender a la vez la unidad y la variedad de todas las obras literarias», de ahí que la obra individual «será la ilustración de esas categorías, su condición será la de ejemplo y no de término último» (1995: 98). Pero privilegian la primera acepción, que se refiere a la teoría literaria, como plataforma para la elaboración de nociones generales e instrumentos que permitan analizar obras individuales⁸.

Como señalamos en el epígrafe de la sección, en su artículo «Vocación ontológica de las poéticas del siglo XX», Gianni Vattimo va a destacar que el siglo XX puede ser visto como «el siglo de las poéticas», por el lugar que van a ocupar en el panorama artístico (1993: 47). Una de las formas privilegiadas de auscultar pues ese proceso de autoconstrucción es el molde tradicional de las *artes poéticas*, que trazan una figura del autor, indagando en su tarea de escritura y mostrando la trama de sus relaciones con su generación, la tradición, el mercado, la sociedad, etc.⁹. Las imágenes

⁸ Ma. Clara Lucifora se extiende en la genealogía del término Poética. Baste citar una de sus notas aclaratorias como ejemplo y remitirnos al minucioso rastreo que realiza allí: «la persona del autor en las poéticas clásicas se ha abordado en función de una tensión entre la normativa teórica y la experiencia práctica, ejes ambos de su formación literaria. Algunos autores hacen hincapié en la importancia de las reglas técnicas (como el caso de Quintiliano); otros se vuelcan a observar lo que han hecho sus predecesores (como el concepto agustiniano de *elocuencia*). *Ars e imitatio* serán entonces los dos polos entre los cuales se debatirá el mundo antiguo» (Carmen Castillo, 251, citada por Lucifora, 2017: 4).

⁹ Alan Viala en su libro *Naissance de l'écrivain* estudia las «estrategias de escritor» (discursivas y sociológicas), que ponen en juego el estatuto social del autor y definen las relaciones con su campo intelectual, sus *habitus* de clase y su trayectoria literaria. María Teresa Gramuglio postula que la poética de un escritor es la construcción de una imagen de sí en el espacio literario, y su estética incluye «proyecciones, autoimágenes y también anti-imágenes y contrafiguras de sí mismos», lo cual nos permite leer «la constitución de su subjetividad en tanto escritor, y también, más allá de lo estrictamente subjetivo, cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad» (1988: 3).

emergentes de todo este material permiten establecer una *poética de autor*, que consolida una teoría a partir de la correlación *texto/metatexto*, elaborado por el propio escritor, como bien lo señalara Walter Mignolo en su pionero estudio sobre la figura del poeta (1982).

Destaca Pilar Rubio Montaner que «la necesidad de una recuperación de todo lo relacionado con una ‘poética del emisor’, sin olvidar lógicamente texto y recepción, es evidente para llegar a un conocimiento completo de la comunicación literaria» (1990: 186). Para ello «es necesaria la elaboración de una metateoría que, a partir del estudio de los textos teóricos sobre literatura y arte elaborados por el propio emisor, pueda completar una *Estética de la producción literaria*» (1990: 191), siguiendo posturas que Fernando Lázaro Carreter tempranamente esgrimiera al hablar de la necesidad de establecer «una semiología del sentido en el poeta que apele a sus intenciones artísticas y prescinda de las causas biográficas» (1990: 32).

Víctor Zonana utiliza el término Poética para hablar de la especulación de los autores sobre el hecho literario (2007: 20)¹⁰. E incorpora a los tres vectores propuestos por Todorov y Ducrot, uno más: «la poética que se refiere al ejercicio teórico del escritor en torno al objeto literario» (2007: 19). Sin duda el suyo es el aporte más cercano, concreto y preciso en cuanto a la sistematización del concepto, utilizando la categoría de «poética del creador literario» para referirse a la especulación de los autores sobre el hecho literario, cuyas preguntas y respuestas «están determinadas por los desafíos de las prácticas» mismas (Zonana, 2007: 20; Cfr. Lucifora, 2017: 20).

Este distanciamiento crítico les permite a los autores contemplar su proceso de creación, en una reflexión que

[...] está influenciada por los problemas poéticos surgidos al calor de los debates propios del sistema literario en que se inscribe; está implicada en los problemas que se le plantean como creador en función de sus elecciones de estilo, lenguaje y género, la relación obra/mundo, la finalidad de la obra; puede servir para destacar la pertinencia de su proyecto literario en el contexto de un proyecto grupal o de una tradición, subrayando continuidad o divergencia; y finalmente, puede servir para delinear el espacio que defina las condiciones de recepción/interpretación de la obra propia para sus lectores potenciales (éste sería el sentido programático de manifiestos, programas, prólogos, etc.) (Lucifora, 2017: 21).

Con estos nuevos giros terminológicos se cubriría un espacio que Rosa Fernández Urtasun considera innominado en los estudios literarios:

No hay actualmente en la teoría literaria un término que refiera a la teoría de la literatura personal de un autor, su modo de entender su propia creación literaria. Y de hecho suele utilizarse el mismo término «poética» aunque no lo recojan los diccionarios. Se habla de la «poética de tal o cual autor» [...]. Lógicamente en este tipo de poéticas no tendría sentido hablar de clasificaciones taxonómicas. El autor trata en ellas de entender el por qué y el cómo de su propia producción (2000: 542).

¹⁰ En *Poéticas de autor en la literatura argentina* Zonana define los alcances del término: «Se entiende por poética el estudio del arte literario en cuanto creación verbal (Dolezel, Eco, Genette, Carreter, Ricouer, Schaeffer, Valéry, Aguirre, Maturó, Paz). Desde el punto de vista epistemológico, presenta las siguientes características: Es un saber de carácter fáctico que tiene, empero, un conocimiento del universal [...]. Aspira, al menos en su formulación aristotélica original y en las reformulaciones modernas, a un estatuto sistemático, descriptivo y explicativo de los fenómenos que estudia. Toma como objeto específico de estudio la creación de la obra artística verbal y los efectos que provoca su recepción» (2007: 21). Profundiza esta categoría en un capítulo de su segundo volumen (2010), titulado «De Arte poética: estudio a partir de un corpus de textos», al que volveremos in extenso en otra sección de nuestro trabajo.

Zonana relaciona «poética de autor» con «representaciones del yo» y establece el carácter metaficcional de «la imagen de sí o mitología del yo, que sirven para entender el sentido otorgado al acto creador» (2007: 31). Más aún, estas imágenes para él «deben entenderse como una instrucción de lectura», ya que muestran cómo «están en relación con la situación emergente, canónica o remanente que ocupa el escritor en determinado momento» (2007: 33). En un plano metodológico, resulta útil su clasificación de tres conjuntos que conformarían la poética de un autor: los textos teórico-críticos (como el ensayo, el artículo, la reseña, el manifiesto); los paratextos (en términos de Genette: «todo texto que se encuentra alrededor del texto mismo y que ha sido adjuntado a él por el autor o el editor para aportar información complementaria») (2007: 34-35)¹¹; y finalmente los textos metapoéticos, que ofrecen una reflexión sobre el hecho literario dentro de la obra.

4. Poéticas de poetas

[...] un espacio de autofiguración, que responde a la pretensión de los autores de forjarse una identidad, signada por una determinada poética, cuya genealogía entronque con la tradición a la que pretende adscribirse e implique un grado de reconocimiento y legitimidad en el campo, tanto para su condición de autor como para su práctica.

María Clara Lucifora

En 1990, Fernando Lázaro Carreter titulaba la tercera parte de su estudio con la expresión «Poéticas de poetas», dedicando después capítulos específicos a Ortega, Antonio Machado, Jorge Guillén. Poco después, en 1993, Jeanne Demers e Yves Laroche coordinarán un monográfico de la revista *Études françaises*, en torno a un conjunto de textos que denominan asimismo «Poéticas de poetas», dedicado a teorizar en torno a esta categoría, circunscripta a un corpus de poesía francesa del siglo XIX en adelante. Delimitan así lo que llaman *poética explícita*, inscripta en el ámbito del metadiscurso poético, diferenciándola de la poética inmanente, implícita en toda obra. Esta «poética explícita del poeta», está compuesta tanto por textos que no fueron pensados para su publicación y son de carácter más bien íntimo (cartas, notas, diarios) como por textos escritos «a demanda» (discursos, conferencias, etc.), ensayos e incluso por poemas titulados «Arte poética» (1993: 156)¹².

Como bien argumenta Rocío Badía Fumaz, la forma del *manifiesto* como poética colectiva va a ir disminuyendo en la literatura contemporánea, tras el avance de las poéticas individuales, aun

¹¹ Entre ellos enumera: los peritextos (en el interior de la obra) como prólogos, prefacios, notas al pie, post-facios; los epitextos (circulan «al aire libre», fuera de la obra) de carácter público, como el reportaje, el diálogo, el coloquio, la conferencia, y los textos de carácter privado como cartas y diarios (Zonana, 2007: 35).

¹² Estas poéticas poseen una gran variedad de circunstancias de enunciación, de formas, de preocupaciones y de ideas, como se manifiesta en los estudios del Monográfico mencionado; además la aparición formal de estas reflexiones personales se sitúa en Baudelaire, Lautréamont y Mallarmé. En varios artículos anteriores, Jeanne Demers asedia esta categoría. En «Ars poetica. Ars poesis» define «les poétiques d'auteur qui, bien qu'autojustificatives parfois, sont des sortes de sondes dans l'inconnu d'une poésie en train de se faire» (1989-1990: 7; «las Poéticas de autor, si bien a veces autojustificativas, son un tipo de sondeo hacia lo desconocido del poema en su hacerse»; la traducción es nuestra). Distingue además «trois arts poétiques modernes dominantes: l'éthique, l'esthétique et la contestataire», definiéndolas como «Étranges poèmes», qui se disent «Art poétique», mais jouent souvent le rôle de manifeste et sont d'abord poésie» (1989-1990: 10; «“extraños poemas” que se llaman artes poéticas, pero cumplen el rol del manifiesto y son sobre todo poesía»; la traducción es nuestra).

cuando suscriban a una escuela o movimiento reconocido explícitamente. Por eso, ella acota su estudio a la «*poética explícita*, que sólo puede darse cuando la individualidad, no la colectividad, está realizada» (2015: 162). A partir de la distinción que hace Adriana de Teresa Ochoa entre «poética particular» y «poética universalista» (2002: 185), el uso de la etiqueta «poéticas explícitas» (ya adelantada por Domínguez Caparrós en 2001 en su oposición a «poéticas implícitas»), permite enraizar con una terminología ya consolidada (Badía Fumaz, 2015: 164).

Por otro lado, Badía Fumaz fundamenta su conveniencia desde la perspectiva pragmática, «para hacer explícito el carácter literario de su emisor», que se transforma así en «uno de los rasgos constitutivos de este tipo de textos»¹³. Y enumera otras tres características indispensables «para reconocer un texto como *poética explícita*: la no anonimidad del texto, la coincidencia de sujeto y objeto y el carácter ensayístico del texto». Esta vinculación evidente del texto con el autor «genera una escritura desde el yo, que privilegia en consecuencia un uso de la primera persona» e introduce una restricción desde el punto de vista del contenido, porque «las poéticas explícitas requieren una temática literaria, usualmente centrada en la reflexión sobre la propia poesía o sobre el proceso de creación, si bien sus cauces formales serán variadísimos» (2015: 164-165).

5. Las autopoéticas como conjunto textual y pragmático

Pensar las autopoéticas no ya como instrucciones de lectura sino como mecanismos de reconfiguración del mapa de una obra, insertando a ésta y a su productor en el medio cultural e intelectual de una época.

Marta Ferrari

Arturo Casas es quien propone por primera vez una definición específica de *autopoética*:

Serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto: dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace públicos en relación con la propia obra bajo circunstancias intencionales y discursivas muy abiertas (2000: 210).

La *autopoética* es pues un tipo de práctica discursiva asociada a las «escrituras del yo», que exhibe abiertamente los postulados *meta*, partiendo de la figura de sujeto/autor (*auto*)¹⁴. Emparentada con el concepto de *intencionalidad o proyecto autorial* de Gadamer, la autopoética como conjunto textual y pragmático ofrece novedosas pautas epistemológicas y metodológicas para definir la *función-autor* (Foucault).

¹³ También se apoya en la noción asociada de «pragmática de poeta» (Demers 1994: 9) para incidir en la fundamentación práctica sobre la que se elabora el texto; ese mismo aspecto lo pone de relieve René Passeron en su reivindicación de la importancia de lo que él denomina «*poiétique* frente a *poétique*, siguiendo la estela de Paul Valéry», incidiendo en el proceso mismo de la creación, su *poiesis* (citado por Badía Fumaz 2015: 164). El aporte de Badía Fumaz, si bien no es pertinente para nuestro estudio de las autopoéticas en verso, es clave para las poéticas ensayísticas, y al artículo citado lo siguió la publicación reciente de su libro *Los ensayos literarios de Antonio Colinas. Pensando la creación desde el creador* (2017).

¹⁴ Casas diferencia el término de la concepción organicista y constructivista de la «autopoiesis», dominante en los trabajos del neurofisiólogo Humberto Maturana (2000: 211).

La categoría de *autopoética* (más que el término generalizador de *poética*) apunta pues a subrayar la teoría personal de un autor, porque el acento está puesto en el prefijo *-auto*, que señala su propia concepción del hecho literario. El término se potencia por sus raíces etimológicas y sus derivaciones en el ámbito de la historiografía y la teoría literaria. Está compuesto por dos giros griegos: *autos*, que significa «de o por sí mismo» y *poiesis*, que significa «creación», «producción» y proviene de la palabra *poiein*, es decir, «hacer» o «realizar» (DRAE). El vocablo *autopoética* hace foco en el «sí mismo» y las diversas operaciones autorreferenciales que caracterizan estos textos, confirmando un parentesco con la noción de autoría. De ahí la relación que destaca con agudeza Lucifora:

Este prefijo nos lleva directamente a otra relación fónica: podríamos sumar al prefijo *auto-* una (*r*) opcional y lo transformaríamos en esta condición que ostenta quien escribe una *autopoética*: ser un autor. Así lo hacen algunos críticos de la literatura, quienes otorgan a este prefijo un doble significado: el que proviene de la palabra griega ya mencionada y el que proviene de la palabra latina *auctor*, cuyo origen no está relacionado pero que, afortunadamente para los juegos del lenguaje, comparten las mismas letras (Lucifora 2017: 7)¹⁵.

Como el vocablo ya aludido de *aut@representación*, que da título a la serie publicada por la Red de Metaficción en 2013, la combinación del prefijo con la R de autor busca destacar el rol fundamental del propio escritor en dicha reflexión. Aunque Marta Álvarez señalaba atinadamente que el prefijo *auto*, si bien refiere en último grado a una instancia autoral, no exige necesariamente personificación (2013: 17).

Otro aporte incuestionable es el término que acuña Lucifora para ampliar y matizar esta categoría, el de *espacio autopoético*, compuesto por dos especies: la «metapoesía», formado por obras sujetas a la convención de ficcionalidad, que presentan una reflexión sobre el arte y la poesía dentro del poema mismo; y aquellos textos regidos por la convención de referencialidad, que en su mayoría pertenecen a los llamados «géneros ensayísticos», a los que reserva el nombre general de *autopoéticas* (2016: 92-93)¹⁶. Y añade una clasificación de *índices autopoéticos*: los temáticos, referidos al hecho artístico (concepciones sobre la poesía, el poema, el proceso creador, el lenguaje, la obra); los concernientes al sujeto, tanto del autor, que se presenta como escritor/artista, declarando sus presupuestos estéticos, y a menudo incluyendo referencias biográficas; o bien concernientes al lector invocado en el texto; los genealógicos en el sentido diacrónico, estableciendo una tradición

¹⁵ En *Vidas en verso* propongo el término *autografemas*, para dar cuenta de aquellos indicios dentro del texto poético que nos reenvían al autor que firma el libro, pero que siempre mantienen su carácter de representación retórica (Scarano 2014: 65). Un grupo de colegas propone hablar de *autorficción* para realzar el carácter autoral de la moderna autoficción (Toro et al, 2010).

¹⁶ En este punto Lucifora coincide con el planteo de Graciela Ferrero, para quien la metapoesía (lírica) tiene como objetivo hacer explícita la condición de artificio de la escritura, mientras que las *autopoéticas* (ensayo) pretenden explicar la poética del autor, sin mediaciones; son dos fenómenos distintos: similares por el tema, pero diferentes en cuanto a recursos, intenciones comunicativas y funcionamiento dentro de una obra y del campo (2012: 200). Por eso, la relación entre metapoemas y *autopoéticas* sería a su juicio, no de homologación, sino de analogía, reservando el primer término para los poemas autorreferenciales y el segundo para los textos que se encuentran fuera de la obra de creación (2012: 32). Para Ferrero las *autopoéticas* «constituyen una reflexión sobre la praxis poética, pero realizada por el sujeto empírico en rol de poeta, de crítico, de ensayista, al margen del texto objeto» (2012: 199). En nuestro uso se trata de una categoría englobante de ambas expresiones genéricas.

donde reconocerse y ubicarse; y por último, los referidos al campo literario que comparte con sus contemporáneos, estableciendo adhesiones y disidencias, debates y polémicas con el conjunto de actores del campo (2015: 15; 2016: 91). A partir del grado de importancia que poseen estos índices en el texto, propone distinguir: aquellos textos caracterizados por poseer considerable cantidad de índices autopoéticos y en posición dominante (ensayos, prólogos, cartas, diarios, entrevistas, poemas, etc.), que llama *autopoéticas*. Y textos en los que la presencia de estas huellas es fragmentaria y dispersa, y si bien aportan elementos significativos en la construcción de la ideología estética del autor, están en una posición marginal¹⁷.

Al hablar de *artes poéticas*, es una convención distinguir aquellas que adoptan un formato en prosa, que incluye diversas especies, dentro de las cuales la predominante es la del ensayo, pero a menudo aparecen como prólogos, conferencias, cartas, diarios, columnas, entrevistas, incluso manifiestos (colectivos o individuales)¹⁸. Y aquellas expresadas en verso, tomando el marbete en su acepción más restringida, como molde genérico temático (no estrófico), sin estructura fija. A mi juicio los ensayos de poética y los metapoemas son parte pues de una misma constelación discursiva, y desarrollan de modo ejemplar los núcleos de la ideología autoral.

Aquí propongo usar el término *autopoética* para aludir a esos dos conjuntos textuales (verso y prosa) dentro de un mismo espacio discursivo. En las *autopoéticas en verso* opera la convención ficcional que distancia al hablante del autor, aunque a menudo se infiere de ellas una coherencia con la ideología estética autoral (susceptible de corroboración con los metatextos). Las *autopoéticas en prosa*, por el contrario, están sujetas a la convención de referencialidad y opera una identificación inmediata entre enunciador y autor, que el lector no pone en duda (aunque subsiste el carácter de artificio de la propia mediación verbal). A esta interacción debemos agregar las posibles fisuras y contradicciones que pueden observarse entre verso y prosa, textos emparentados sin duda y firmados por el mismo autor.

Ambos universos se componen de una miríada de componentes específicos que contribuyen a crear el *ethos* autoral: imágenes y contraimágenes de poeta, metáforas argumentativas y arquetipos asimilados o deconstruidos dentro de la tradición lírica, modelos de lector propuestos, metalenguajes específicos referidos a la familia léxica de la poesía, formas del manifiesto y construcción de pro, para y contra-destinatarios, enunciación polémica y tropos de refutación, etc. Las poéticas individuales, dentro de este marco teórico enunciado, conforman *modelos autopoéticos* representativos de ideologías estéticas alternativas y estructuraciones discursivas específicas (descriptivas, prescriptivas, dogmáticas, programáticas, polémicas, etc.).

¹⁷ Es obvio que toda obra aporta elementos que contribuyen a deducir la poética de un autor, y esta puede ser inferida a partir de una operación hermenéutica (Lucifora 2015: 15; 2016: 92). Es lo que Jeanne Demers ha llamado *poética implícita*, que puede ser descubierta en cualquier texto, con mayor o menor esfuerzo interpretativo, y que se complementaría con la *poética explícita*, que está representada por lo que Lucifora llama *espacio autopoético* (saturado de elementos autopoéticos).

¹⁸ Interesante estudio le dedican al manifiesto poético Carlos Mangone y Jorge Warley en 1994, titulado *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*.

Las *autopoéticas en verso* instauran no sólo un «pacto lírico», sino un «pacto crítico» con el lector, por el cual se produce un distanciamiento que permite que leamos el poema como tal, pero a la vez «lo examinemos como objeto de reflexión teórica» (2007: 25). A la luz de esta categoría de pacto discursivo (Rodríguez)¹⁹, las *autopoéticas en verso* se presentarían como «textos híbridos», ya que al mismo tiempo de «revivir una instancia afectiva vinculada al proceso creador –aspecto que garantiza el lirismo del poema–», demuestran «el interés por definir, enunciar, caracterizar el fenómeno poético y, eventualmente, sancionar valores –aspecto que corresponde a su faz teórica–» (Zonana 2010: 420). Siguiendo este razonamiento, una de las mayores fortalezas de las *autopoéticas en verso* es esta posibilidad que le permite al escritor «extraer la reflexión del campo de lo puramente expositivo para elevarlo a un plano capaz de provocar en el lector el efecto estético implicado en toda obra de arte» (Zonana 2007: 35)²⁰.

En nuestra definición, la *autopoética* dentro del género lírico señala un conjunto textual que puede identificarse con lo que tradicionalmente se denominó discurso metapoético o autorreferencial. Coincidimos con Arturo Casas que la *autopoética* puede ser muchas veces «simultáneamente, y en toda su integridad, *poema*, o incluso *poemario*» (2000: 215), estableciéndose una relación de identidad con lo que tradicionalmente se llamó *metapoésía*. Si bien en la práctica analítica suelen solaparse ambos conceptos, el prefijo *auto-* y su raíz etimológica pueden servir para restringir la categoría a aquellos textos que explícitamente refieran la poética del autor²¹. Aunque es evidente que no hay consenso acerca del espacio que cubre este eje: no hay una especificidad textual y sus marcas son justamente su imprecisión, su asistematicidad y su fragmentariedad. Haciendo una analogía con lo que ya apuntara Fernández Urtasun, suele utilizarse el mismo término «*autopoética*» para señalar «la teoría de la literatura personal de un autor, su modo de entender su propia creación literaria» que los usos a los que nos tiene habituado el consagrado término «*poética*», que sí recogen los diccionarios.

¹⁹ Antonio Rodríguez en *Le pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective* establece la existencia de tres pactos literarios: el pacto lírico, el pacto fabulante y el pacto crítico. Cada acto tiene un contexto intencional con sus rasgos específicos y un efecto global. Tienen una identidad común, porque los tres determinan estructuraciones discursivas (2003: 91); el pacto crítico: está centrado en la evaluación de valores e ideas, mientras que el pacto lírico está centrado en la afectividad (2003: 93).

²⁰ La noción reforzada de *autopoética en verso* nos resulta necesaria ante la percepción habitual que reduce las *autopoéticas* a su formato en prosa predominantemente ensayístico.

²¹ Somos conscientes de la relatividad de este aserto, ya que aún cuando se propongan reflexiones sobre el arte en general sin alusión explícita a la poética particular del autor en cuestión, de igual modo dichas reflexiones colaboran con la producción de una postura específica que naturalmente es atribuida a dicho autor. Por eso resulta poco útil la diferencia entre *metapoema* (de alcance general) y *autopoética* (restringida al propio poeta), en cuyo caso coincidimos con Casas que advierte el solapamiento metodológico de ambos términos. Lucifora se cuestiona dicha relación al preguntarse si «¿puede haber poemas *autopoéticos* o el término cede por completo su lugar a la categoría de *metapoésía*?» Desde la óptica adoptada en su estudio, ella prefiere hacer un uso restringido de *autopoética* como señalamiento de la imagen de autor, dejando para *metapoésía* todos los otros polos (exceptuando el *metapoema* que refleje posiciones del propio poeta al que acepta denominar como *autopoético*), si bien admite –y nosotros con ella– que se trata de conceptos que muchas veces se cruzan y es difícil señalar una diferencia taxativa entre ambos (2016, s/p).

6. El subgénero de las Artes poéticas: un metapoema prototípico

Al elegir como título de un poema la denominación *Arte poética* los autores contemporáneos se apropian de una tradición que se recorta hipertextualmente en función de textos prototípicos.

Víctor Zonana

En este vasto territorio convencionalmente llamado metapoético, hay textos que utilizan una señal paratextual: los denominados como subgénero específico *Artes poéticas* o *Poéticas*. Representan una modalidad específica de la metapoésía, en la medida en que hacen explícita desde el título esa reflexión y aspiran a un estatuto explicativo. Ya Pérez Bowie había distinguido dentro de los «núcleos temáticos de la perspectiva metapoética», «el poema como poética» (1994: 239). Y Lanz y Vara Ferrero introdujeron en su clasificación «el metapoema como explicitación de la poética del autor» (2016: 8). Aunque en ninguno de los dos casos anclaron el criterio en el paratexto, lo cual vuelve más subjetiva y relativa la identificación.

La distinción entre *metapoemas* (en sentido amplio) de *artes poéticas* como subgénero marcado paratextualmente que propone Víctor Zonana puede resultar operativa en términos metodológicos, ya que los textos así titulados se apropian de una tradición «sea para ampliarla recreándola o para impugnarla», y esta le aporta «el prestigio de una filiación cultural, hecho que inviste al texto de cierta autoridad, de cierta aura» (2010: 423). Desde el modelo horaciano, se instala así «una denominación que, con el correr del tiempo, permitirá inferir a los lectores un conjunto de contenidos y una disposición formal», «que se recorta hipertextualmente en función de textos prototípicos» (2010: 418). Este subgénero textual al mismo tiempo establece un pacto de lectura pragmático: «El título cumple básicamente la función de informar acerca del contenido del texto» y «se comporta como un “acto de habla” que espera ciertas reacciones del lector y que le permite al escritor generar efectos de sentido y estéticos específicos» (2010: 423). Activa presuposiciones, orientando la atribución de sentidos, con «efectos que no se dan en el caso de metapoemas que no asumen la denominación arte poética» (2010: 423), es decir «otros *corpora* complementarios», que no nos reenvían directamente a la cuestión metapoética y cuyo contenido sólo la lectura revelará (2010: 465-466).

Ante el amplio repertorio metapoético, es útil concebir esta «modalidad (sub)genérica específica, vinculada a un repertorio de reglas y materiales que regulan su creación, circulación y comprensión» (2010: 409) y componen «la matriz pragmática del *arte poética*» (descriptivos, instructivos, críticos, normativos, históricos, proselitistas), como una «batería de potencialidades performativas» (2010: 416-417). En su libro incluye una antología y un análisis cuyo objetivo expreso es «describir las características de este conjunto de textos que presentan un parentesco en función de rasgos paratextuales (la adopción de un título)» y de otra índole (como «temática, matriz pragmática, presencia de pacto crítico y lírico en forma complementaria y sus correlaciones en cuanto a la configuración discursiva») (2010: 421). También reconoce algunas variantes que flexibilizan el abordaje de estos textos: aquellas *artes poéticas* tituladas cuyo contenido expreso no se corresponde con dicha orientación temática, defraudando las expectativas paratextuales, aquellos

metapoemas «cuyo título ofrece una clave al lector para anticipar un contenido relativo al arte» sin utilizar la denominación *arte poética*, es decir adoptando títulos que igualmente aluden a una instancia metapoética, y, por último, metapoemas que «no poseen ningún título o llevan uno que no ofrece al lector ninguna pista que revele su vínculo con asuntos de poética» (Zonana 2010: 464), aunque su lectura nos confirma la pertinencia temática y su pertenencia al conjunto.

Considero que el rótulo de *autopoética en verso* puede englobar todas estas modalidades, independientemente de la denominación expresa y a sabiendas de los matices que aporta el título a uno de los conjuntos. Sabemos que cualquier tipología debe mantener ciertos márgenes de flexibilidad, para contemplar zonas fronterizas; pero sin duda la comodidad del rótulo está apoyada en el hecho irrefutable de que en el caso de las *artes poéticas*, son las convenciones genéricas las que priman más que un contenido determinado, como indicaciones en el mapa, que tienen que ser tenidas en cuenta en la interpretación. Se trata de metapoemas, deudores de un molde y una tópica, dentro de un conjunto mayor que son las autopoéticas. Su distinción radica precisamente en eso, en hacer manifiesta y explícita su condición de *ars poética*, por la cual el poeta se incorpora a una tradición lírica donde dialogan texto y paratexto, construyendo lo que Ferrero llamaría un *locus programático*. Como bien lo ha definido Jeanne Demers: «à travers les siècles, l' "Art poétique" qui a choisi d'assujettir l'analyse du fait poétique et de sa fonction à ce que l'on pourrait nommer une économie et une éthique de l'écriture, a fini par se constituer en genre» (1989-1990: 8; «a través de los siglos, el "Arte poética", que ha optado por sujetarse al análisis del hecho poético y su función, devino en lo que podría denominarse una economía y una ética de la escritura, eventualmente convirtiéndose en género»; la traducción es nuestra).

Frente a este universo categorial, podemos avanzar en un programa de trabajo, que aborde el eje de la metapoesía desde un nivel pragmático, lo cual implica enfocar varios contenidos explícitos a nivel del discurso (más allá de las especificaciones paratextuales). *Qué* dice el texto de sí mismo, *qué* de su autor, *qué* del objeto poema que lo contiene y del lector al que se dirige. Y *qué* pacto ficcional es el que se formula, *qué* poética sustenta. Para Aristóteles, recordémoslo, la retórica, y por ende todo discurso que tiende a la persuasión, entreteje un *ethos* (el carácter o imagen del hablante), un *pathos* (cierta disposición del oyente) y un *logos* (el contenido del discurso). Sujeto, destinatario, referente: las tres matrices básicas de la enunciación poemática. El eje autorreferencial suele recorrer a menudo las tres instancias, aunque focalice a veces de modo explícito uno solo de sus vértices.

En segundo lugar, debemos plantearnos el estudio de los procedimientos, técnicas y manifestaciones de lo metapoético en el interior del texto, en el sentido que lo adelantara hace dos décadas Pérez Bowie: analizar el *cómo* de la estructura metapoética, la consideración de la *retórica* de la metaficción, sus lugares comunes, sus figuras, sus fuentes. Esta dimensión textual es una operación esencialmente crítica que aborda los extremos del convencional triángulo autopoético como estrategia de análisis: *poeta – poema - poesía*, atendiendo a sus más inmediatos vínculos:

1. La figuración del *poeta* que nos remite al *hablante o sujeto del enunciado* (mal llamado *yo lírico* porque puede utilizar otras personas gramaticales), pero también a la figura del *autor implícito* encargado y responsable de dicha *enunciación*. A su vez, el rol del poeta suele remitirnos al lector modelo que presupone y elabora, a sus marcas explícitas (vocativos, interlocuciones) e implícitas (enciclopedia presupuesta, etc.). Debemos examinar los predicados, imágenes y contrafiguras, roles, arquetipos, mitos, proyecciones autorales, acciones, atribuidos al poeta.
2. La construcción del *poema* o texto propiamente dicho, que nos remite al objeto en tanto referencia explícita: su estatuto discursivo y genérico, sus cualidades, sus materiales, la alusión a sus formas o moldes retóricos, sus propiedades y predicados.
3. La *poesía* como actividad estética que nos enfrenta al nivel más abstracto, referido al quehacer literario, a sus funciones, su concepción, su historia y casi siempre involucra una reflexión en torno al lenguaje en general y su capacidad de expresar lo real.

* * *

Nada queda firme nunca en el movedizo terreno de las tipologías; se trata sin duda de categorías inestables, con mutaciones históricas y reconfiguraciones incesantes. No obstante es útil desbrozar este campo, ya que su análisis nos provee de un instrumental metodológico para abordar la compleja reflexión de un escritor sobre su propia actividad. Nos facilita un utillaje que integra los desafíos de la nueva Retórica, se instala cómodamente en la perspectiva de una Pragmática de la comunicación literaria y rinde tributo a una Semiótica social, donde resuenan desde Peirce a Lotman, desde Eco a Bourdieu. Pues, como afirma Marta Ferrari, importa más abordar las autopoéticas) no ya como instrucciones de lectura ni como una mera clase textual, sino como «mecanismos de reconfiguración del mapa de una obra, insertando a ésta y a su productor en el medio cultural e intelectual de una época» (2016, s/p). Mejor aún, proponemos pensarlas como «*prácticas discursivas* fundamentales en el quehacer literario de un autor, pues en ellas construye *una figura de sí mismo* y de su obra, funcional tanto a su *proyecto creador* como a su inserción en el *campo literario*» (Lucifora 2017; el destacado es nuestro)²².

²² ¿Por qué «prácticas»? fue la pregunta crucial en el desarrollo de la Tesis doctoral de M.C. Lucifora que dirigí hasta su defensa en 2016 en la Universidad de Mar del Plata. A lo cual la tesista respondió convencida: «La *práctica* para Bourdieu es “el resultado de la puesta en marcha por parte del agente, en un tiempo y contexto determinado, de una lógica determinada”. Creo que la noción de *práctica* tiene que ver con el funcionamiento social/cultural/literario del texto, más que con tipologías textuales específicas. Por eso, parece ser la definición más adecuada en tanto que los rasgos textuales que estudiaremos en ellas estarán definidos en función de la construcción de una figura de autor, que se inserta de este modo en el campo literario y da cuenta del propio proyecto, que está íntimamente influenciado por el contexto en el que surge y se desarrolla» (extracto de uno de los tantos intercambios fructíferos que crecieron al calor de la redacción de esta tesis, documento único y valiosísimo que se suele perder en el agujero negro de los años de los actores y las computadoras que envejecen).

Hurgar en los entresijos del programa de escritura de un poeta desde su espacio de mayor poderío –la poesía misma y dentro de ella las autopoéticas- nos permite acercarnos a aquella configuración de un autor, que tan bien supo definir Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*:

Hay que reconstruir el espacio de las *tomas de posición* artísticas actuales y potenciales en relación con el espacio en el que [el autor] elaboró su proyecto artístico. [...] Elaborar como tal el punto de vista del autor significa, si se prefiere, *ponerse en su lugar*, pero mediante un proceso absolutamente opuesto a esa especie de identificación proyectiva que practica la crítica «creativa». Paradójicamente, sólo cabe contar con algunas posibilidades de ser partícipe de la intención subjetiva del autor (o si se prefiere, de lo que en otros momentos he llamado su «proyecto creador») siempre y cuando se lleve a cabo la larga labor de objetivación, que resulta necesaria para reconstruir el mundo de las posiciones dentro del cual estaba situado y donde se definió lo que trató de hacer (1997: 137-138).

No hay duda de que este repliegue autorreferencial no transforma el texto en un universo autónomo y cerrado que niega toda exterioridad al lenguaje en sí. Aquella tendencia posmodernista a sancionar el inmanentismo textual, decretando el irremediable autotelismo de la metaficción, ha sido desbordado por nuevas miradas, que sitúan las autopoéticas en el circuito amplio de la comunicación literaria, reconociendo sus contextos, sus actores históricos, sus formas de producción y recepción, sus *ethos* y efectos. La semiosis es un proceso de reconfiguración de sentido y estas formas autoalusivas nos conducen a uno de los interrogantes más acuciantes del escritor frente a su obra – parafraseando otra vez a Barthes–: ¿por qué «*escribo que escribo*»?

Pero quizás haya que apuntar hoy una diferencia significativa en ese repliegue narcisista, que nació con vocación moderna y se afianzó con las derivas posmodernas. Como señalan los editores del reciente volumen de la Red Internacional de Metaficción en el ámbito Hispánico, que reúne los trabajos del Congreso realizado en Lausanne (Suiza), titulado *Metamedialidad. Los medios y la metaficción*:

El Narciso del siglo XXI se sigue mirando al espejo, pero el espejo se ha vuelto negro, como el título de una de las obras que mejor reflejan nuestros deseos y nuestros miedos, *Black Mirror*, la serie en la que lo utópico se convierte en pesadilla y que insiste en lo precario que es el equilibrio entre ficción y realidad (Kunz, 2017: 13).

Referencias bibliográficas

- ALTER, Robert (1975): *Partial Magic. The novel as a self conscious genre*. Berkeley, University Press.
- ALVÁREZ, Marta, coord. (2011): *Metaficción*, Boletín Hispánico Helvético, 17-18.
- (2013): *Imágenes autoconscientes. AutoRepresentaciones#2*. Binges, Francia, Editions Orbis Tertius.
- AUSTIN, J. L. (1955): *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires, Paidós, 1982.
- ARISTÓTELES (siglo IV a. C): *Poética*. Madrid, Aguilar, 1972.
- BADÍA FUMAZ, Rocío (2015): «Las poéticas explícitas de José Ángel Valente y Antonio Colinas», *Madrygal*, 18, pp. 161-170, en http://dx.doi.org/10.5209/rev_MADR.2015.v18.48533 (última consulta, 10-6-2017).

- (2017): *Los ensayos literarios de Antonio Colinas. Pensando la creación desde el creador*. Madrid, Verbum.
- BARTHES, Roland (1964): *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, 1967.
- (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas, Monte Avila Ed.
- BOURDIEU, Pierre (1997): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- CALINESCU, Matei (1991): *Cinco caras de la modernidad*. Madrid, Tecnos.
- CAMARERO, Jesús (2004): *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona, Anthropos.
- CARNERO, Guillermo (1989): «Precedentes de la poesía social de la postguerra española en la anteguerra y guerra civil», en *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*. Barcelona, Anthropos, pp. 274-298.
- CASAS, Arturo (2000): «La función autopoética y el problema de la productividad histórica», en José ROMERA CASTILLO, José y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO, eds., *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid, Visor, pp. 209-218.
- (2005): «Metapoésía y (pos)crítica: puntos de fuga», *Anthropos*, 208, pp.71-81.
- CASTAGNINO, Raúl (1980): *Fenomenología de lo poético*. Buenos Aires, Plus Ultra.
- CASTILLO, Carmen (1974): «Teorías del estilo en la literatura latina: tradición y evolución», *Estudios clásicos*, 18/ 72, pp. 235-256.
- CIFRE WIBROW, Patricia (2003): *De la autoconsciencia moderna a la metaficción postmoderna*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- DALLENBACH, Lucien (1991): *El relato especular*. Madrid, Visor.
- DEBICKI, Andrew y PERSIN, Margaret (1983): «Metaliterature and Recent Spanish poetry», *Revista canadiense de Estudios Hispánicos* 2/VII (invierno), pp.297-309.
- DEMERS, Jeanne (1980): «Entre l'art poétique et le poème: le manifeste poétique ou la mort du père», *Études françaises*, 16/3-4, pp. 3-20, en <http://id.erudit.org/iderudit/036714ar> (última consulta, 1-6-2017).
- (1989-1990): «Ars poetica. Ars poesis», *Études littéraires*, 22/3, pp. 7-10, en <http://id.erudit.org/iderudit/500908ar> (última consulta, 15-5-2017).
- (1994). «Presentation. En liberté, la poétique», *Études françaises*, 29/3, pp. 7-15.
- DEMERS, Jeanne – LAROCHE, Yves, coords. (1993): *Monográfico: La poétique de poète*, *Études françaises*, 29/3, en <http://www.erudit.org/revue/etudfr/1993/v29/n3/index.html> (última consulta, 10-6-2017).
- DEMERS, Jeanne – MAROIS, Thérèse (1990): «L'art poétique comme genre: prolégomènes à un état présent», *Études littéraires*, 22/3, pp.113-125, en <http://id.erudit.org/iderudit/500917ar> (última consulta, 15-5-2017).
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2001): «Comunicación literaria y poética explícita», en *Estudios de Teoría Literaria*. Valencia, Tirant lo Blanch, pp.51-66.

- DRAE. *Diccionario de la Real Academia Española*, en <http://dle.rae.es/?w=diccionario> (última consulta, 1-6-2017).
- FERNÁNDEZ URTASUN, Rosa (2000): «Autobiografías y poéticas: confluencia de géneros narrativos», *Rilce*, 16/3, pp.537–556.
- FERRARI, Marta (2001): *La coartada metapoética. José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero*. Mar del Plata, Ed. Martín.
- (2016): *Dictamen de la Tesis doctoral de Ma. Clara Lucifora: «Hablar ex persona: las autopoéticas como máscaras en Cernuda y Valente»*. Programa de Doctorado en Letras de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Mar del Plata (Inédito).
- FERRERO, Graciela (2012): *La escritura y sus repliegues. Planteos metapoéticos en la poesía última de Luis García Montero*. Tesis doctoral inédita. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- (2014): *Luis García Montero, el oficio de un realista*. Granada, Valparaíso.
- (2015): «Las personas del verbo. El nosotros autorial», *Recial* (CIFFYH- UNCor), 7/ 6, s/p.
- FOUCAULT, Michel (1969): «¿Qué es un autor?», *Revista Conjetural*, 1 (agosto de 1989), pp. 87-111.
- GADAMER, Hans-Georg (1977): *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio (2001): *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- , coord. (2005): *Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas*, Anthropos.
- (2011): «En la frontera meta. Coordenadas para una cartografía de la metaficción hispánica», *Revista CELEHIS*, 22 (año 20), pp. 67-92.
- (2013): *Las sombras del novelista. AutoRepresentaciones#3*. Binges, Editions Orbis Tertius.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1988): «La construcción de la imagen», *Revista de Literatura*, 4 (noviembre), pp.3-16.
- HORACIO (20 d. C): *Epístola a los Pisones*. Trad. de Tomas de Iriarte. Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1777.
- HUTCHEON, Linda (1980): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Ontario, Wilfrid Laurier.
- JAKOBSON, Roman (1981): *Lingüística y poética*. Madrid, Cátedra.
- KUNZ, Marco; ÁLVAREZ, Marta; GONZÁLEZ DE CANELES, Julia; GIL GONZÁLEZ, Antonio J., eds. (2017): *Metamedialidad. Los medios y la metaficción*. Binges, Éditions Orbis Tertius, Col. Universitas.
- LANZ, Juan José – VARA FERRERO, Natalia (2016): *Mentiras verdaderas. Autorreferencialidad y ficcionalidad en la poesía española contemporánea*. Sevilla, Renacimiento.
- LÁZARO Carreter, Fernando (1990): *De poéticas y poetas*. Madrid, Cátedra.
- LUCIFORA, María Clara (2015): «Las autopoéticas como máscaras», *Revista RECIAL*, 6/VII, s/p, en <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11899> (última consulta, 12-6-2017).

- (2016): *Hablar ex persona: las autopoéticas como máscaras en Cernuda y Valente*. Tesis doctoral inédita. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- (2017): *Máscaras autorales. Análisis de las autopoéticas ensayísticas*. Santa Fe, Editorial de la Universidad de El Litoral (ebook en prensa).
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2005): *Pragmática del discurso lírico*. Madrid, Arco.
- MANGONE, Carlos – WARLEY, Jorge (1994): *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Buenos Aires, Biblos.
- MIGNOLO, Walter (1982): «La figura del poeta en la lírica de vanguardia», *Revista Iberoamericana*, 118-119 (enero-junio), pp.131-148.
- PASSERON, René (1989): *Para una filosofía de la creación*. París, Klincksieck.
- PÉREZ PAREJO, Ramón (2002): *Metapoésía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- PELTZER, Federico (1994): *Poesía sobre la poesía (En la literatura argentina contemporánea)*. Buenos Aires, Botella al mar.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1992): «Para una tipología de los procedimientos metaficticiales en la lírica contemporánea», *Tropelías*, 3, pp. 91-104.
- (1994): «Sobre lírica y autorreferencia (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)», en José María PÉREZ GAGO, ed., *Semiótica y modernidad*, II. A Coruña, Universidad, pp. 237-247.
- PRÓSPERI, Germán (2013): *Juan José Millás. Escenas de metaficción*. Binges / Santa Fe, Ediciones Orbis Tertius / Ediciones UNL.
- QUINTILIANO (1916): *Instituciones oratorias*. Tomo I y II. Madrid, Imprenta de Perlado Páez y Compañía.
- RIESTRA, Blanca (2013): «Cómo hablar de uno mismo, hablando de los otros», en A. J. GIL GONZÁLEZ, ed. *Las sombras del novelista. AutoRepresentaciones#3*. Binges, Editions Orbis Tertius, pp. 311-322.
- RÓDENAS MOYA, Domingo (1998): *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona, Península.
- RODRÍGUEZ, Antonio (2003): *Le pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective*. Belgique, Mardaga.
- RUBIO MONTANER, Pilar (1990): «Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría literaria», *Castilla. Estudios de literatura*, 15, pp.183-197.
- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (1993): *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo, Universidad de Oviedo.
- (2010): «La palabra repartida: Los argumentos del compromiso en la poesía última de Blas de Otero», en Araceli IRAVEDRA y Leopoldo SÁNCHEZ TORRE, eds., *Compromisos y palabras bajo el franquismo. Recordando a Blas de Otero (1979-2009)*. Sevilla, Renacimiento, pp.119-134.

- SCARANO, Laura, coord. (2011): *La galaxia metaficcional: Desafíos críticos*, Revista Celehis, 22 (año 20).
- , ed. (2013): *La poesía en su laberinto. AutoRepresentaciones#1*. Binges, Editions Orbis Tertius.
- , ed. (2014): *Vidas en verso: autoficciones poéticas (Estudio y antología)*. Santa Fe, Ediciones UNL.
- (2017): «Poesía enREDada: Metapoéticas intermediales», en Marco KUNZ, Marta ÁLVAREZ, Julia GONZÁLEZ DE CANALES y Antonio J. GIL GONZÁLEZ, eds., *Metamedialidad. Los medios y la metaficción*, Binges, Éditions Orbis Tertius, Col. Universitas, 2017, pp. 51-73.
- SCARANO, Laura – ROMANO, Marcela – FERRARI, Marta (1994): *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aire, Biblos.
- (1996): *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario, Beatriz Viterbo Ed.
- SOBEJANO-MORÁN, Antonio (2003): *Metaficción española en la postmodernidad*. Kassel, Reichenberger.
- SPIRES, Robert S (1984): *Beyond the metafictional Mode in the modern Spanish novel*. Lexington, Kentucky U.Press.
- TALENS, Jenaro (1979): «Práctica crítica y reflexión metapoética», en *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles*. Actas del 1er. Simposium Internacional del Departamento de Español de la Universidad de Groningen, pp. 231-235.
- TERESA OCHOA, Adriana de (2002): «Poéticas particulares y universalistas», *Anuario de Letras Modernas* 10, pp.184-192.
- TODOROV, Tzvetan (1972): *Poética, ¿qué es el estructuralismo?*. Buenos Aires, Losada, 1975.
- TODOROV, Tzvetan – DUCROT, Oswald (1995): «Poética», en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, pp. 98-103.
- TORO, Vera, Ana LUENGO y Sabine SCHLICKERS, eds., (2010): *La obsesión del yo. La autor-ficción en la literatura española y latinoamericana*. Berlín: Vervuert.
- VATTIMO, Gianni (1993): *Poesía y ontología*. Valencia, Universidad de Valencia.
- VIALA, Alain (1985): *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. París, Minuit.
- WAUGH, Patricia (1984): *Metafiction. Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York, Methuen.
- ZONANA, Víctor (2007): *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Vol. I. Buenos Aires, Corregidor.
- (2010): *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Vol. II. Buenos Aires: Corregidor.