

Las autopoéticas como máscaras

María Clara Lucifora*¹

RESUMEN

Este trabajo consta de dos partes. La primera de ellas pretende realizar un recorrido por los aportes más importantes publicados hasta el momento en torno a las “autopoéticas” o “poéticas de autor”. En la segunda parte, pretendemos dar cuenta de las conclusiones obtenidas a partir de nuestro análisis de este conjunto textual, conceptualizando, por un lado, la existencia de un “espacio autopoético” y por otro, ensayando algunos modos de considerar estos fenómenos en el marco de los estudios sobre la comunicación literaria.

PALABRAS CLAVES: autopoéticas, poéticas de autor, figuración autoral, índices autopoéticos, toma de posición, convención de referencialidad

ABSTRACT

This paper consists of two parts. The first one aims to make a tour of the most important contributions published so far about "autopoetics" or "poetics of author". In the second part, we intend to expose the conclusions from our analysis of this texts set, conceptualizing, on the one hand, the existence of an "autopoetic space" and on the other, rehearsing ways to consider these phenomena in the framework of the literary communication studies.

KEYWORDS: autopoetics, poetics of author, figuration as author, autopoetic indexes, position statements

* Master Mundus Crossways in European Humanities (Univ. De Santiago de Compostela, University of St. Andrews), becaria de CONICET, Doctoranda en Letras (UNMDP) y Ayudante de Primera en la cátedra de Semiótica, Dpto. de Letras, Facultad de Humanidades (UNMDP). Lucifora María Clara mcluciforagmail.com
Recibido 15/05/2015. Evaluado: 07/07/2015

La categoría textual de las “poéticas de autor” o “autopoéticas” no ha sido suficientemente atendida en el marco de los estudios literarios. Si bien el “ejercicio autopoético” aparece ya en las obras de la Antigüedad clásica, no es sino hasta el siglo XX que el fenómeno comienza a ser estudiado por la teoría y la crítica literaria, principalmente en el contexto de la explosión de la literatura del yo. Sin embargo, actualmente, los trabajos en torno a este núcleo problemático no alcanzan la decena. Es por ello, que esta investigación (que forma parte de otra más extensa realizada para la tesis doctoral), pretende ser un aporte significativo en el estudio de este conjunto textual autopoético, dándole su lugar en la teoría de la comunicación literaria.

Para ello, en primer lugar, nos detendremos en los trabajos más importantes que se han publicado sobre esta categoría. En una segunda instancia, propondremos un modo de estudiar las autopoéticas, así como también haremos énfasis en la importancia de estudiarlas más allá de una mera función instrumental respecto de los textos líricos, narrativos o dramáticos, pues consideramos que es una operación sumamente fructífera estudiarlas como corpus con cierta autonomía.

El desafío de delimitar una categoría inestable

1. *Metatextos y extratextos: en los alrededores del hecho literario*

El primer aporte relevante en torno a este conjunto textual es un artículo breve pero pionero en la cuestión, escrito por Walter Mignolo, en 1982. Este crítico y teórico argentino reflexiona acerca de la figura del poeta en la lírica de vanguardia. Para ello, establece, en primer lugar, la diferencia entre la “imagen social” y la “imagen textual” del poeta y asegura que en la tradición lírica estas dos imágenes permanecían en estrecha relación, pues no había clara distinción entre la imagen del poeta que enuncia y el que actúa (Cf. 133). Sin embargo, la lírica de vanguardia contribuye a establecer la diferencia entre ambas “en la medida en que la imagen del poeta que construyen los textos se aleja de la imagen del poeta que nos provee nuestra concepción del hombre y de la sociedad” (134), a través de diversos recursos. Para diferenciar ambas instancias, propone el análisis de dos niveles: el de los procedimientos que en los poemas actualizan la figura del poeta; y el del “metatexto” en el que conceptualmente se reflexiona sobre el ser y la función de la poesía.² Este último nivel es el que nos interesa, pues podremos encontrar rápidamente la relación con lo que aquí denominamos autopoéticas:

La comprensión de los fenómenos poéticos no es completa, a mi entender, si no relacionamos las estructuras o propiedades atribuibles por medio de inferencias a los textos con el metatexto. Esto es, con la manifestación conceptual que los mismos practicantes elaboran en torno a la actividad poética o a tópicos que les son afines (143).

Mignolo determina en esta definición los tres elementos que constituyen los “metatextos”: en primer lugar, la trama textual constituida por una “manifestación conceptual”; en segundo lugar, los practicantes (es decir, autores) como sujetos de la enunciación; por último, el contenido en torno a la actividad poética o tópicos afines.

Además, pone de manifiesto la necesidad de tener en cuenta estos textos para comprender de forma integral el quehacer poético, proponiendo establecer una correlación entre los principios obtenidos por inferencia de la obra poética y las reflexiones explicitadas en los metatextos.

En el último apartado del artículo, Mignolo indica dos problemas que presenta la enunciación lírica: el problema de la co-referencialidad entre el yo del poema y el autor (es decir, entre el rol textual y el rol social); y el problema de la figura o imagen del poeta que se construye en el poema (143). Respecto del primer problema, el crítico argentino intuye que hay criterios pragmáticos para distinguir la imagen textual de la imagen social del poeta y para ello, es fundamental tener en cuenta el pensamiento de los poetas (144). Esto resulta ineludible, a nuestro entender, porque asumir la existencia de esta instancia textual de reflexión permite pensar el texto literario como parte de un proyecto literario, ideológico y cultural, es decir, recuperando su origen no desde la instancia biográfica del autor, sino desde su ubicación en diferentes espacios (social, intelectual, literario, ideológico, geográfico, etc).³ Respecto del segundo aspecto, Mignolo asegura que:

la figura del poeta se construye por la información que nos provee el texto interpretable en correlación con el metatexto que guía la producción literaria en un momento histórico. [...] La modificación necesaria es la de agregar al paradigma conceptual (que se expresa en el metatexto) un paradigma que podríamos llamar estructural, y en el que se contemplarían los procedimientos dominantes y privilegiados en un conjunto de textos que se escriban en relación con el paradigma conceptual (148).

De este modo, le otorga al metatexto cierta centralidad en el conjunto de la obra total de un escritor, en cuanto paradigma conceptual que organiza dicho conjunto, y en cuanto principio rector, al cual se subordina el “paradigma estructural” y, en definitiva, los textos artísticos. Si bien estamos de acuerdo en una cierta centralidad del metatexto en el conjunto de la obra de un autor, sería pertinente preguntarse qué sucede en los casos en los que los presupuestos estéticos deducibles de una obra no coinciden con los presupuestos estéticos expresados por su autor en un metatexto, pues pareciera que Mignolo presupone una coherencia que no siempre tiene lugar entre ambas instancias, o por lo menos, no advierte las posibles incoherencias o fisuras. Otra observación viable en este aspecto es que los metatextos suelen ser escritos con posterioridad al quehacer literario, por lo tanto, en muchos casos, esta reflexión posterior podría falsear los presupuestos que surgen de la obra literaria, reinterpretándolos en una dirección diversa. Por ello, insistimos en el hecho de no presuponer una coherencia entre los textos y los metatextos de un autor y, por lo tanto, problematizamos la condición de “guía de la interpretación” que el crítico atribuye a estos últimos.

Tres años después (1985), también en Argentina, Delfina Muschietti publica su artículo: “La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo”. Retomando la distinción de Mignolo entre la imagen textual y la imagen social, la crítica argentina se plantea el problema que aquél no había advertido: el hecho de que al estudiar la relación entre los textos poéticos y los “extratextos”, es posible encontrar no sólo correspondencias sino también contradicciones entre la imagen de sujeto que surge de la estrategia textual y

la de autor que surge del “extratexto”. La correlación entre ambas instancias pretende reconstruir la imagen de autor (159). Muschiatti coincide con Mignolo en otorgarle a estos textos la función de guía para la interpretación de los textos literarios, aunque dé un paso más en la búsqueda no sólo de coincidencias, sino también de grietas entre los niveles textuales. En esta línea, al hablar de metapoésía, Scarano y Ferrari (1996) advierten la frecuente fisura entre el poema y los “parámetros explícitamente declarados por su hablante”, los cuales, muchas veces, niegan o cuestionan a aquél. Las autoras citan a Paul de Man, quien reflexiona acerca de la dinámica autorreferencial en el discurso literario: “not as an organic, unifying force that closes off interpretation by making the poem account for itself and stand free as a self-contained fusion of being and doing, but as **a turn that opens gaps and generates contradiction**” (24).

La importancia de estos aportes tempranos es la de establecer la necesaria relación entre los textos ficcionales y los metatextos periféricos, que surgen de la misma pluma, del mismo proyecto literario y, sin embargo, pueden presentar contradicciones y ambivalencias que cruzan y entretejen la trama de la figura de autor, condensada en un antropónimo. Sin embargo, esta primera instancia considera estos textos desde una función primordial pero subsidiaria de los textos ficcionales, por eso, los denomina como “meta-textos” o “extra-textos”. Además, sólo atienden al contenido, del cual consideran factible obtener el pensamiento de los autores en torno del hecho literario.

2. La revalorización del conjunto textual

Unos años después y del otro lado del océano, Jeanne Demers e Yves Laroche (Francia, 1993) coordinan un monográfico de la revista *Études françaises*, en torno a un conjunto de textos que denominan: “poéticas de poeta”. Tanto la introducción como el cierre estarán dedicados a teorizar en torno a esta categoría textual, que en este caso estará circunscripta a un corpus de poesía francesa del siglo XIX en adelante; por lo tanto, los rasgos que atribuyan a estas poéticas tendrán como horizonte la serie literaria mencionada, un recorte específico y muy diferente de otros infinitos recortes posibles en el ámbito de la literatura universal. Para nuestro trabajo, iremos relevando aquellos puntos que nos resultan adecuados o que favorecen la polémica, el debate y el desarrollo de nuevas ideas en torno al conjunto textual.

En el apartado final del monográfico,⁴ los autores aseguran que el corpus de “poéticas de poetas”, inscripto en el ámbito del “metadiscurso poético” (155), escapa a toda sistematización, pues no es posible crear, a partir de sus componentes, una estructura artificial, ni establecer la existencia de un género; por eso, este monográfico evita la pretensión de exhaustividad, para lanzarse a buscar las características fundamentales de un conjunto de textos (definido pero flexible) cuyo parentesco es evidente (156).

Este conjunto está compuesto ya sea por textos desconocidos o difíciles de encontrar porque, a veces, no fueron pensados para su publicación y son de carácter más bien íntimo, como las cartas, notas, diarios; ya sea por textos escritos “a demanda” (discursos, conferencias, etc.) (155), por ensayos dispersos en revistas o incluso por poemas, como por ejemplo, los titulados “Arte poética” (156).⁵ En cuanto a la función, pueden servir como explicación, advertencia o autojustificación de una selección de poemas inéditos, reeditados

o traducidos. Además, poseen una gran variedad de circunstancias de enunciación (o escritura), de formas, de preocupaciones y de ideas (156).⁶

Frente a esta diversidad, los une el hecho de que en ellos el poeta pretende definir *la* poesía, en función de su propia práctica, para terminar reconociendo que este fenómeno artístico escapa a toda definición que no sea parcial, provisoria y abierta (157). Por este motivo también, estos textos se rehúsan a caer en el didactismo (al contrario de las preceptivas clásicas) y poseen, antes que cualquier otra cosa, un carácter literario y a la vez inacabado, al modo de la nota o el fragmento (157).

Por su parte, en la presentación del monográfico, Demers describe otros rasgos de este conjunto textual, cuyo florecimiento es ubicado por la autora en el siglo XX (6) y dentro de la categoría de las “poéticas del yo” (7), pues se sustentan sobre la pura subjetividad y priorizan al sujeto (8). Hijas de la revolución romántica y hermanas de la filosofía individualista, estas poéticas se desmarcan de todas las instituciones dominantes y reclaman para sí mismas, como práctica generalizada y persistente a pesar de su discreción, el retorno del vínculo directo de la literatura con la inspiración, en consonancia con las ideas románticas, modernistas y simbolistas de finales del siglo XIX (8). De hecho, Demers sitúa en los textos de Baudelaire, Lautréamont y Mallarmé la aparición formal de estas reflexiones personales, pues el descubrimiento por parte de los poetas de la importancia de pensar su propia práctica se produce en un momento en el que ya no hay definiciones precisas o unívocas de qué es la poesía, lo cual resulta propicio para la proliferación de estos textos (8).⁷

Advierte, tal como vimos en el apartado anterior, que la acepción actual del sustantivo “poética” implica principalmente las tentativas de teorización sobre fenómenos discursivos, aunque a veces (como en este caso) incluye la concepción explícita o no que tiene un poeta sobre la poesía en general y sobre la suya en particular (8). Aclara, además, que su objeto de estudio es lo que denomina “poética explícita del poeta”, y no la “poética inmanente”, es decir, aquella incluida en toda práctica literaria, que es una problemática propia de la crítica, más que de la poética (9).

Otra de las características que Demers atribuye a estos textos es la “*auto-destination*” (10), es decir, una fuerte implicación del sujeto por el uso del yo fingido (o no), pero también una no-preensión de universalidad, contrariamente al discurso legislativo de los tratados o preceptivas clásicas o neoclásicas y también de aquel manifiesto cuyas fases pre/proscriptivas implican siempre una verdad absoluta (10). Finalmente, esta fuerte presencia de la subjetividad del escritor en las autopoéticas supone para Demers una retirada al margen de la institución literaria, pues el poeta que expresa su concepción de la poesía busca, antes que adscribir su práctica a una tradición, situarse a sí mismo con sus ritmos interiores (intelectuales, emotivos, corporales) en relación con la poesía. Por eso, estos textos estarían a mitad de camino entre el arte poética que crea la institución literaria y el manifiesto que la rechaza (10). Demers estaría sugiriendo que lo que importa es la subjetividad del poeta y la centralidad de su quehacer antes que lo establecido por la institución literaria o por la tradición. Sin embargo, disentimos en esta última afirmación, pues afirmar que lo más importante es la expresión de un yo que se mantiene al margen, tanto de la institución como de la tradición a la que adscribe, resulta quizá un poco ingenuo o una característica atribuible a sólo una porción de esta categoría textual, pues

consideramos que ambos factores son fundamentales a la hora de analizar este corpus, como veremos más adelante.

Otro aporte dentro del ámbito europeo, pero mucho más breve y con pocas especificaciones, es el de la crítica española Pilar Rubio Montaner, quien realiza un reclamo de atención para este conjunto textual al que ella denomina “poética de autor” (1994). Señala que, luego de la excesiva atención que se brindara a la figura del autor en su dimensión empírica y genética, la teoría de la literatura se volcó durante el siglo XX, en primer lugar, al estudio y análisis del texto literario y artístico, en la búsqueda de la especificidad verbal del lenguaje poético (fase formalista); y en un segundo momento, al lector (hermenéutica de la recepción). Sin embargo, la estudiosa española considera necesario, en una nueva fase, recuperar al autor como “instancia de una nueva historia de la literatura” (186), completando y atendiendo al circuito comunicativo completo. En aquellos vaivenes entre el texto y el receptor, se había dejado de lado injustamente la instancia autoral, la cual ahora se ve enriquecida por las consideraciones y el análisis profundo que la teoría literaria ha realizado de aquellos dos componentes de la comunicación literaria. Por eso, Rubio Montaner expresa en su texto 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 (y artística en general)” [186].

Hoy en día son varios los críticos que abogan por una adecuada e integral interpretación de la obra desde una *pragmática del autor*, como figura sociológica implicada en el proceso literario; algunos de ellos son mencionados por la autora:⁸

El teórico debe salvar también al autor, como emisor específicamente cualificado (Lázaro Carreter, 1976), como artífice y garante de la función comunicativa de la obra (Segre, 1969 y 1985). En la interpretación de la obra no pueden marginarse (olvidarse o descuidarse) ni la interpretación del autor y su intención, ni los impulsos inconscientes en la constitución del significado poético del texto (García Berrio, 1989) [187].

Para Rubio Montaner, el análisis de los textos teóricos sobre literatura y arte elaborados por el mismo escritor permiten completar el estudio de la producción literaria en tres sentidos (188): el surgimiento de reflexiones de Teoría literaria en contacto con la propia creación y no al margen de ella; la coincidencia o divergencia de estos textos con las propuestas teóricas puras en torno al hecho literario; y la posibilidad de encontrar factores sobre la construcción de la obra no observados todavía.

A nuestro entender, estos tres sentidos permiten vislumbrar la complejidad del fenómeno de las autopoéticas en su relación con los textos literarios y su importancia como herramienta de análisis de las obras. Sin embargo, nuestra intención es superar la consideración instrumental de estos textos y estudiarlos como un corpus que otorga indicadores no sólo para la interpretación de una obra, sino también para acercarse al autor, al contexto de producción, al lector diseñado, entre otras cuestiones.

Antes de entrar en los dos autores que más han contribuido al estudio de esta cuestión, Arturo Casas y Víctor Zonana, haremos referencia a un autor estadounidense que utiliza el término “auto-poética” curiosamente sólo en el título de su libro, pero con un sentido que,

de algún modo, enriquece nuestra perspectiva. David Lewes publica, en 2005, una recopilación de ensayos, escritos por distintos autores, que analizan novelas anglosajonas autorreferenciales del siglo XIX, titulada: *Auto-poetica. Representation of the Creative Procession Nineteenth-century British and American Fiction*. En el prólogo, Lewes se detiene en la constitución de la novela autorreferencial, nacida hacia finales del siglo XVIII. Estas primeras exploraciones de la mente del artista establecen un paradigma para las *Künstlerromane* (o “novelas de artista”) anglo-americanas.⁹ Confesionales, psicológicas, introspectivas, estas novelas comenzaron a aparecer, reflejando la fascinación que sus autores sentían por la naturaleza del arte, el proceso creativo y la evolución del artista, a pesar de las obstrucciones sociales que parecían invariables (XI). En torno a este género novelístico, el autor norteamericano indica un vector de análisis interesante para nuestro trabajo: “The essays in this collection examine such aspects of the genre, including the artist-novel as a commodity in which authors quite literally **sell themselves in the market-place...**” (XII, el destacado es nuestro). Esta idea de “venderse a sí mismos en el mercado” resulta inspirador no sólo en el análisis de las obras ficcionales autorreferenciales (que es el que propone el autor), sino también en textos de corte autopoético, en los cuales el escritor buscaría de algún modo “venderse a sí mismo” no sólo en términos económicos, o mejor dicho, sí en términos económicos concebidos según la teoría de Bourdieu:¹⁰ de acuerdo con pautas de prestigio, calidad, originalidad y otras (según las coordenadas témporo-espaciales en las cuales se ubica), con el fin de mantener o mejorar la “cantidad” de capital simbólico.

Hacia el final del prólogo, es posible comprender por qué el término “auto-poetica” es utilizado en el título de este libro. El autor retoma la afirmación de Gail Turley Houston acerca de esta novela-de-artista autorreferencial: “[It] conceals the material concerns of the writer by asserting that *self-making* is an art (213)” (XV). La idea del *auto-hacer(se)*, que es propia del uso del término en la biología o en la sociología, atiende también al origen etimológico de la palabra y puede ser aplicada a nuestra hipótesis que se centra en la auto-construcción/figuración del autor.

3. *La consolidación de una categoría*

En el año 2000, el teórico gallego Arturo Casas se detiene en este corpus textual, al que denomina “autopoéticas”. El artículo donde aborda esta cuestión, “La función autopoética y el problema de la productividad histórica”, no desarrolla de modo exhaustivo el tema, sino que propone algunas líneas de trabajo que quedan abiertas para estudios posteriores.

En una primera instancia, Casas ancla esta clase textual en la intencionalidad del autor, que es una de las siete normas de textualidad que originan el texto como acontecimiento comunitario, según De Beaugrande y Dressler (Cf. 209). Sin embargo, advierte que, desde una perspectiva hermenéutica, deben examinarse los mecanismos reactivos contra la voz del autor, típicos de la prevención gadameriana respecto del impulso reconstructivista en el terreno de la interpretación.¹¹ Gadamer se pronuncia contra el “fenómeno de la autointerpretación de artistas y poetas”, rechazando la idea “según la cual las obras de arte responderían ‘a la ejecución planificada de un proyecto’ (Gadamer 1994: 79)” (211). Coincidimos en esta advertencia, pues es sabido que el discurso teórico de los

autores sobre su propia obra suele ser posterior a ella y su conocimiento no resulta absolutamente necesario para la interpretación de la obra ficcional; aunque sí entendemos que para un estudio especializado, las autopoéticas resultan herramientas fundamentales (tal como lo indica Mignolo en el artículo que repasamos). Por lo tanto, siguiendo a Casas, sería deseable que este corpus textual no se estudie únicamente como instancias de “revelación” acerca de la verdad de la obra o como guía para su interpretación, ya que, la mayoría de las veces, este proceso no depende de las declaraciones explícitas de los autores, principalmente en el caso de los lectores comunes o medios (no especializados) (Cf. 210).¹²

A continuación, Casas afirma que no hay consenso teórico acerca del dominio de lo autopoético, quizá porque no hay especificidad textual y sus presuntas marcas, tal como lo habían advertido Demers y Laroche, son justamente su imprecisión, su asistematicidad y su fragmentariedad (Cf. 210). Sin embargo, y a pesar de esta indefinición, los lectores no tienen dificultad para identificar esta clase de textos, lo cual es sugerido también por ambos críticos franceses al afirmar que estos textos poseen un parentesco evidente.

Casas propone, entonces, una definición para esta categoría que él define como clase textual:

[...] 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 (210).

La definición presenta muy pocas especificaciones, porque la variedad en la que se presentan las autopoéticas es muy amplia. Sin bien en este trabajo intentaremos precisar un poco más la especificidad de este conjunto textual, nos interesa en esta instancia advertir dos elementos de esta definición: por un lado, la declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos; por otro lado, el hecho de que el escritor los hace públicos en relación con su propia obra. Estos dos elementos serán los que podrán guiarnos al momento de decidir qué textos ingresan de lleno bajo el paraguas de esta categoría y cuáles no, teniendo siempre presente el hecho de que habrá casos indefinidos e inclasificables que no por eso falsean los conceptos teóricos, sino que más bien los enriquecen. Así el horizonte de nuestro trabajo contempla por un lado, la idea de que estos textos son fácilmente identificables por los lectores (Casas) y, por otro, la advertencia acerca de evitar una caracterización cerrada (que Casas comparte con Demers y Laroche).¹³

Más adelante, el teórico gallego plantea la relación entre estos textos y los mismos escritores, pues advierte la recurrencia de una especie de “guiño”, que implica “un distanciamiento moral a veces insalvable con lo que a regañadientes se está haciendo” (212). A veces incluso, estos textos presentan un tono paródico que termina convirtiéndolos en textos literarios (como sería el caso de Vázquez Montalbán o Martínez Sarrión) y darían cuenta, de este modo, de una ideología epocal que desequilibra la función autopoética. Así para muchos poetas, la autopoética resultaría una parte prescindible o un residuo *exmachina* de su obra (212).¹⁴ Sin embargo, esto que pareciera restarle importancia a esta clase textual, aparece como un dato para tener en cuenta, pues el hecho de que algunos grupos generacionales confíen a las autopoéticas la exposición de sus principios, las declaraciones de sus presupuesto estéticos (también ideológicos de diversas clases), la construcción de sí

mismos como grupo en un gesto fundacional, contrasta significativamente con aquellos grupos que restan importancia a estos textos utilizándolos como espacio paródico, lúdico. Una acción tan diversa puede ser considerada un síntoma de modos distintos de concebir la literatura, la propia obra, el lenguaje, la autorreferencia, el grupo de pertenencia, etc., que sin duda deberá ser tenida en cuenta al momento de analizar los casos concretos. Lo vemos en la diferencia claramente identificable entre las autopoéticas escritas por los escritores de la generación del 70 española (citados por Casas) y la proliferación de autopoéticas escritas, más cercanas al manifiesto vanguardista, en los inicios de la generación siguiente. Por eso, una conclusión interesante que es posible extraer del artículo, entre otras, es el hecho de que los textos autopoéticos no importan tanto en su contenido como en el gesto que implican o el efecto que causan al circular por el campo artístico.

A continuación, Casas establece una serie de pautas de clasificación basadas en distintos criterios que, discutibles o no, nos sirven para advertir que se podría sugerir cierto patrón clasificatorio. En primer lugar, distingue entre autopoéticas implícitas y explícitas: según si están incorporadas o no a las obras literarias (Cf. 214), teniendo en cuenta que las primeras ya son de por sí testimonio de un marco previo de convenciones y jerarquías literarias.¹⁵ En segundo lugar, Casas diferencia entre autopoéticas de referencialidad individual y de referencialidad colectiva, según si el autor habla por sí mismo o de acuerdo con una ideología compartida con un grupo al que pertenece (Cf. 215). Esta cuestión será importante para estudiar los mecanismos a partir de los cuales se construye el sujeto, personal o colectivo, en las autopoéticas estudiadas.

Luego, considera las relaciones entre la obra y la poética del autor en el plano texto/texto, para analizar el grado de autonomía o heteronomía de los textos autopoéticos respecto de la obra literaria (Cf. 215). Este análisis remite a la necesidad de poner en correlación el discurso teórico de un autor con su praxis artística para indagar si hay coincidencias o contradicciones, algo que Mignolo y Muschietti ya habían sugerido. Sin embargo, es válido preguntarse: ¿hay que exigir coherencia?, ¿es necesario que haya correlación entre ambos?, ¿sería un defecto por parte del autor la incoherencia entre ambas instancias? Quizá en ocasiones la incoherencia sea buscada o quizá también el escritor sólo pretenda lograr modos de reconocimiento y de prestigio a través de su discurso teórico, que no ha logrado (o ha logrado de modos imprevistos y no queridos) con su obra ficcional. Con esto queremos indicar que la incoherencia no es siempre inconsciente y errática.

Por último, al indicar una posible clasificación de estos textos según las dimensiones tipológicas-textuales, Casas advierte (creemos que acertadamente) que las autopoéticas acogen en su seno una “pluralidad tipológica” (Cf. 215), pero que el resultado final varía según cuál de estos tipos es el que predomina (narrativo, descriptivo, argumentativo, etc.).

Hacia el final del artículo, el teórico español dejará planteadas algunas líneas de estudio respecto del tema, como la correlación entre antologías y poéticas de autor,¹⁶ la necesidad de atender a la *distancia temporal* entre el acto de escritura y el acto de lectura que es base para la comprensión y que no debe olvidarse o dejarse de lado (“principio de productividad histórica”, acuñado por Gadamer en 1991); la manifestación textual de la función-autor, en términos foucaultianos; la relación con el acto autobiográfico y la *literatura del yo*, entre otros. Este texto, si bien es breve, condensa gran cantidad de dilemas que disparan líneas de análisis y reflexión (cf. 216-217), que resultarán un pilar principal de nuestro estudio.¹⁷

Acercándonos al final de este recorrido, nos detendremos ahora en el texto más cercano en el tiempo (y en el espacio, pues su autor es argentino), pero también el más concreto y preciso respecto de la sistematización del concepto.

Víctor Zonana dirige y edita en 2007, un libro que reúne los aportes de distintos críticos bajo el título: *Poéticas de autor en la literatura argentina contemporánea (desde 1950)*. Nos centraremos aquí en la Introducción, escrita por el propio Zonana, y a la que ya aludimos al considerar los usos del término poética. Es por eso que nos abocaremos ahora a determinar qué es lo que este crítico argentino denomina “poéticas de creador literario”. En principio, nos interesa recuperar su elección de mantener el término “poética” para hablar

de la especulación de los autores sobre el hecho literario, [pues] ello se debe a que, en términos generales, el carácter procedimental originario se mantiene en estos casos, ya que las preguntas y sus respuestas están determinadas por los desafíos de las prácticas” (20).

Luego, ya focalizado en la categoría de “poéticas del creador literario” (como las llama) como base teórica de los artículos que compila el libro, en primer lugar, hace referencia al llamado por Antonio Rodríguez, “pacto crítico”. Esta es una noción muy interesante, porque nos permite pensar qué tipo de relación pretende establecer el sujeto de la enunciación con su posible receptor (lector modelo o implícito). El pacto crítico se distingue, por un lado, del pacto lírico que está centrado en la afectividad y por otro, del pacto fabulante, centrado en las acciones; pues, según Rodríguez, se centra en “el mundo de los principios y valores y halla su canal de expresión en el ensayo y el tratado teórico-crítico” (24).¹⁸ Lo que rescata Zonana de esta noción de pacto crítico es que permite una distinción respecto de aquel propuesto por un creador narrativo, dramático o lírico, pues se sitúa en un marco institucional distinto, que puede modificar las instrucciones de lectura, los roles y los efectos esperados (24-25), adquiriendo una proyección pragmática y sociológica.

Además, este pacto “instaura un distanciamiento con respecto a la obra devenida objeto de reflexión, distanciamiento diverso del que se ofrece en el acto de sucesivos ajustes de la obra creada” (25). Este distanciamiento se ve también acentuado por las variables que influyen en la constitución del escritor como crítico: la formación profesional y la enciclopedia literaria, el nivel de implicación en un proyecto grupal, la posición en la serie literaria, sus propósitos, sus intereses. Por eso, la reflexión teórica del creador literario posee para Zonana algunas características particulares, todas ellas altamente pertinentes para nuestro trabajo: está influenciada por los problemas poéticos surgidos al calor de debates actuales 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.) (25).

Más adelante, el crítico argentino enumera y explica las tensiones que cruzan la poética del creador y marcan la orientación de su argumentación, su estilo, las fuentes en que se

apoya o los géneros que utiliza: la articulación contexto-grupo-individuo; la dialéctica anterioridad/posterioridad de la reflexión con respecto a la creación afectiva y la definición progresiva de los contenidos y conceptos; la relación programa/realización concreta; los conceptos, el metalenguaje y el metalenguaje naturalizado; la diferencia entre la especulación sobre la propia obra y la especulación sobre la obra ajena; la poética de autor y la representación del yo. Utilizaremos algunos de estos puntos como disparadores a lo largo de nuestro trabajo, pues creemos que Zonana acierta en el planteo de estas tensiones para definir las implicancias de estos textos.

Avanzando en su caracterización, el argentino realiza una observación altamente relevante para nuestra hipótesis de trabajo:

la **imagen que el escritor desea dar de sí** en el espacio público [...] incide en su interpretación y en su recepción de un modo más dramático. Epistolarios, entrevistas, manifiestos, prólogos, que permiten reconocer una figura que se diseña en función de estrategias específicas y de la búsqueda de una legitimación de la poética personal en el campo de las prácticas ya canonizadas del sistema [...] Estos ejemplos muestran cómo esa imagen está en relación con la **situación emergente, canónica o remanente que ocupa el escritor en determinado momento** y cómo esas posiciones pueden relacionarse también con la definición de los principios que guían su actividad creadora (32-33)¹⁹.

Como vemos, Zonana incorpora al estudio de este conjunto textual un parámetro que no había sido considerado de forma explícita por los autores anteriores: el contexto de inserción del autor y cómo éste influye en la construcción de la figura autorial que se desprende del texto analizado. Por otro lado, vemos que los géneros o subgéneros textuales que incorpora bajo esta categoría son amplios, incluyendo, por ejemplo, los manifiestos (que habían sido rechazados por Demers) o también las entrevistas, no mencionadas hasta ahora. Retomaremos estas afirmaciones al momento de teorizar sobre esta categoría.

A continuación, Zonana enumera los modos de manifestación de esta poética del creador o del escritor. Por un lado, utiliza el giro “poética implícita” para referirse a la extracción de principios que guían la praxis creadora a partir del trabajo del investigador en función de los textos, biografías, etc. Por otro, indica cuáles son los géneros que un escritor utiliza para explicitar sus ideas: 1) textos teóricos-críticos, 2) paratextos (peritextos, epitextos públicos y privados), 3) textos metapoéticos; todos los cuales pueden caracterizarse según distintos criterios: su contenido o tema, su modo de expresión, el nivel de generalidad al que aspiran. Hacia el final, justifica las variables de estudio de los distintos trabajos que componen el libro y cierra la introducción con un conjunto de interrogantes que guiarían la reconstrucción de las poéticas de autor en función del objeto de reflexión, los propósitos, las nociones operativas y metalenguaje, y la relación entre reflexión y práctica artística, que tendremos presentes en nuestras reflexiones.

Por último, en 2012, la argentina Graciela Ferrero retoma la noción de “autopoética” en su tesis doctoral: *La escritura y sus repliegues. Planteos metapoéticos en la poesía última de Luis García Montero*. En primer lugar, estudia detenidamente el fenómeno “meta”, al que le atribuye la dimensión de espacio y define del siguiente modo: “Otorgamos dimensión topológica al conjunto de procedimientos que desde ciertas textualidades artísticas generan

una reflexión sobre el arte al que pertenecen: la pintura desde la materialidad del cuadro; el cine desde el texto filmico; la literatura desde la novela, un soneto o la tragedia” (14). Luego advierte la dimensión “trans”, que caracteriza este fenómeno en cuanto que “atraviesa la red discursiva como una formación discernible y adaptada a las modalidades de cada tipo de discurso” (14).

A continuación, Ferrero reflexionará acerca de la relación entre fenómenos “meta” y las autopoéticas dentro de una obra, pero también en el marco de la teoría de la comunicación literaria. Para ello, retoma el artículo de Arturo Casas, que analizamos anteriormente, pero se permite ensayar una mirada diferente en torno a este fenómeno, desde una “perspectiva sistémica”, según el modo en que “actúan hoy en un sistema en el que la crítica ajena tampoco pretende ser portadora de verdad ni autoridad exegetica, ya que es también escritura, hibridez, ficción y hasta ejercicio deliberado de impostura” (30). La autora propone, entonces, hablar de “discursos contiguos”, utilizando la palabra “contigüidad” en tanto “cercanía, adyacencia, proximidad, y por lo tanto, anulación (o atenuación) de distancia jerárquica” (31). Si algo caracteriza a la clase textual de las autopoéticas, dice Ferrero siguiendo a Casas, es la amplitud de variedades en las que pueden presentarse. Sin embargo, al preguntarse si los metapoemas pueden ser incluidos en esta clase, la respuesta es enfáticamente negativa: “los metapoemas como textos hacen explícita su condición de artificio a través de una retórica y estructura metapoéticas que orientan la comprensión de los lectores” (32). Por lo tanto, la relación entre metapoemas y autopoéticas será 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 (Cf. 32). Queda por indagar cómo se produce esta relación de analogía entre ambos conjuntos textuales. En el Capítulo IV, titulado justamente “Discursos contiguos”, Ferrero ahonda su teorización y afirma que la vinculación es puramente temática, en cuanto 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” (199). Finalmente, previene a los lectores desprevenidos acerca de que “la percepción global de coherencia programática no significa una total homogeneidad en la configuración de autopoéticas y ensayos escritos a lo largo del tiempo; la madurez del sujeto poético es inescindible de la del sujeto ensayístico” (200).

Nos interesa la perspectiva de Ferrero en cuanto al modo de considerar las autopoéticas en prosa como un discurso contiguo respecto de las autopoéticas en verso, sin relación jerárquica, aunque distintas en cuanto a las instrucciones de lectura que cada una establece y a las competencias que un lector debe poner en marcha para interpretarlas adecuadamente. También consideramos válida la advertencia sobre la falta de homogeneidad en el programa de escritura, que suele generarse al considerar la totalidad del conjunto de textos que constituye la obra de un autor. Sólo en un punto permaneceremos quizá en una posición menos definitiva que la adoptada por la crítica cordobesa: la cuestión de si puede haber poemas autopoéticos o si el término cede por completo su lugar a la categoría de metapoesía; o en el caso de que no fuera así, ¿cuál es la relación entre el “espacio *meta*” y lo que nosotros llamaremos más adelante “espacio autopoético”? Sin duda, ambos rótulos refieren al fenómeno de la autorreferencialidad y quizá sea sólo la posición del observador la que decida estudiar esos poemas como metapoesía (en el contexto de un estudio más amplio sobre los procesos de autorreflexión

que los versos generan respecto de sí mismos), o como autopoéticas (en el marco de un estudio en torno al armado de una figura de autor que, de distintos modos y a través de distintas convenciones, sea funcional a los intereses del escritor).

El espacio autopoético

De acuerdo con lo visto hasta aquí, podríamos definir lo autopoético como la especulación o reflexión que los autores realizan en torno al hecho literario (Zonana), en circunstancias intencionales y discursivas muy heterogéneas (Casas). Se incluyen en este dominio una cantidad muy diversas de textos, cuyo parentesco es fácilmente reconocible incluso por los lectores medios, pero que, sin embargo, escapan a toda sistematización, pues no se ha logrado un consenso teórico acerca de su estatuto y su función (Demers, Casas). Los textos que podemos encuadrar en esta categoría poseen un fuerte carácter fáctico, porque se originan en las prácticas de los escritores e intentan, en muchos casos, alcanzar conclusiones generales sobre la naturaleza del arte, de la literatura, sobre el lenguaje o la condición del artista (Zonana). Sin embargo, no hay en ellos pretensión de universalidad, pues buscan alejarse del tratado teórico, para postular los principios o presupuestos estéticos del autor que firma y cuyo nombre coincide con el de las portadas de sus libros (Casas). Esta perspectiva subjetiva genera, por un lado, una fuerte focalización en el yo, y por otro, la construcción de una figura de autor que se distingue de la persona real (Mignolo, Muschietti, Casas, Zonana). Esta diferenciación entre lo que Mignolo llama “rol textual” y “rol social” es una consecuencia directa de la puesta por escrito del sujeto de la enunciación, pues la mediación que el lenguaje ejerce en la textualización del yo implica siempre una operación de construcción, más o menos consciente, que metamorfosea al sujeto empírico, permitiendo la emergencia de un nuevo sujeto que se parece pero no coincide con aquél, que es, en definitiva, una máscara.

En función de estas consideraciones, son diversos los usos que muchos críticos o teóricos (muchos de ellos aludidos aquí) han otorgado a esta serie textual. Nos interesa recuperar aquí, por ejemplo, la prevención gadameriana que retoma Casapara, de modo contrario al de Mignolo, afirmar que estos textos no deben ser utilizados como guía para interpretar las obras, pues esa función les corresponde únicamente a los lectores. Por su parte, Demers asegura que, a través de estos textos, el autor explica sus presupuestos estéticos, realiza advertencias y justifica sus elecciones. Finalmente, es Víctor Zonana quien, además de darles la potestad de definir en cierto modo las condiciones de recepción/interpretación de su obra para los lectores potenciales, produce un salto al exterior y agrega a esta especulación autoral la condición de ser una herramienta para la legitimación de la poética personal en el medio literario, tanto en relaciones de continuidad o divergencia respecto del proyecto grupal en el que se inserta como (agregamos nosotros) de la tradición a la que se adscribe.

Por otro lado, esta serie reviste una gran variedad genérica, tipológica, formal, de contenidos, de circunstancias de enunciación, etc., causante de la dificultad de sistematización ya indicada. Por eso, no pretendemos elaborar un sistema que constriña estas manifestaciones, sino sólo plantear algunas líneas de análisis abiertas y flexibles que permitan analizar la obra de cualquier escritor de la literatura universal, de acuerdo con sus características peculiares.

Si consideramos distintas obras literarias a lo largo de la historia, seguramente en la mayoría de ellas podremos descubrir huellas de este movimiento autorreflexivo o especular que un yo-autor realiza en el marco de su propia escritura para reconstruir, de algún modo, su propia poética. En ocasiones, este ejercicio se cruza con otro, el de la reconstrucción de la propia vida, denominada, a grandes rasgos y sin entrar en la extensísima problemática que conlleva, autobiografía. Zonana advierte que este cruce no es aleatorio, pues tiene relación con el rol del sujeto en los programas estéticos que destacan especialmente el papel de la inspiración (31). De este modo, se produce un proceso unitario que pone en funcionamiento un mecanismo autorreferencial, donde poética y biografía confluyen con preeminencia de uno u otro aspecto, según la intención del texto. Somos conscientes de que esta separación es artificial y posee sólo un fin metodológico porque de hecho, como veremos, la obra constituye parte de la vida de un autor, de modo que muchas reflexiones sobre el quehacer poético incluyen una reconstrucción autobiográfica, así como la elaboración de una autobiografía incorporará, ineludiblemente, elementos autopoéticos. Pero esta referencia nos resulta útil para establecer un paralelismo entre ambos procesos autorreflexivos, cuyo eje discursivo primordial es la autorreferencialidad. Esta coincidencia nos permite incluir los discursos estudiados dentro de las llamadas “escrituras del yo”, cuyo protagonista es un sujeto-autor, que entabla relaciones complejas de identidad con el sujeto histórico; una identidad difusa, ambigua, evanescente y, en algunos casos, muy problemática.

Esta estrecha relación entre yo empírico y yo textualizado deja marcas en los textos de diversa importancia, función y condición. Por este motivo, Lejeune y otros, como Del Prado Biezma, Bravo Castillo y Picazo,²⁰ acuñan la noción de “espacio autobiográfico” para referirse a “un lugar de convergencia de múltiples huellas, susceptible de configurar [...] la presencia del yo-autor, causa sustancial de la escritura, al margen de toda coincidencia en relación con el nombre y, por supuesto, con la historia vivida” (Del Prado et al 220). En este espacio autobiográfico, confluyen, a través de múltiples canales, diversos modos y formas del proceso autobiográfico como acto literario (Cf. 211). Por eso, es un concepto que excede los límites genéricos y permite pensar lo autobiográfico como una zona permeable que establece vinculaciones múltiples y diversas entre la vida y la obra de un autor, dentro de los mismos textos. En analogía con ello, proponemos postular la existencia de un “espacio autopoético”, que nos otorga un marco metodológico más flexible y factible de ser aplicado a las múltiples formas y circunstancias en las que el gesto autopoético tiene lugar.

Este espacio puede delimitarse a partir de la presencia de huellas o índices que configuran tanto la poética que el autor pretende seguir (una especie de “credo” poético), como su figura de autor, conformada por diversas piezas. Estas señales, lejos de conformar una estructura cerrada y homogénea, se extienden como una red que puede presentar fisuras, modulaciones, desplazamientos, tanto en un nivel sincrónico como diacrónico; y que, además, se encuentra en constante construcción, en un proceso sumamente dinámico y en cierto modo, inasible en su totalidad. Esto no es una debilidad, sino un hecho de la vida: los hombres cambiamos a lo largo del tiempo y también cambian muchas de nuestras convicciones y perspectivas sobre nosotros mismos y sobre el mundo. Por eso, si advertimos estas diferencias, no deberíamos juzgarlas peyorativamente como errores o contradicciones, sino como signos de algo que ha sucedido (y debemos analizar) en la

configuración interior o exterior de la obra o de su autor, en correlación directa con su trayectoria personal, social y artística.

En definitiva, para distinguir los contornos de este espacio textual que pretendemos conceptualizar, atenderemos a la presencia de estos índices autorreferenciales que remiten al proyecto creador y delinean una figura autoral en forma de “caleidoscopio movedizo”,²¹ compuesto por los fragmentos de las figuraciones que se materializan en los diversos textos. Podemos enumerar los siguientes tipos de índices: 1) temáticos: referidos al hecho artístico, como concepciones sobre la poesía, el poema, el proceso creador, el lenguaje, la obra; 2) de sujeto, que pueden ser del autor: el sujeto se predica a sí mismo como escritor/artista, en correlación con sus presupuestos estéticos, configurando una imagen de sí que puede incluir referencias biográficas supeditadas a dicha ella, así como las circunstancias de su escritura artística, entre otros; o del lector: que es invocado en el texto; 3) genealógicos (diacronía): armado de una genealogía, una línea de precursores a la cual el autor se adscribe, incluyendo aquí aquello que considera su tradición; 4) del campo literario (sincronía), que pueden ser de polémica, es decir, referencias al conjunto de actores del campo literario a los cuales el autor se opone en las autopoéticas, respondiendo anticipada o posteriormente a cuestionamientos ajenos; o de aceptación/consagración: aquellos en los que el poeta da cuenta del reconocimiento obtenido de parte de sus pares o de las coincidencias y acuerdos con ellos.

A partir de la mayor o menor presencia de estos índices y del grado de importancia que poseen en el texto, es posible distinguir dos agrupamientos textuales que conforman el espacio autopoético. Por un lado, aquellos textos caracterizados por poseer considerable cantidad de índices autopoéticos y en posición dominante; y que además pueden inscribirse en una gran diversidad de género y subgéneros, con estructuras y convenciones diferentes, que focalizan en distintos aspectos según su especificidad (ensayos, prólogos, cartas, diarios, entrevistas, poemas, etc.). Éstos son los que llamaremos aquí autopoéticas.²²

Por otro lado, advertimos que, dentro del espacio autopoético, también hay textos en los que es posible señalar la presencia de estas huellas, de forma fragmentaria y dispersa a lo largo de la trama textual y siempre en una posición marginal. Pueden aparecer en un poema, una novela o un ensayo; pueden estar exhibidos ostensivamente u ocultos sólo a la vista del lector especializado. Sin duda, estas marcas aportan elementos significativos en la construcción de la ideología estética del autor; sin embargo, su función será inmensamente variada y deberá ser analizada de acuerdo con múltiples parámetros que incluyen la constitución del texto en el que se ubican, la obra total en el que éste se inserta, el autor, el contexto, etc. Quedan fuera de este espacio las obras en las que no es posible rastrear ninguno de los índices mencionados y, por lo tanto, los presupuestos artísticos sobre los cuales se sustentan sólo pueden ser inferidos a partir de una operación hermenéutica.²³

En la serie de los textos que llamamos autopoéticas, es posible distinguir dos conjuntos discursivos. Uno de ellos está formado por las obras sujetas a la convención de ficcionalidad. Al hablar de esta convención, nos remitimos específicamente a lo teorizado por Walter Mignolo (1981), quien afirma que la marca distintiva para el reconocimiento de la conformidad con esta convención es la “no-correferencialidad entre la fuente ficticia de enunciación (narrador) y la fuente no-ficticia de enunciación (autor)” (89). Esto quiere decir que en el texto se crea un “espacio ficticio de la enunciación” (88). Pozuelo Yvancos retoma las reflexiones de Mignolo en su libro *Poética de la ficción* (1993) y afirma que el

discurso narrativo “es ficticio en tanto no pertenece a una acción del autor, sino a una fuente de lenguaje que se establece imaginaria, y desde la cual se otorga verdad irrestricta a las afirmaciones pseudoautorales relativas a hechos del mundo narrado y convierte en verdaderos o falsos los actos de lenguaje de los personajes” (86). Es decir, que la condición de ficción implica la conformación de una fuente de lenguaje imaginaria que no coincide con el autor.²⁴ En general, las autopoéticas que se rigen por la convención de ficcionalidad poseen una voluntad manifiesta de exhibir el artificio y el simulacro del texto, basada en la no-identidad entre el sujeto empírico y el sujeto textual.²⁵

El segundo conjunto está conformado por aquellos textos regidos por las convenciones de referencialidad, que en su mayoría pertenecen a los llamados “géneros ensayísticos” (como veremos luego), pues sus propiedades genéricas son propicias para esta discursividad reflexiva. Si bien esta convención no es teorizada de este modo por los autores mencionados, es posible postularla en analogía a la de ficcionalidad. Nos extenderemos en torno a esto al hablar del tipo de enunciación propia de las autopoéticas que integran este conjunto, sin embargo, en principio, podemos decir que es aquella en la que la fuente del lenguaje coincide con el autor y lo dicho en el discurso encuentra referencia concreta en la realidad extratextual; por lo tanto, hay “correferencialidad” entre ambas instancias.²⁶ Esto no significa, por supuesto, eludir el hecho de que el yo que emerge de estos discursos es una construcción, producto de la mediación verbal, que no coincide con el sujeto histórico. Sin embargo, las autopoéticas de este conjunto, que constituyen nuestro objeto de estudio, manifiestan una voluntad de identificación entre el sujeto histórico y el sujeto textual y en esa identificación ganan gran parte de su fuerza pragmática, pues el lector no duda de ella, más allá de que reconozca (aunque a veces lo olvide en el fluir de la lectura) el carácter de artificio que implica toda construcción lingüística. Esta tendencia a la identificación es justamente donde reside la fuerza de estos discursos y donde la perspectiva individual gana credibilidad para participar eficazmente del juego de relaciones y tensiones que cruzan las instituciones literarias y artísticas de una época.

Nuevamente, es necesario indicar que esta distinción es de índole metodológica y cabe hacer sobre ella, por lo menos, dos aclaraciones. En primer lugar, los límites entre ambos conjuntos pueden tornarse difusos y puede haber textos que podrían caer de un lado o del otro, sin mayores dificultades. Por eso, es necesario precisar que sus fronteras son permeables y flexibles y, en ocasiones, se desdibujan para permitir, por ejemplo, que un poema adopte una función ensayística (por ejemplo, los poema-proemio/prólogo) o que un ensayo adquiera notas de prosa lírica (por ejemplo, prefacios o prólogos en prosa cuyo estilo se mantiene en el límite entre lo ensayístico y lo lírico).

En segundo lugar, es necesario aclarar que ambos discursos autopoéticos presentan problemas teóricos específicos de cada modalidad y dichas diferencias acarrearán distinciones en el estatuto de la enunciación, en la configuración de los sujetos, en los efectos de las convenciones genéricas, en el contexto de publicación, etc. Más allá de que se estudie uno y/u otros conjuntos, no se puede eludir el hecho de que existen numerosas y complejas relaciones entre las manifestaciones del espacio autopoético de uno y otro caso, así como la gran potencialidad e interés que advertir y estudiar estas relaciones puede tener en el ahondamiento de este tema.

Nos interesa, en el marco de nuestra investigación, hacer foco en el segundo conjunto, el de aquellas que llamamos “autopoéticas referenciales” (en el sentido indicado más arriba) y

cuyo cauce de expresión suelen ser los llamados “géneros ensayísticos” en sentido amplio (Aullón de Haro, 2005), pues consideramos que estos textos, por permanecer en los márgenes de las obras ficcionales (que suelen ser el centro de atención de la crítica), no han sido ponderados en su totalidad. Estos textos poseen una función determinada dentro de la producción total de un autor; en principio, son una postulación explícita del proyecto de escritura, pero también es posible pensarlos como un “gesto”, una acción concreta vinculada tanto al quehacer estético como al medio en el cual se insertan, pues por un lado, pretenderían influir en la obra artística, explicitando los presupuestos sobre los que fue producida, y por otro, se vincularían con el campo literario en cuanto proponen una forma de interpretar los textos y una figura particular de su productor, instaurando así condiciones de recepción peculiares, con instrucciones de lectura que configuran roles textuales y efectos propios. En este sentido, la instauración del ya mencionado pacto crítico y la adscripción de la mayoría de los textos a lo que podemos llamar con Pedro Aullón de Haro (2005) “géneros ensayísticos” determina, en gran parte, estos marcos institucionales y genéricos dentro de los cuales deben ser interpretados.

A partir del siglo XIX, la forma ensayística, prefigurada por Montaigne, se convierte para los autores en el espacio propicio para albergar este ejercicio de autorreflexión poética y también para intervenir en la escena pública (social, cultural, literaria, etc.). Por eso, la gran mayoría de estas autopoéticas se presentan en formatos y estilos que podríamos incorporar a esta amplia etiqueta genérica, tales como ensayos propiamente dichos, prólogos, introducciones, prefacios, epístolas, diarios, anotaciones, discursos o conferencias, artículos periodísticos, etc., todos subgéneros que los diversos autores incorporan bajo el paraguas de esta denominación (Aullón de Haro 2005: 22; Arenas Cruz 2005: 43).²⁷ En una segunda instancia, este conjunto textual será estudiado en función de las normas y convenciones que rigen estos géneros o subgéneros discursivos.

Algunas conclusiones

Casas indicaba que, generalmente, las autopoéticas son una especie de “residuo *ex-machina*”, tolerado pero no querido por los autores. Sin embargo, disentimos en el hecho de que consideramos que no son en absoluto desechables, sino todo lo contrario. Serán un espacio privilegiado de construcción de una figura autoral que le dé al escritor una cierta identidad como tal, un lugar en la tradición a la que se adscribe, una posición en el campo literario y, por tanto, cierta legitimidad tanto para su condición de autor, como para su práctica, buscando obtener reconocimiento y prestigio.

Decimos que es un espacio privilegiado, porque suelen resultar más eficaces para esta tarea de forjarse una identidad que la obra ficcional, justamente por el estatuto de su enunciación: al ser el propio autor quien se hace cargo del discurso, al lector le resultará más complicado percibir la treta y el esfuerzo de distanciamiento deberá ser doble. De hecho, más allá de esta especie de fusión sincrética entre sujetos (propia de la enunciación ensayística), no debemos perder de vista que el autor de estos textos (lo mismo que en los textos de ficción) no es una persona real, de carne y hueso, sino que participa también del dilema del borde, en un espacio cruzado por las múltiples voces que conforman el tejido de lo cultural, lo histórico, lo social.

Esta dificultad para separar ambos sujetos, el de la enunciación y el histórico, podría suponer no ya un problema, sino incluso una ventaja para los escritores: a través de estrategias argumentativas y mecanismos retóricos (persuasivos), pueden “guiar” a los lectores por el camino que desean, ejerciendo mayor control sobre su escritura y reduciendo al mínimo el grado de indeterminación o polisemia que, gracias al fenómeno de “la muerte del autor” hoy superado, reconocemos en cualquier obra de ficción literaria. Y en esta operación de construir una imagen de sí mismos, seleccionan la información que desean brindar, resaltando algunos datos e ignorando o minimizando otros, y arman una figuración funcional tanto a su proyecto de escritura como a su posicionamiento en el campo intelectual/literario. De este modo, se otorgan una máscara, cuyos rasgos son similares a los del rostro verdadero, pero en cuanto a estatuto existencial lejos están de ser idénticos ni equiparables.

En definitiva, estos textos se sitúan en el gozne entre la obra de un escritor y el contexto, pues pueden ser elaborados por quien ocupa una posición en el campo literario, de la cual gana su fuerza y su legitimidad, pero al mismo tiempo, son una estrategia (consciente o inconsciente) del autor para mantener o mejorar esa posición, es decir, constituyen una “toma de posición” (Bourdieu), con una particularidad muy ventajosa para los escritores: no hay instancia de mediación (narrador o yo lírico) y por lo tanto, quien se hace cargo del texto es el sujeto que se hace cargo también de la obra literaria como autor, el que coincide con aquél en nombre propio y existencia histórica. Esto le otorga, paradójicamente, la posibilidad de construir una figura de escritor diversa, que se desprende del texto; un espacio de auto-presentación en función de sus intenciones e intereses. Como indicaba Amossy, el escritor no es indiferente a la imagen que de él proyectan sus textos y por eso, desea controlarla y aprovecharla para su beneficio. En consecuencia, será muy distinta la autopoética escrita por un agente que ocupe una posición dominante (e intente mantener las reglas del juego sin cambios para preservar su posición) y la escrita por un agente que ocupe una posición dominada, pues éste tratará de subvertir las reglas del campo, de modo que cambie la distribución del capital y él pueda pasar a una posición dominante, a su vez.

En definitiva, no son sólo textos o discursos que funcionan como epifenómenos de los textos ficcionales, sino que son gestos concretos, acciones lingüísticas de un autor. Por ello, las diversas estrategias de autofiguración, los procedimientos y operaciones que éste pone en marcha al escribir un texto de estas características, son medios que le permiten construir para sí una figura de escritor distinta (en diversos grados) de su existencia histórica y también diversa de aquella que surge de su obra literaria; una figura a través de la cual buscará obtener, sostener o mejorar su espacio en el campo literario/artístico,²⁸ es decir, su grado de reconocimiento y legitimación en relación con un grupo, un movimiento, una tendencia y una tradición. Además, esta imagen se une a las figuraciones que resultan de los otros textos del mismo autor y, a modo de rompecabezas, conforman una determinada función-autor (Foucault).

BIBLIOGRAFÍA

- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (1983). "Del autor". En *Literatura/sociedad*. Buenos Aires, Edicial.
- Amossy, Ruth (2009). "La double nature de l'image d'auteur", *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3/2009, mis en ligne le 15 octobre 2009. URL: <http://aad.revues.org/662>.
- Aullón de Haro, Pedro (2005): "El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros". En Cervera, Vicente, Belén Hernández y María Dolores Asduar (eds) (2005). *El ensayo como género*. Murcia, Universidad de Murcia; 13-24.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Las Reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Bs. As., Montessor.
- Casas, Arturo (2000). "La función autopoética y el problema de la productividad histórica". En Romera, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999) Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid, Visor, 209-218.
- Del Prado Biezma, Javier, Juan Bravo Castillo, María Dolores Picazo (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. Murcia, Universidad de Castilla-La Mancha ediciones.
- Demers, Jeanne (coord.) (1993). *Études françaises*: 29 (3). *Monográfico: La poétique de poète*: Disponible en: <http://www.erudit.org/revue/etudfr/1993/v29/n3/index.html> (10/10/2011).
- Ferrero, Graciela (2012). *La escritura y sus repliegues. Planteos metapoéticos en la poesía última de Luis García Montero*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba. Tesis doctoral.
- Foucault, Michel (1990). *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Gutiérrez, Alicia B. (2012). *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu*. Villa María, Eduvim.
- Lejeune, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros ensayos*. Madrid, Megazul-Endymion.
- Lewes, David (2005). "Introduction: A portrait of the Artist as a Young Protagonist: The nineteenth-century *Künstlerroman* in Britain and America". En Lewes, D. (ed.). *Auto-poetica. Representation of the Creative Process in Nineteenth-century British and American Fiction*. Oxford, Lexington
- Mignolo, Walter (1981a). "Semantización de la ficción literaria". En *Dispositio* (ESTUDIOS). Vol V-VI, nº 15-16; 85-127.
- (1981b). "Sobre las condiciones de la ficción literaria". En *Escritura*, VI, 12, Caracas, julio-diciembre; 263-280.
- (1982) "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". En *Revista iberoamericana* 118-119, enero-junio 1982, pp.131-148.
- Muschetti, Delfina (1985). "La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo". En *Filología*, XX, 1985: 153- 169.

- Pozuelo Yvancos, José María (1993). *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis.
- Rodríguez, Antonio (2003). *Le pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective*. Belgique, Mardaga.
- Rubio Montaner, Pilar (1994). “Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura”. En *Castilla. Estudios de literatura* 15, 183-197.
- Scarano, Laura (2000). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata, Melusina.
- Scarano, Laura, Romano, Marcela, Ferrari, Marta (1994). *La voz diseminada: Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Mar del Plata, Universidad.
- Schmidt, Siegfried J. (1987) “La comunicación literaria”. En José Mayoral (ed.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Arco libros; 195-212.
- Zonana, Víctor Gustavo (2007). “Introducción”. En Zonana (dir/ed). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires, Corregidor; 15-44.

¹ Este trabajo es un fragmento de la tesis doctoral que se encuentra en su etapa final de elaboración, titulada: “Hablar *ex persona*: las autopoéticas como máscaras en Cernuda y Valente”, dirigida por la Dra. Laura R. Scarano (UNMDP-CONICET), correspondiente al Doctorado en Letras de la UNMDP.

² En 1989, Genette utiliza el término “metatexto” para denominar unas de las cinco relaciones de la transtextualidad (es decir, “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” [10]). Para Genette, la **metatextualidad** “es la relación –generalmente denominada ‘comentario’– que une un texto a otro que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo [...] La metatextualidad es por excelencia la relación crítica” (13). Es decir, que según la clasificación genettiana, las autopoéticas entrarían en la relación de metatextualidad. Veremos en el apartado sobre las características más sobresalientes de las autopoéticas que la metatextualidad se da en ellas de un modo peculiar y específico.

³ Cf. Scarano (2000). Esto remite a la idea de la voz textual como espacio de cruce de distintas voces.

⁴ Este apartado final reúne una extensa lista de bibliografía, de procedencia eminentemente francesa, que pueden iluminar el estudio del tema (161-177)

⁵ Demers afirma que las “poéticas de poetas” son un subgénero dentro del género mayor de las “Artes poéticas”; sin embargo, esta inclusión de unas en otras no parece del todo clara, ya que no todas las artes poéticas son escritas por los autores mismos (como vemos principalmente en los tratados o preceptivas medievales, renacentistas y neoclásicas), ni todas las poéticas de poetas tienen una forma prescriptiva propia ya sea de estos tratados mencionados o del molde poético denominado “arte poética”. Es un punto para estudiar con detenimiento.

⁶ Los autores no incluyen en este conjunto a los manifiestos, porque, según ellos, estos poseen un elemento subversivo del que las poéticas de poetas prescindirían (159). Sin embargo, esto resulta discutible, pues las autopoéticas o las poéticas de autor pueden guardar un afán subversivo respecto del estado del campo literario. La subversión es, por supuesto, muy clara y contundente en los manifiestos vanguardistas, pero puede presentarse en formas menos agresivas o declarativas y sin embargo, tener la misma fuerza revolucionaria que un manifiesto.

⁷ Tal como observamos en el punto 1, los autores sitúan en el romanticismo el cambio de rumbo en el modo de teorizar acerca del arte.

⁸ También podemos aludir a Darío Villanueva, Arturo Casas, el ya mencionado Walter Mignolo, Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, Laura Scarano, entre otros.

⁹ Afirma Lewes que la *Künstlerroman* (“artist novel”) es la novela sobre los artistas y su trabajo, aparecida recién en los últimos años del siglo XVIII (Cf. 2005: ix): “And ever after the novel had become staple of European literature (frequently denounced as responsible for everything from masturbation to hysteria to the decline of civilization), the sub-genre that was to be a *Künstlerroman* had to wait for the liberating and confessional nature of Romanticism” (2005: x).

¹⁰ Bourdieu habla de la “economía de los bienes simbólicos”, pues aplica las estrategias del campo económico a los otros campos. Dice Gutiérrez: “Se trata de espacios sociales como el mundo del arte, el de la religión, el de la ciencia, el de la política, el de la economía doméstica, etc., en los cuales el “desinterés” –en sentido estrictamente económico- es recompensado con la obtención de otros beneficios –especialmente simbólicos- y que descansan sobre el rechazo o la censura del interés económico y sobre la *denegación colectiva* de la verdad económica” (2012: 38).

¹¹ Más adelante, Casas sumará a esta prevención gadameriana dos advertencias más respecto de teorías que involucrarían la aceptación o rechazo de una instancia como la de las autopoéticas: en primer lugar, evitar darle preeminencia a los programas por sobre las obras, movimiento advertido por Vattimo, cuyo inicio lo sitúa en el movimiento romántico y en la obra de Hegel. De acuerdo con esto, Vattimo afirma que el discurso sobre la obra artística “llega a ser el modo esencial y fundamental de encontrar y de gozar la obra de arte, con respecto al cual todos los otros actos en que consiste el acercamiento son sólo preparatorios” (Vattimo 1993: 81)” (211). Esta valoración indicada por Vattimo exagera el grado de importancia de las poéticas de autor, otorgándoles una función mediadora imprescindible entre el receptor y la obra de arte. Por lo tanto, también nos apropiamos de esta advertencia. En tercer lugar, Casas realiza una advertencia terminológica: el vocablo “autopoética” no está relacionado con la concepción organicista y constructivista de la “*autopoiesis*”, enunciada por el biólogo H. Maturana en los años 70 y seguida después por la teoría sociológica de Niklas Luhmann (Cf. 211). Como advertimos al inicio de este apartado, el sentido que le otorgamos al término “autopoética” proviene de sus raíces etimológicas y sus derivaciones en el ámbito de la historiografía y la teoría literaria.

¹² Esto último es necesario tenerlo en cuenta, pues la prevención gadameriana no debería llevarse al extremo en los casos de lectores especializados. En esto, estamos de acuerdo con lo planteado por Mignolo y Muschietti acerca de la necesidad de poner los textos en relación con los metatextos (poéticas de autor, autopoéticas y otros) para lograr una correcta interpretación de la obra. Sin embargo, sí es importante en relación con la función de las autopoéticas dentro del circuito de la comunicación literaria, pues generalmente, son consideradas como guías u orientaciones para el lector, olvidando que son textos que circulan y colaboran en la formación de una imagen pública del autor, cosa de la que éste es consciente, así como también de su incidencia en la obra y en la consideración por parte de sus contemporáneos.

¹³ En este texto, el teórico español identifica la existencia de una *función autopoética* a la cual todo texto autopoético se asocia y que mantiene “dependencia directa con las dimensiones ilocutiva y perlocutiva del macroacto de habla generador del enunciado en cuestión, y que potestativamente propenderá a lo representativo, lo comisivo, lo directivo, lo expresivo, lo instaurativo” (211). Si bien no volverá a mencionar el término “función autopoética” se volcará a lo largo del artículo a reflexionar acerca de sus implicancias. Nos interesa de esta definición la perspectiva que retoma las dimensiones ilocutiva y perlocutiva, pues serán fundamentales en las autopoéticas, si tenemos en cuenta que es un “discurso de verdad” o “referencial”, es decir, no un discurso en segundo grado (como el de las obras ficcionales), sino un discurso que tiene estatuto histórico, interviene directamente en la realidad.

¹⁴ Casas cita en este punto a García Montero: “Entre todos los deberes literarios que conozco, me parece el más enojoso la formulación de una poética personal” (213), como ejemplo de “deslegitimación más o menos virulenta de esta modalidad textual” (212). Sin embargo, es por lo menos interesante que el autor que confiesa su disgusto sea justamente el poeta granadino, quien ostenta una obra ensayística (10 libros) tan prolífica como su obra poética, en la cual formula en términos claros y firmes (en ocasiones, definitivos) los fundamentos de su poética personal.

¹⁵ Consideramos esta distinción quizá un poco confusa. Si bien es necesario diferenciar entre las autopoéticas que se encuentran dentro de los textos regidos por la convención de ficcionalidad y aquellas que se encuentran por fuera de esta regla, las categorías “implícitas” y “explícitas” resultan poco claras, principalmente las primeras, en las que el término usado favorece la confusión: pueden ser aquellas que no declaran los principios de forma abierta y explícita, sino que hay que obtenerlos por inferencia (y en este caso, haría referencia a toda la obra de un autor) o pueden ser las declaraciones explícitas de la poética de un autor, pero incluidas en la obra ficcional. En nuestra propuesta, evitaremos esta distinción, si bien tendremos en cuenta las diferencias entre cada uno de los casos mencionados.

¹⁶ Demers también advierte esto. Si bien no menciona la palabra “antología”, se refiere en parte a ello al decir que la función de las poéticas de poetas es explicar, advertir o justificar una selección de poemas inéditos, editados o traducidos. En el armado y publicación de una antología, un autor o un antólogo toman decisiones importantes que se ven fuertemente influenciadas por las relaciones complejas que se dan en el medio literario de ese momento y lugar, lo cual determina sin duda la escritura de una autopoética en ese contexto.

¹⁷ En consonancia con las conclusiones de Arturo Casas, muchos investigadores de la Universidad de Santiago de Compostela utilizan el término en sus trabajos de investigación, aplicándolo a los textos de los autores que estudian, pero sin entrar en la discusión teórica en torno a él.

¹⁸ Afirma Rodríguez que el pacto crítico está centrado en la evaluación y presenta una visión crítica de los valores humanos, tanto estéticos, éticos u ontológicos, que se relacionan con realizaciones concretas (construcciones, obras, acciones) o abstractas (normas, ideas, conceptos). Su efecto global consiste en volver a poner en cuestión ciertas normas y en convencer a los lectores de una nueva valoración (92). Los textos en los que se instaura este pacto poseen un punto de vista fuertemente ligado al del autor y, en raras ocasiones, se presentan una complejidad de voces, a través de personajes que encarnan diferentes posiciones de la argumentación, uno/s de los cuales representa/n el punto de vista autoral (93). Para Rodríguez, por lo tanto, no es común que este pacto se funde sobre el estatuto de ficción, salvo que sea para ilustrar la reflexión (mitos, personajes legendarios) o para imaginar otros puntos de vista, distintos a los del autor. Generalmente está anclado en lo factual para instaurar un contrato de realidad o de verdad con los lectores. De hecho, el pacto crítico se funda sobre una formación referencial normal que determina considerablemente la forma (95).

¹⁹ El destacado es nuestro.

²⁰ Para Lejeune, el espacio autobiográfico es diseñado por los autores y es en el que desean que se lea el conjunto de su obra (1975: 82), pues este espacio no se nutre sólo de la autobiografía del autor, sino de la “verdad” del autor que puede encontrarse en cualquier obra (aún aquellas en las que el pacto autobiográfico no se establece). Este espacio es luego reconstruido por el lector a partir de sus efectos de lectura (83). Sería un “lugar diseñado por el receptor para leer las construcciones ficcionales como fantasmas reveladores de un individuo [... pacto fantasmático], como claves autobiográficas...”. Para Del Prado Biezma, Bravo Castillo y Picazo utilizan la noción de espacio autobiográfico para flexibilizar los límites establecidos por el pacto autobiográfico y darle forma al hecho de que “todo texto lleva los trazos más profundos o más ligeros, más evidentes o más recónditos, más cruciales o más periféricos en la estructuración del texto; pero ni la levedad, ni el secreto, ni la marginalidad de algunos de estos trazos los hace más insignificantes en la epifanía del yo. [Nos estamos refiriendo] a las presencias que caen bajo la denominación de lo que definimos y describimos como *espacio autobiográfico* –más secreto, pero más efectivo de cara al descubrimiento del autor intratextual” (207-208).

²¹ Esta metáfora la utiliza Ruth Amossy en “La double nature de l’image d’auteur” (2009), párrafo 10.

²² Zonana distingue dentro de este grupo, tres conjuntos: 1) los textos teórico-críticos: el ensayo de gran aliento, el artículo, la reseña, el manifiesto; 2) 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 (Leymarie)”. Entre ellos, contamos con: a) los peritextos (en el interior de la obra) como prólogos, prefacios, notas al pie, post-facios; b) los epitextos (circulan “al aire libre”, fuera de la obra) de carácter público, como el reportaje, el diálogo, el coloquio, la conferencia; y los de carácter privado como cartas y diarios; 3) los textos metapoéticos, que es la reflexión sobre el hecho literario dentro de la obra y que para Zonana posee una doble justificación: “la necesidad de ajustar el pensamiento sobre lo poético a su modo más propio de manifestación; por otro, la voluntad de expresar contenidos difíciles de asir mediante un discurso expositivo, que requieren de su expresión figurada para darse a conocer” (Zonana 34-35).

²³ Este conjunto conforma lo que algunos autores, como Jeanne Demers, han llamado “poética implícita” y está estrechamente vinculado con el espacio autopoético (aunque no pertenece a él), porque de hecho, uno y otro producen sus propias versiones tanto de la imagen del autor como de su ideología artística; versiones que es necesario poner en relación para apuntar coincidencias, desplazamientos, fisuras y, a veces, incluso contradicciones. En este sentido, la poética de un autor puede ser descubierta en cualquier texto, con mayor o menor esfuerzo interpretativo, siendo el de menor esfuerzo aquel texto saturado de elementos autopoéticos y el de mayor esfuerzo el texto que no presenta esos índices.

²⁴ Para un desarrollo más extenso de esta cuestión, ver los artículos de Mignolo, 1981a y 1981b; Schmidt 1987; Pozuelo Yvancos 1993; Scarano 2000, etc.

²⁵ Estos casos incluidos en el género lírico han sido llamados por la crítica también “metapoesía”, pues es una reflexión sobre el arte y la poesía dentro del poema mismo. Como ya advertimos al final del capítulo 1, al pensar las posibles relaciones entre los fenómenos meta y las autopoéticas, siendo ambos autorreferenciales, consideramos que hablar de uno u otro es una decisión metodológica, que depende de la posición del observador: puede analizar estos poemas como metapoesía, en el contexto de un estudio más amplio sobre los fenómenos y procedimientos de autorreflexión que los versos (y el arte en general) generan respecto de sus propios procesos, o como autopoéticas, en el marco de un estudio en torno al armado de una figura de autor que, de distintos modos y a través de distintas convenciones, sea funcional a los intereses del escritor.

²⁶ En una nota al pie, Mignolo (1981a: 87) indica que los conceptos de correferencialidad y de no-correferencialidad son necesarios para “capturar la función del pronombre de primera persona en los discursos ficcionales y no ficcionales. Luego afirma que en los discursos no ficcionales “se establece una relación de correferencialidad entre la instancia pronominal *yo* y la persona que lo pronuncia; en cambio, en los discursos ficcionales, se establece una relación de no-correferencialidad entre la instancia del *yo* y la persona que lo pronuncia”.

²⁷ Con una progenie que se remonta a la Antigüedad clásica, a través de nombres como Cicerón, Horacio, Marco Aurelio o San Agustín, el ensayo posee su acta de nacimiento en la obra de Michel de Montaigne, quien propone el vocablo mismo utilizado para conformar el género. Nacido en la modernidad, se propone como un espacio de libertad, de búsqueda, de apertura e indeterminación que hace difícil la definición de su constitución y características propias. Aullón de Haro sitúa en las reflexiones de Theodor Adorno la “gran poética del género” en el siglo XX (en “El ensayo como forma”, 1942), junto a los aportes de George Lukács (“Sobre la esencia y forma del ensayo”, 1910) y de Max Bense (“Über den Essay und seine Prosa”, 1947). Sin embargo, para el teórico español, estos autores que fundan la poética del género lo hacen desde una perspectiva filosófica, que no alcanza a conformar una teoría del discurso ensayístico, objetivo que muchos teóricos y críticos de la literatura se han propuesto en los últimos años, como veremos en este recorrido por los aportes más significativos en torno del género. Si bien la teoría sobre el ensayo tiene una extensión considerable en los estudios literarios, no nos detendremos exhaustivamente en ella, pues no es el objetivo de nuestro trabajo, sino sólo observar las características de estos géneros que potencian las posibilidades y los efectos de la reflexión autopoética. Para ver el lugar del ensayo en el sistema de los géneros literarios, así como un desarrollo más extenso de la teoría sobre este género, ver: Adorno 1962; Mignolo, 1986; Starobinsky 1998; Casas, 1999; Aullón de Haro, 2005 y 2007; Arenas Cruz, 2005; Hernández 2005; Pozuelo Yvancos 2005; Hutnik 2007; Weinberg 2006, 2007 y 2012; Garza 2006; etc.

²⁸ En algunas ocasiones, este posicionamiento puede buscarse además en otros campos como el político o el económico (es cuando, según Bourdieu, el artista se transforma en “intelectual” [cf. 1995: 197]).