

Máscaras autorales

Análisis de las autopoéticas

María Clara Lucifora



MÁSCARAS AUTORALES

Análisis de las autopoéticas

María Clara Lucifora



Lucífora, María Clara

Máscaras autorales : análisis de las autopoéticas / María Clara Lucífora ; fotografías de Matías Bautista ; Alejandro Ramos. - 1a ed. - Mar del Plata : EUDEM, 2020.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-4440-81-5

1. Escritura. 2. Ensayo Literario Argentino. I. Bautista, Matías, fot. II. Ramos, Alejandro, fot. III. Título.

CDD A864

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio o método, sin autorización previa de los autores.

ISBN: 978-987-4440-81-5

Este libro fue evaluado por el Dr. Germán Prósperi

Primera edición: mayo 2020

© 2020 María Clara Lucífora

© 2020, EUDEM

Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata

3 de Febrero 2538 / Mar del Plata / Argentina

Arte y Diagramación: Luciano Alem - Agustina Cosulich



Libro
Universitario
Argentino

La máscara, por ser ante todo un producto social, histórico, contiene más verdad que cualquier imagen que pretenda ser «verdadera»; lleva consigo una cantidad de significados que se revelarán poco a poco.

Ítalo Calvino, *“La aventura de un fotógrafo”*

ÍNDICE

PRÓLOGO: HISTORIAL DE UN LIBRO NECESARIO	9
PREFACIO	15
AGRADECIMIENTOS	19
CAPÍTULO 1: DE POÉTICAS Y AUTOPOÉTICAS	23
Avatares históricos de un vocablo	23
Desarrollo de la categoría en los estudios literarios	33
<i>Primeras aproximaciones</i>	33
<i>Valoración de las “poéticas”</i>	37
<i>Aportes definitivos en torno al conjunto textual</i>	42
<i>Metapoéticas vs. autopoéticas</i>	50
CAPÍTULO 2: TRAZADO DEL ESPACIO AUTOPOÉTICO	57
El dominio de lo autopoético	57
Conceptualización de un espacio textual	58
Ejes de la autofiguración	61
<i>Índices temáticos: referidos al hecho literario</i>	62
<i>Índices de sujeto: textualización del yo-autor</i>	63
<i>Índices genealógicos: la elección de precursores</i>	70
<i>Índices de campo: el posicionamiento</i>	78
CAPÍTULO 3: LA AUTOPOÉTICAS ENSAYÍSTICAS	89
Tipos de autopoéticas	89
¿Por qué “ensayísticas”?	93
Análisis discursivo de las autopoéticas ensayísticas	96
<i>Las ventajas de la enunciación ensayística</i>	96
<i>Un lector para persuadir</i>	99
<i>Libre discurrir discursivo, con “caja negra”</i>	102
<i>La dinámica social del texto: ética y agón</i>	106
CONCLUSIONES	113
BIBLIOGRAFÍA	123

Prólogo: historial de un libro necesario

Los derroteros de una obra literaria —en todos sus géneros— son siempre imprevisibles. Cuando el texto toca al lector se enciende un círculo de luz cuyo resplandor se expande para integrar las huellas de ese autor que lo escribe, aunque sea de forma sutil y diferida. Laten entrelíneas invisibles —o no— en los pliegues de la escritura: un territorio, una lengua, una comunidad, los entresijos de una historia tan íntima como pública. Una vez dije, sin pudor, que en el caso de la poesía es innegable que imaginemos personas cuando leemos poemas. Me preocupaba ese *efecto* autoral que, cualquiera sea la poética a la cual se adscriba el poeta en cuestión, es ya un hecho irrefutable de lectura. Figurar la figura, imaginar la imagen, trazar en nuestra mente una silueta humana, más apropiadamente: darle encarnadura a esa voz que nos habla en el poema. ¿Quién es ese autor cuyo contorno —impreciso pero convincente— dibujamos con los ojos al leer? Y cuando esas declaradas ficciones —artificios verbales, en suma— traban alianza con el soliloquio argumental que el autor pronuncia sobre su obra, como en un aparte teatral, ¿qué nuevo pacto nos invita a contraer?

Este libro de Ma. Clara Lucifora, que tengo el orgullo de prologar, es el punto de llegada de una travesía intelectual. Como muchas historias, comienza hace varios años, de la mano de una juvenil voluntad de conocimiento, un meditado desafío teórico, una persistencia lectora ineluctable. Una joven mujer se sumerge en el vasto campo de las *escrituras del yo*. Consolida su formación académica con los pasos naturales que la llevan de sus estudios y becas universitarias en Mar del Plata,

hasta España y Escocia con una Beca Erasmus Mundus y un Master de excelencia. Pero luego persiste en su itinerario de viajera, curiosa de paisajes y ávida de nuevas lecturas: visita Portugal, Francia, Alemania, Italia. Otras mentes lúcidas que se cruzan en su camino provocan más desafíos y ella sigue interrogando ese espacio intelectual, ese núcleo teórico que asedia desde el principio. Persevera en su perfeccionamiento académico y vuelve al país para finalizar su doctorado.

Yo fui su afortunada guía de ruta, la que la vio crecer y comparte ahora cátedras, proyectos, interrogaciones epistémicas, entre “la pasión que da el conocimiento” (como diría el admirado Gil de Biedma) y la fortaleza de una relación hecha de afinidades culturales, responsabilidades compartidas y también festejos y celebraciones grupales. Ser directora de becarios y tesistas, ser formadora de formadores, es un aprendizaje largo; y quien lo es cabalmente sabe que solo el vínculo humano y la solidaridad del trabajo en equipo pueden sortear las arideces de la vida académica, la soledad de sus tanteos, las lecturas interminables en bibliotecas infinitas, el llamado oblicuo de la página aún no escrita, la ponencia y el artículo a punto de terminar, el informe con plazos inminentes. En fin, los mandatos de un campo profesional tan fascinante como agotador, resumido en aquel afamado lema de los 80: “*Publish or perish*” (primera lección tajante que a mis 26 años me dio la academia norteamericana).

El libro que Uds., lectores –desprevenidos o avisados–, tienen entre manos es parte de una Tesis doctoral que, como los seres biológicos, tuvo un origen, un desarrollo y un momento de esplendor.¹ Nace como un proyecto inicial hace más de cinco años y recibe un título bautismal que funde en su núcleo la maravillosa etimología de la palabra *máscara* (del griego: *persona*), tras la cual reverbera la voz sin rostro identificable. Su acabamiento da a luz este libro de envergadura, que asedia la problemática teórica. En su proceso de formación, aquella Tesis fue tomando forma de árbol al compás de la vida, hasta terminar en un follaje denso y provocativo, que becaria y directora estaban lejos de imaginar. Porque una Tesis se convierte en un miembro más de nuestro cuerpo mientras crece, lo aprendemos a aceptar y nos acompaña por varios

años, hasta que podemos desprenderlo delicadamente de nuestro costado, plantarlo como un brote a punto para que viva su propia vida. Aquí está en forma de libro. Es suyo, de su autora; pero ya de todos.

La semilla inicial que compartimos con Ma. Clara fue la preocupación por el autor. Y ella eligió uno de los caminos menos transitados: ¿por qué un poeta escribe poéticas? Pero no en su espacio de máximo poder: la poesía, que siempre ha sido un potente motor de autoanálisis. Ella busca ese repliegue en los *discursos contiguos*, como los ha llamado con elocuencia Graciela Ferrero. Y se lanza a construir un edificio teórico sin ignorar ninguno de sus peligros, profundizando en una larguísima lista de antecesores ilustres, desde Aristóteles, Horacio y Quintiliano, pasando por Montaigne, hasta Arturo Casas, Walter Mig-nolo, Jeanne Demers, Ruth Amossy, José María Pozuelo Yvancos, Ma. Teresa Gramuglio, Víctor Zonana, Mijail Bajtin, Pilar Rubio Montaner, Dominique Maingueneau, Pierre Bourdieu, etc. Ninguno, sin embargo, ha contemplado el objeto en sus dimensiones más distintivas. Lucifora imagina un *espacio autopoético*, como una *semiosfera* lotmaniana donde migran, conviven, dialogan los discursos que gesta el autor para comprenderse. Ese *locus* textual donde rastrea su oficio, su rutina de escritura, sus utopías y sus vacilaciones, sus polémicas contemporáneas y su genealogía histórica.

Leer a los poetas en esta tela ensayística es bucear en un *sujeto autopoético*, que se va bordando en las fronteras de la obra, entre la crítica, la autobiografía, el epistolario, las entrevistas, los diarios, etc., teniendo como horizonte la poesía. Una “poética de poetas”, una “poética de autor” que construye un “*ethos* autoral” desde una perspectiva sociológica y pragmática. Como bien sintetiza Marta Ferrari, este estudio se propone “pensar las autopoéticas no ya como instrucciones de lectura sino como mecanismos de reconfiguración del mapa de una obra, insertando a esta y a su productor en el medio cultural e intelectual de una época”. Y como sentencia Graciela Ferrero, una de sus mayores virtudes es la de evitar “el ‘aplicacionismo teórico’ que resulta de la mera adaptación de un modelo teórico a un determinado corpus”. Por el contrario, resalta “no solo el *talante crítico*, sino el *talento teórico* puesto

en evidencia en el trazado y adensamiento conceptual de dichas categorías”, que fortalecen “el ángulo formal desde el que se lee el problema de la autofiguración: el *devenir* sujeto autopoético (parafraseando a Cernuda, el *historial* de un sujeto autopoético) y la tensión constitutiva de una modalidad de subjetividad” autoconsciente.

Lo que resta ahora, terminado el Prólogo, es la lectura de un estudio lúcido y útil en el sentido más cabal del término. Su utilidad radica en el instrumental metodológico que nos facilita para abordar la compleja reflexión de un escritor sobre su propia actividad. 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. Para decirlo en las concluyentes palabras de la autora, las autopoéticas se revelan 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*.² Y concluyo con la elocuencia incomparable de 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

2 ¿Por qué “prácticas”?, inquiera la directora en la lectura de uno de los tantos informes, para provocar la reflexión. Y la tesista responde 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).

practica la crítica `creativa`. Paradójicamente, solo 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)

Laura Scarano
Mar del Plata, 1 de junio de 2017

Prefacio

El estudio de las llamadas *escrituras del yo* supone un desafío, pues ese sujeto que se manifiesta textualmente en el pronombre se asimila al sujeto histórico que lo dice y a la vez, se distancia de él por su carácter de construcción lingüística (que implica siempre una mediación). Por este motivo, en estos casos de auto-presentación, la plasmación directa, total y auténtica de ese yo (propia del imaginario de la modernidad) es imposible. Además, ese sujeto que pretende expresarse no es una unidad sólida y unívoca, sino una identidad poliédrica, compuesta de fragmentos en permanente movimiento, con elementos manifiestos y elementos ocultos, influenciada por una cantidad de circunstancias externas diseminadas a lo largo de una vida. Es por eso que estas escrituras se convierten en un reto complejo, cuya dilucidación supone huir de conclusiones fijas o de etiquetas y esquemas reductivos, exigiéndonos un análisis que comprenda y dé cuenta de las contradicciones, los cambios y los puntos inexplicables, que se presentan en la configuración de una figura autoral.

Este libro se sitúa en ese terreno movedizo para abordar una categoría que ha sido escasamente estudiada hasta el momento: las autopoéticas (también llamadas “poéticas de autor”). Nos referimos particularmente a aquellos textos, de diversos géneros, en los cuales los artistas reflexionan acerca de su quehacer estético y la ideología artística que lo sustenta. Consideramos que su abordaje requiere como punto de partida imprescindible esta condición de construcción del yo autoral a través de las palabras, aun cuando las estrategias discursivas, el nombre propio, la circulación y la recepción de estos discursos en

el campo literario induzcan al lector a la identificación inmediata entre sujeto textual y sujeto empírico. Establecido el principio constructivo y en función de esta tendencia a la identificación, es posible pensar que las autopoéticas son una plataforma de presentación adecuada para un autor y su obra, pues le otorgan una instancia de auto-figuración, que responde a sus intereses y aspiraciones en el medio cultural, intelectual, literario en el que se inserta o pretende insertarse; es decir, le permiten adjudicarse una “máscara autorale”.

El desafío de analizar esta operación de figuración interesada que los escritores llevan a cabo en este conjunto textual constituyó el origen de nuestra investigación. Los comienzos fueron más bien oscuros y ambiguos, pues la variedad de formas, contenidos y funciones de este corpus textual, así como la escasez de bibliografía específica hacía difícil la obtención de conclusiones generales que nos permitieran aproximarnos, sin reduccionismos, a este espacio de autorreferencialidad tan peculiar. La elaboración de la tesis doctoral de la que surge este libro fue ciertamente un punto de llegada, pero de carácter provisorio, pues tanto tesis como libro se encuentran lejos de ser una mirada definitiva y cerrada de la cuestión.³ Por el contrario, pretenden contribuir con metodología de abordaje (factible de ser adaptada a distintos casos y ampliada) que permita, por un lado, reconocer las zonas de la producción total de un autor donde se manifiesta el “espacio autopoético” (en las más diversas formas y circunstancias); y por otro, poner en práctica algunas líneas de análisis abiertas y flexibles del conjunto de autopoéticas ensayísticas elaboradas por cualquier escritor, de acuerdo con sus características peculiares y estudiando las operaciones de autofiguración de diversa índole que las constituyen.

Partiendo de este objetivo, organizamos el desarrollo del libro en tres capítulos. En el primero, realizamos un repaso por los diversos significados que el término “poética” ha tenido a lo largo de la historia de la literatura, hasta llegar a conformar el vocablo que nos interesa aquí: “autopoética”. Además, exponemos los aportes que diversos estudiosos de la literatura han realizado en torno a este conjunto textual. En el capítulo 2, definimos cuáles son los rasgos que definen el carácter

autopoético de un texto. En función de ello, postulamos la existencia de un “espacio autopoético”, que se manifiesta en toda obra literaria, a través de una serie de índices autorreferenciales, que caracterizamos y ponderamos como parte del análisis de estos textos. En el capítulo 3, delimitamos en qué consisten las autopoéticas ensayísticas y cuáles son sus rasgos más peculiares. Por último, en las conclusiones, partimos de la pregunta sobre las posibles motivaciones de un escritor al escribir una autopoética y ensayamos algunas respuestas, para finalizar indicando cuál es la utilidad de convertirlas en objeto de análisis, en el marco de los estudios literarios y culturales.

De este modo, a lo largo del libro, observaremos las implicancias de estos textos que actúan al modo de máscaras, pues le permiten al autor interpretar su papel en los escenarios artístico-culturales en los que se desenvuelve a lo largo de su vida; papel que se encuentra a mitad de camino entre sus propias convicciones e intereses y el lugar que el campo le ha otorgado. El estudio de estas máscaras nos permitirá, como afirma la cita de Calvino que utilizamos como epígrafe, ir revelando la cantidad de significados escondidos en su espesor, que conformarán, en definitiva, la caleidoscópica imagen de un autor.

María Clara Lucifora

Agradecimientos

Quisiera homenajear aquí a aquellos que me acompañaron en el proceso de elaboración de la tesis doctoral que dio origen a este libro. En primer lugar, quiero agradecer a mi directora, la Dra. Laura Scarano, por su presencia constante y por su apoyo incondicional en este camino; con sus lecturas y correcciones me desafió intelectualmente para enfrentar y resolver los dilemas que este trabajo me planteara. También quiero agradecer a los jurados de mi tesis: las Dras. Graciela Ferrero, Marta Ferrari y María Coira, por una lectura profunda y comprometida que convirtió la instancia de la defensa en un avance significativo en mi camino de crecimiento académico. No puedo dejar de mencionar aquí al Dr. Arturo Casas Vales, académico ejemplar, que siempre estuvo presente con material, planteos teóricos y enormes palabras de aliento, que llegaron justo a tiempo en cada etapa. También quiero expresar mi gratitud al Dr. Alejandro Ramos, amigo y colega de larga data, cuyos consejos, estímulo y contención fueron cruciales en este laborioso proceso. Por otro lado, quiero ponderar el acompañamiento fundamental y la comprensión de mis colegas y amigos del Grupo de Investigación “Semiótica del discurso” de la Universidad Nacional de Mar del Plata: la Dra. Sabrina Riva, la Dra. Verónica Leuci, la Mag. Nora Letamendía, el Prof. Facundo Giménez y, de modo especial, la Dra. Marta Ferrari, la Dra. Marcela Romano y la Dra. Liliana Swiderski, quienes son ejemplo de vida intelectual comprometida no solo con el conocimiento, sino ante todo con las personas, virtud de la cual fui beneficiaria en cantidad de ocasiones.

Quiero agradecer también el sostén incondicional y paciente de mi familia, en especial de Ana, Lidia, Inés, Lucas, Martín, Andrés, Sofía, Silvia, José, Bettina, Santiago y Francisco, y de los amigos a uno y otro lado del océano. Todos ellos siempre tuvieron palabras cariñosas de aliento y me regalaron momentos de solaz espiritual en este fatigoso camino.

Por último, agradezco también a las instituciones que me otorgaron las becas de investigación con las que llevé adelante esta tesis doctoral: las becas de Iniciación y de Perfeccionamiento, otorgadas por la UNMdp, y dirigidas por la Dra. Laura Scarano y el Dr. Arturo Casas Vales; y la beca de Finalización de doctorado, financiada por el CONICET y dirigida también por la Dra. Scarano. Finalmente, cabe destacar el gran aporte que implicaron los subsidios de investigación obtenidos por el grupo al que pertenezco, ya sean los otorgados por la UNMdp para los proyectos bianuales, como el PICT 2011-n. 0333, concedido por el Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica. Esto me permitió tanto la adquisición de bibliografía e insumos, como la asistencia a variados congresos nacionales e internacionales, todo ello en provecho de mi formación académica y del avance de este trabajo.

CAPÍTULO 1
DE POÉTICAS Y AUTOPOÉTICAS

Avatares históricos de un vocablo

Si observamos los distintos estudios que hay en torno a este conjunto textual, veremos que se los suele denominar como “poéticas de autor” o “metatextos”. Sin embargo, hemos dado prioridad al vocablo “autopoética” (acuñado por Arturo Casas en el año 2000), por las implicaciones semánticas de su etimología. Este término 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, 2011). Por tanto, a diferencia de otras expresiones, el vocablo “autopoética” pone en el centro de la reflexión la idea del “sí mismo” (*auto-*) y focaliza en las diversas operaciones autorreferenciales que caracterizan estos textos y que se encuentran presentes en la obra de la mayoría de los escritores.⁴ Además, nos permite pensar estas prácticas en el marco de las llamadas “escrituras del yo”, cuya proliferación coincide con la aparición más frecuente de estos textos escritos por los mismos escritores.

En cuanto al término “poética” es utilizado ya por Aristóteles en su preceptiva sobre la tragedia (alrededor del 334 a.C.), con el fin de presentar las particularidades del discurso artístico en tanto *mimesis* o imitación y haciendo hincapié en la idea del arte como *tekné*, como praxis, tal como indica Antonio García Berrio (11). Así el Estagirita inaugura los dos ejes sobre los que el uso de este vocablo evolucionará a lo largo de los siglos hasta la actualidad: por un lado, los criterios de valoración de las obras literarias y, por otro, el conocimiento teórico sobre la creación poética. Un breve rastreo de su trayectoria de uso nos

dará las pistas para comprender cuáles son las implicancias que nos resultan productivas para analizar nuestro objeto de estudio.

En principio, el texto de Aristóteles instala el vocablo en el ámbito literario para, como afirma Víctor Zonana (2007), “describir el proceso de producción de la obra de arte y, secundaria y análogamente, valorar los resultados de dicha producción” (19). Desde sus inicios, entonces, esta categoría posee un carácter prescriptivo, basado en determinados saberes fácticos que se distinguen de otros saberes teóricos, lo que conlleva una instancia de valoración. Este es el significado predominante del término, por lo menos, hasta finales del siglo XIX.

Si bien García Berrio postula como las más famosas formulaciones de la Poética clásica, tres obras: la *Poética* de Aristóteles, la *Epístola a los Pisones* o *Arte poética* de Horacio y el tratado *De sublime* del Pseudo Longino (13), nos interesa en especial el caso de Horacio. El contenido de su texto se corresponde con el de los otros dos, centrándose en “los aspectos de constitución estética del sistema literario, en la teoría del ‘decoro’ estilístico proporcional y cualitativo, en una teoría macroestructural–dispositiva del texto literario [...]; así como en un tratamiento incipiente y desorganizado de las modalidades textuales y géneros literarios” (13). Sin embargo, la posición desde la cual el latino escribe es diversa: es el único de los tres tratadistas que ejerce el oficio poético. Esto, sin lugar a dudas, no es un dato menor, pues su reflexión estará teñida de subjetividad en cuanto que no habla de forma teórica y ajena acerca del acontecer artístico, sino a partir de su propia praxis, por lo tanto, no es posible separar sus afirmaciones, consejos y advertencias del desarrollo de su propia obra y de los presupuestos estéticos en los cuales se basa. En este sentido, si bien la *Epístola*, como afirma García Berrio, no tiene originalidad, “ya que sintetiza y divulga opiniones y doctrinas habituales en las gramáticas, retóricas y preceptivas de la cultura helenística alejandrina” (18), sí es posible rastrear en sus afirmaciones algunas de las posiciones estéticas del Horacio poeta. Entre ellas, contamos, por ejemplo, con la ponderación del principio del decoro como “ideal de perfección estética”, que se concentra en los aspectos cualitativos y estilísticos de la obra (como la correspondencia entre

discurso y dignidad de los personajes o entre los metros y la expresión de determinados temas, etc.). Este principio se contrapone al “ideal estructuralista de Aristóteles que identifica la perfección textual con la proporción cuantitativa” (18) y responde al modo en que Horacio concibe el oficio poético. Incluso esta cuestión determina la forma de la misma *Epístola*, pues la escritura en verso revela su carácter literario, con un tono dialogístico de cuño retórico, de modo que no puede ser asimilado a un tratado teórico, sino que es claramente el resultado de la pluma de un poeta, tal como lo señalan Bobes Naves, Baamonde, Cueto, Frechilla y Marful (181).

Por otro lado, como todos los escritores latinos, Horacio adscribe (sin explicitarlo) a la concepción mimética del arte y la literatura, pues admira la cultura griega y sigue de cerca las teorías platónicas y aristotélicas, aludiendo al orgullo que sentían de imitar a los clásicos griegos, antes que ejercer su invención creadora (182). Otro ejemplo es el tratamiento *in extenso* del subgénero de los sátiros (piezas breves de carácter satírico representadas luego de las tragedias para distender al público), cuya representación no era común en el ámbito romano. Este anacronismo podría suponer por parte del poeta una invitación para los escritores romanos a cultivar este género, en consonancia con la ya mencionada admiración de lo griego (187-188). Otro de los aportes de la *Epístola* es el abordaje nuevo y original de “la concepción de la obra literaria como lugar de encuentro para la relación interactiva entre el poeta y sus lectores” (189). En función de esto, Horacio plantea la necesidad de que el poeta posea por igual *ingenium* (buscando el deleite del lector a través de lo formal) y *ars* (propiciando la formación del lector con un contenido rico y profundo), en un equilibrio entre lo dado por la naturaleza y el trabajo racional del poeta: “Se pregunta si el mérito de un poema depende de la naturaleza o del arte. Yo ni creo en el estudio sin inspiración, ni veo qué aprovecha un genio sin educar; una cosa necesita el auxilio de la otra y son perfectamente compatibles” (vv. 409-411). García Berrio advierte que esta solución equilibrada responde al carácter didáctico del texto y al hecho de que Horacio, como autor al servicio de la política augusta, no podía contradecir su papel

de tratadista teórico. Es por eso que afirma que el arte literario es de carácter aprendible, aun cuando entre líneas, le estaría dando prioridad al *ingenium*, convencido de su propia genialidad como poeta y en rechazo de la mediocridad en el trabajo poético (189): “ni los dioses, ni los hombres, ni los carteles de las librerías admiten a los poetas mediocres” (vv. 371-373). El aprendizaje de la *tekne*, que resultaría fundamental en otras profesiones (un jurisconsulto o un abogado), sería, por tanto, intolerable en el poeta, pues Horacio estaría afirmando, de un modo indirecto, la naturaleza sublime de la poesía que no puede solo aprenderse (189-190).

Por último, si bien conserva su posición de tratadista durante toda la *Epístola*, los autores no dejan de notar que su condición de poeta le da un gran conocimiento del oficio y del ambiente literario de la época, lo que, sumado a sus grandes dotes como observador, lo habilitan para realizar un certero análisis sociológico de sus contemporáneos (191). A partir de estos elementos, podríamos aventurar que la *Epístola* horaciana es el primer texto autopoético de la literatura occidental, pues no solo hay teorizaciones abstractas acerca del arte, sino posicionamientos concretos del autor en función tanto de su propia práctica, como de su compromiso político y del ambiente literario de la época.⁵

Pasada esta etapa clásica, el carácter prescriptivo marcará la evolución de la poética a lo largo de los siglos siguientes, de modo que la reflexión sobre la naturaleza del arte y el funcionamiento de las obras literarias se presentará en forma de tratado, según el modelo propuesto por Aristóteles y Horacio. A partir del XVI, con el avance del huma-

5 Carmen Castillo estudia cuál ha sido el centro de la reflexión en torno a la persona del autor en las poéticas clásicas. Indica que esta figura 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 (251). Para conocer más acerca del desarrollo de las poéticas y las teorías literarias en la Antigüedad clásica, consultar: Bobes Naves *et al.* (2003), Tomo I; García Berrio (1988); Dolézel (1997); Weinberg B.; Bessière et al (1997).

nismo y el racionalismo, se producirá un cambio de perspectiva: las preceptivas, que antes brindaban normas a partir del análisis de obras ya escritas, pasarán a fijar un conjunto de reglas a las cuales los nuevos textos deberán adaptarse para ser considerados como literatura. Por eso, estos tratados tenderán a la neutralidad, la objetividad y la universalización. La Ilustración llevará este género a su máxima expresión, dándole a las poéticas preceptivas un carácter dogmático fundado en la autoridad incuestionable del tratadista. Esta crítica controlada y oficial del clasicismo racionalista es la que practican, por ejemplo, Luzán y Boileau (García Berrio 36). Sin embargo, aun con el predominio de las preceptivas, Bobes Naves *et al.* aseguran que la teoría literaria mantiene inalterado el principio de mimesis, que la rige desde la Antigüedad, como proceso generador del arte y el efecto de catarsis como 'teoría del efecto' (8).⁶

Hacia finales del siglo XVIII, este esquematismo de reglas fijas e inmutables comienza a perder vigencia y el desarrollo del análisis poético adquiere flexibilidad y libertad. Este proceso está ligado a la conformación de un nuevo paradigma teórico en la investigación sobre el arte literario (génesis, forma, efectos) y a la aparición de las poéticas expresionistas, las cuales "se caracterizan por el abandono de las concepciones heterónomas del arte y por el reconocimiento de su autonomía plena, con lo que dan lugar o justifican las vanguardias artísticas y el arte moderno" (Bobes Naves *et al.* 8). De este modo, con el Romanticismo, se producirá la primera "revolución anti clásica" (García Berrio 40), que implicará no solo un cambio formal, sino también una variación en los contenidos de esta clase de textos:

La gran innovación de la Poética en el romanticismo consiste [...] en un cambio radical respecto a la orientación del texto poético. La Poética clásica y su renovación clasicista en el renacimiento se caracteriza

6 Raúl Castagnino en su libro *Fenomenología de lo poético*, realiza un recorrido por las principales Poéticas europeas, desde Aristóteles hasta el siglo XVIII, distinguiendo las funciones que el género tuvo a lo largo de la historia (ya sea de descripción y valoración de las obras *a posteriori*, ya sea como preceptivas para cumplir).

ron por su interés descriptivo o preceptista hacia la estructura material del texto poético. La Poética romántica profundiza el análisis de la poeticidad ampliando su interés por el espesor sentimental e imaginario del fenómeno poético (43).

Este “espesor sentimental e imaginario” lleva al centro de la escena literaria la subjetividad del autor y de su biografía, desplazando la poética (es decir, el manual de preceptivas y del concepto de lo literario dispuesto por Aristóteles). Esta focalización en el autor se produce con el surgimiento de una nueva sensibilidad que transforma el paradigma, tal como señala Asunción Rivas Hernández (2005: 16). Por su parte, Rosa Fernández Urtasun (2000) estudia este giro en el ámbito español y señala el naturalismo como punto de inflexión:

Los primeros tratados que podemos llamar de poética, que ofrecen una teoría de la literatura que va más allá de la sistematización retórica, aparecen a finales del siglo XIX, en torno a la polémica surgida por el naturalismo. La problemática que plantea esta corriente es capital: seguir sus postulados no suponía solamente, como había ocurrido hasta entonces con las distintas modas literarias, una cuestión de gusto estético sino que conllevaba una opción ética. El culteranismo y el conceptismo eran elecciones retóricas, aunque comportaran una determinada visión de la vida. La ilustración empieza a comprometer a los escritores haciéndoles responsables de su influencia en la sociedad, pero, por así decirlo, respeta las determinaciones personales de cada autor. El romanticismo, siendo más personal, podía ser ‘utilizado’ desde distintos puntos de vista... Incluso el realismo podía ser neutral. Pero el naturalismo ya no... (537-538).⁷

En definitiva, esta nueva centralidad del sujeto de la escritura y de sus opciones estéticas y éticas impacta de forma directa en la praxis artísti-

⁷ Esta cita de Fernández Urtasun resulta útil para reflexionar acerca del desplazamiento de sentido que va experimentando el término “poética”, hacia finales del siglo XIX, y preguntarse cómo las variaciones de significado y de importancia dentro de la teoría literaria responden a distintos modos de concebir la figura del autor, dentro del campo literario pero también en la sociedad.

ca, propiciando la especulación sobre el hecho artístico por parte de los propios practicantes, en formatos y géneros más flexibles y diversos.

Con este cambio de perspectiva y la sujeción del carácter prescriptivo a otros fines, durante el siglo XX, el término “poética” se asimila rápidamente al de “teoría literaria”. Los responsables de esta fusión semántica serán, en principio, los formalistas rusos. De hecho, Tzvetan Todorov utiliza en 1975 el concepto formalista de “literariedad”, es decir, “las propiedades de ese discurso particular que es el discurso literario” (22) para definir el objeto de la poética, dándole un nuevo alcance: “La palabra *Poética* se referirá en este texto a toda la literatura, sea o no versificada” (23). De este modo, su objeto ya no serán una serie de normas, sino “todo aquello que se relaciona con la creación o con la composición de obras de las cuales el lenguaje es al mismo tiempo la sustancia y el medio, y no en el sentido restringido de colección de reglas o de preceptos relativos a la poesía” (23).

Más tarde, en 1983, el mismo Todorov junto con Osvald Ducrot (1995), en su insoslayable *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, comienzan definiendo el término “poética” en función de tres vectores:

1) *totateoría interna de la literatura*; 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias: “la poética de Hugo”; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio” (98).

Sin embargo, luego circunscriben el estudio actual de la poética a la primera acepción, es decir, a la que se refiere a la teoría literaria como disciplina del conocimiento abstracto y a la búsqueda de la literariedad, restringiendo su uso:

La poética se propone elaborar categorías que permiten comprender a la vez la unidad y la variedad de todas las obras literarias. La obra individual será la ilustración de esas categorías, su condición será la de ejemplo y no de término último [...] Por consiguiente, la poética podrá definir un encuentro de categorías aunque por el momento no se conozca ninguna manifestación de tal encuentro [...] La poética no

se propone la interpretación ‘correcta’ de las obras del pasado, sino la elaboración de instrumentos que permitan analizar esas obras. Su objeto no es el conjunto de las obras literarias existentes, sino *el discurso literario como principio generativo de una infinidad de textos* [...] (98; el destacado es nuestro).

De este modo, el término se desplaza desde la práctica concreta a la zona de la virtualidad, donde no importan las obras particulares, sino la generalización teórica de los principios estéticos que rigen el quehacer literario. Esto habilita, por lo tanto, la distinción entre poéticas antiguas (de tipo descriptivo) y poéticas modernas, las cuales influidas por el cambio epistemológico de la mentalidad moderna, se afanan no ya en describir sino en establecer los parámetros de la literariedad, circunscribiendo la literatura y la poética al ámbito del lenguaje y de su propio conocimiento (Fernández Urtasun 540-541). En esta línea, “poética” y “teoría de la literatura” terminan siendo consideradas como sinónimos, aun cuando el primero guarde ese carácter normativo (fundamentado en el paradigma de la *Poética* aristotélica) y el segundo lo pierda por una proliferación de paradigmas que no permiten asegurar cuál es el mejor modo, el más adecuado, de hacer literatura (Rivas Hernández 17).

Sin embargo, hoy en día, los estudios literarios avanzan en la diferenciación de ambos vocablos, pues como advierte Zonana, la identificación impide advertir que ambos saberes surgen y se desarrollan en horizontes epistemológicos diversos (19).⁸ La teoría literaria alcanza su punto de constitución en las décadas del 60/70 del siglo XX, cuando delimita su objeto de estudio y su método (los cuales luego irán variando). Pone su interés en el “análisis de las categorías utilizadas para dar sentido a las cosas en literatura y el resto de las prácticas discursivas” (Culler, citado por Zonana 20), tratando de explicar con cierto grado

8 Zonana advierte la diferencia entre el uso del término “poética” y su posterior reemplazo por “teoría de la literatura”. Para ello, el primer término lo toma del uso que propone Aristóteles, acentuando el carácter descriptivo del proceso de producción de una obra de arte (y la valoración de los resultados de dicha producción) que comporta toda poética. La teoría de la literatura, en cambio, posee para Zonana un carácter más bien teórico, “modélico, axiomático y sujeto a un sistema de validaciones constantes de sus enunciados en forma de un todo coherente” [20].

de universalidad su objeto. En cambio, la Poética vivifica y mantiene aquella primera intención del texto aristotélico: el saber fáctico que permite “producir una obra bien hecha” (20).

Este es, en definitiva, el significado que pretendemos recuperar del término “poética” en relación con nuestro conjunto textual, eliminando, por un lado, el lastre puramente teórico proveniente del formalismo y, por otro, el dogmatismo de la prescripción neoclásica. Procuramos ponerlo en relación nuevamente con su posición intermedia entre la teoría y la práctica, en pos de obtener un conocimiento universal (principios, fines, categorías, etc.), a partir de un saber fáctico: el análisis de las obras concretas y reales. Coincidimos así con la aproximación que hace Zonana a la definición de “poética”:

Se entiende por poética el estudio del arte literario en cuanto creación verbal (Dolezel, Eco, Genette, Carreter, Ricoeur, Schaeffer, Valéry, Aguirre, Maturo, Paz). Desde el punto de vista epistemológico, presenta las siguientes características: es un saber de carácter factivo 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).

Por lo tanto, si bien en principio el término se desplazó de la retórica descriptiva al estudio de la especificidad del discurso literario (que cristaliza en el texto de Todorov), hoy en día se refiere a las instancias específicas de producción dentro de la literatura (o podríamos extenderlo a cualquier otro espacio artístico), estableciendo un diálogo permanente entre los principios estéticos y las prácticas concretas. Partiendo de estas definiciones, podemos advertir que los usos se multiplican, pues este conjunto de principios puede ser expresado por la crítica que se lanza a la tarea de determinar los presupuestos estéticos de tal o cual

autor (por ejemplo, la poética de X) o de tal o cual movimiento o escuela artística (por ejemplo, la poética del romanticismo).⁹

Estos principios también pueden ser formulados por el mismo escritor, que permite sumar un cuarto vector del término poética a los ya enunciados por Todorov y Ducrot en el fragmento citado anteriormente: el que “se refiere al ejercicio teórico del escritor en torno al objeto literario” (Zonana 2007: 19). Este es el caso de las autopoéticas que, en las últimas décadas, han suscitado el interés de la teoría y la crítica literaria por aquello que los mismos escritores tienen para decir de sus obras y de qué modo esos discursos influyen en los circuitos de producción y recepción de aquéllas.

Con los giros: “poética de autor”, “poética de creador literario”, “autopoética”, se cubriría, entonces, un espacio que, curiosamente, Fernández Urtasun considera innominado en los estudios literarios:¹⁰

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 porqué y el cómo de su propia producción (542).

Tal como señalábamos, la reflexión metaliteraria tiene una tradición de larga data: desde la Antigüedad clásica, los autores se han preguntado sobre la condición y la esencia del poeta, la naturaleza de la obra artística, las vicisitudes del lenguaje en el arte, etc. Sin embargo, lo que sí se puede pensar como un giro reciente es el cambio en la consideración

9 Incluso se podría hablar de la poética de una obra en particular, pues consideramos que un escritor puede presentar diversas poéticas a lo largo de su obra, dado que los principios artísticos que rigen su quehacer literario pueden variar de acuerdo con múltiples vicisitudes.

10 También la multiplicidad de términos para referirse a un mismo conjunto textual es advertida por Rocío Badía Fumaz (2015), quien habla de una “vacilación terminológica” para designar estos textos (163).

de los autores dentro del campo literario como instancia de autoridad válida, de modo que sus opiniones y perspectivas adquieren la legitimidad suficiente para ser escuchadas y tenidas en cuenta. Es por eso que se abre la posibilidad de pensar estos textos como objetos de estudio en cuanto testimonio de la forma en que un autor se ve y se percibe a sí mismo (en sus múltiples facetas), así como el modo en que pretende que lo vean y lo perciban los demás. En este fenómeno (sin menospreciar el carácter instrumental de los textos, pero sí matizarlo), se centra el desarrollo de nuestro trabajo.

Desarrollo de la categoría en los estudios literarios

Las autopoéticas como objeto de estudio han sido abordadas tardíamente en los estudios literarios, de modo que las primeras teorizaciones aparecen en la escena literaria hacia finales del siglo XX, en el contexto de la explosión de las escrituras del yo.

Primeras aproximaciones

El primer aporte relevante lo constituye un artículo de Walter Mignolo, breve pero pionero en la cuestión: “La figura del poeta en la lírica de vanguardia” (1982). Si bien el teórico argentino analiza las particularidades de la imagen del poeta en la poesía de la vanguardia, sus conclusiones nos resultan de utilidad pues uno de los elementos que Mignolo pone en juego es el nivel del metatexto. A partir del estudio de los textos poéticos vanguardistas, advierte que estos rompen con la tradición lírica anterior, en la que no había una clara distinción entre el sujeto que enuncia y el que actúa (133), y buscan marcar la diferencia entre la imagen “social” y la imagen “textual” del poeta, a través de diversos recursos. Para estudiar esta operación de diferenciación, Mignolo 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.¹¹ En este último nivel, podemos encontrar fácilmente la relación con lo que 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, el destacado es nuestro).

De este modo, establece, en primer lugar, los tres elementos básicos que veremos en todas las autopoéticas: su trama textual está constituida por una “manifestación conceptual”, el sujeto de enunciación es el propio autor (“practicante”) y el contenido versa en torno a “la actividad poética o tópicos afines”. Por otro lado, el teórico argentino pondera la importancia de los metatextos en la comprensión integral del quehacer poético de un escritor, estableciendo una necesaria correlación entre los principios obtenidos por inferencia de la obra y las reflexiones metatextuales. Por ejemplo, para estudiar la cuestión de si hay correferencialidad entre el yo del poema y el autor empírico, es imprescindible tener en cuenta el pensamiento artístico que se expresa en los escritos teóricos del escritor (144). A nuestro entender, reconocer esta cuestión resulta ineludible, porque asumir la existencia de esta instancia textual de reflexión permite pensar el texto como parte de un proyecto literario, ideológico y cultural, recuperando su origen no des-

11 En 1989, Genette utiliza el término “metatexto” para denominar una 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.

de la instancia biográfica del autor, sino desde su ubicación en diferentes espacios (social, intelectual, literario, ideológico, geográfico, etc.).¹² Por otro lado, Mignolo asegura que el metatexto funciona como “guía [de] la producción literaria en un momento histórico” (148) y constituye un correlato para reconstruir la figura de poeta que provee el texto.

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, el destacado es nuestro).

De este modo, le otorga a estos textos 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, la elaboración de 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 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 señala las posibles incoherencias o fisuras. Además, los metatextos suelen ser escritos con posterioridad al quehacer literario, por lo tanto, en muchos casos, esta reflexión posterior puede falsear los presupuestos que surgen de la obra literaria, reinterpretándolos en una dirección diversa. Un primer paso en el estudio de esta categoría textual es, por tanto, reconocerles un lugar destacado en el análisis de la producción de un autor, pero sin presuponer una cohe-

12 Ver en Scarano 2000: esto remite a la idea de la voz textual como espacio de cruce de distintas voces.

rencia entre los textos y los metatextos, problematizando la condición de guía de la interpretación que el crítico le atribuye a estos últimos.

Esto último es advertido por la poeta y crítica argentina Delfina Muschietti en su artículo: “La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo”, de 1985. Retomando la distinción entre imagen textual y social, Muschietti plantea la necesidad de estudiar la relación entre los textos poéticos y los “extratextos” para encontrar no solo correspondencias sino también contradicciones entre la imagen de sujeto que surge de la estrategia textual y la de autor que surge del “extratexto”. La reconstrucción de la figura autorial debería darse, entonces, a partir de la correlación entre ambas instancias (159). De este modo, aunque Muschietti le sigue otorgando a estos textos la función de guía para la interpretación, pero no deja de lado la posibilidad de que haya fisuras entre los niveles textuales.

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 entretajan la trama de la figura de autor, condensada en un antropónimo. Sin embargo, en esta primera etapa, se consideran estos textos desde una función primordial pero subsidiaria de los textos ficcionales, por eso, son denominados como “meta-textos” o “extra-textos”. Además, solo atienden al contenido, del cual consideran factible obtener el pensamiento de los autores en torno del hecho literario, para ponerlo al servicio de la interpretación de las obras.

Valoración de las “poéticas”

Otro aporte fundamental para el estudio de este conjunto textual es el monográfico de la revista francesa *Études françaises* sobre las “poéticas de poetas”, coordinado por Jeanne Demers e Yves Laroche, en 1993. Si bien el objeto de estudio de este monográfico es un corpus de poesía francesa de los siglos XIX y XX, la introducción y el trabajo final están dedicados a teorizar en torno a esta categoría. Las características

generales señaladas favorecen la polémica, el debate y el desarrollo de nuevas ideas en torno al conjunto textual que estudiamos, aun cuando el horizonte de reflexión sea la serie literaria mencionada, un recorte específico y muy diferente de otros infinitos recortes posibles en el ámbito de la literatura universal.

En la presentación del monográfico, Demers sitúa en los textos de Baudelaire, Lautréamont y Mallarmé la aparición formal de estas reflexiones personales, cuya proliferación responde al descubrimiento por parte de los poetas de la importancia de pensar sus propias prácticas, en un momento en el que ya no hay definiciones precisas o unívocas de qué es la poesía (8).¹³ Por eso, caracteriza a las poéticas de poetas como hijas de la revolución romántica y hermanas de la filosofía individualista, pues se desmarcan de todas las instituciones dominantes y reclaman para sí mismas, como práctica generalizada y persistente, la recuperación del vínculo entre la literatura y la inspiración, en consonancia con las ideas románticas, modernistas y simbolistas de finales del siglo XIX (8).

Por otro lado, el mayor florecimiento de este tipo de textos se da en el siglo XX, en el marco de las “poéticas del yo” (6-7), las cuales dan prioridad a la subjetividad del hablante (8) y apelan a la “auto-destinación” (10). Se observa, por tanto, una fuerte implicación del sujeto por el uso del yo fingido (o no), acompañada de una ausencia de pretensión de universalidad, por la que se diferencian claramente del discurso legislativo del arte poética y del manifiesto, cuyas fases pre/proscriptivas implican siempre una verdad absoluta (10). Finalmente, esta fuerte presencia de la subjetividad del escritor 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

13 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.

literaria y el manifiesto que la rechaza (10). Demers estaría sugiriendo que el foco se sitúa en la subjetividad del poeta y en la centralidad de su quehacer, antes que en lo establecido por la institución literaria o por la tradición. Nosotros disentimos con esta última afirmación, pues resulta quizá un poco ingenuo o una característica atribuible solo a una porción de esta categoría textual, dado que consideramos que ambos factores (institución literaria y tradición) son ineludibles a la hora de analizar este corpus, como veremos más adelante.

Por otra parte, Demers opta por el término “poética de poeta” para referirse a la tentativa de teorización sobre fenómenos discursivos, que suele incluir la concepción explícita o no que tiene un escritor sobre la poesía en general y sobre la suya en particular (8). Además, distingue entre lo que denomina “poética explícita” (aquellas de las que trata el monográfico) y la “poética inmanente”, aquella incluida en toda práctica literaria y cuya problemática es propia de la crítica, más que de la poética (9).

En el apartado final del monográfico, Demers y Laroche señalan que estas poéticas están inscriptas 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, advierten que 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). Estos textos son, en general, 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 porque fueron escritos “a demanda” (discursos, conferencias, etc.) (155), o porque son ensayos dispersos en revistas o incluso poemas, como por ejemplo, los titulados “arte poética” (156). En cuanto a la función, pueden servir como explicación, advertencia o autojustificación; ellos lo piensan sobre todo en relación con una selección de poemas inéditos, reeditados o traducidos, es decir, con el

armado de antologías. Nosotros veremos que estas funciones pueden extenderse a las autopoéticas elaboradas en otros contextos.¹⁴

Finalmente, los autores advierten una gran diversidad de circunstancias de enunciación (o escritura), formas, preocupaciones e ideas, que caracterizan a estas poéticas de poetas. Y aunque establecen un criterio de unidad basado en la pretensión de los poetas de definir *la* poesía, en función de sus propias prácticas, reconocen finalmente que este fenómeno artístico escapa a toda definición que no sea parcial, provisoria y abierta (157). Por este motivo también, señalan que 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); características todas con las que coincidimos.

Otro trabajo dentro del ámbito europeo para destacar 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”. Señala que, durante el siglo XX, 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, 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 consideracio-

14 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 de un manifiesto propiamente dicho.

nes y el análisis profundo que la teoría literaria ha realizado en torno a 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). La española apela, entonces, a la necesidad de interpretar también desde una pragmática integral del autor, “como artífice y garante de la función comunicativa”, sin olvidar su intención, “ni los impulsos inconscientes en la constitución del significado poético del texto” (187). Por eso, considera que 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: 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 (188).

A nuestro entender, estos tres sentidos permiten vislumbrar la complejidad del fenómeno de las autopoéticas en relación con los textos de ficción y su importancia como herramienta para el análisis de las obras. Sin embargo, nuestra intención es superar esa función instrumental y estudiar este corpus como una fuente de indicadores no solo para la interpretación de una obra, sino también para acercarse al autor, y a su contexto de producción, entre otras cuestiones.

Por último, hemos de mencionar el curioso caso de un autor estadounidense que utiliza el término “*auto-poética*” solo en el título de su libro, con un sentido que, de algún modo, enriquece nuestra perspectiva. David Lewes publica, en 2005, una recopilación de ensayos sobre novelas anglosajonas autorreferenciales del siglo XIX, y la titula: *Auto-poética. 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 paradig-

ma para las *Künstlerromane* (o “novelas de artista”) angloamericanas.¹⁵ 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” resulta inspiradora no solo en el análisis de las obras ficcionales autorreferenciales (que es el que propone el autor), sino también en textos autopoéticos, en los cuales el escritor buscaría de algún modo “venderse a sí mismo” no solo en términos económicos, o mejor dicho, sí en términos económicos concebidos según la teoría de Pierre Bourdieu:¹⁶ 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.

Aportes definitivos en torno al conjunto textual

15 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).

16 Bourdieu habla de la “economía de los bienes simbólicos”, pues aplica las estrategias del campo económico a los otros campos. Dice Alicia Gutiérrez (2012): “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” (38).

En el año 2000, el teórico gallego Arturo Casas utiliza el término “autopoética”, que nosotros retomamos, para aproximarse a estos textos en su artículo: “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 principio, define estos textos como una “clase textual”, anclados en la intencionalidad del autor, que es una de las siete normas de la textualidad que originan el texto como acontecimiento comunitario, según De Beaugrande y Dressler (209). Sin embargo, advierte que, desde una perspectiva hermenéutica, deben examinarse los mecanismos reactivos contra la voz del autor, propios de la prevención gadameriana, ante el impulso reconstructivista en el terreno de la interpretación.¹⁷ 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 con 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

17 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 solo 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 segundo 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 (211). También Ira Livingston utiliza el término “*autopoiesis*” adaptando la noción de Maturana al ámbito del lenguaje y la literatura, haciendo hincapié, por lo tanto, en el cuño biologicista del concepto. A pesar de la homonimia con nuestra categoría, dejaremos de lado este trabajo por alejarse de nuestra perspectiva.

necesario para la interpretación de la obra ficcional; aunque sí entendemos que para un estudio especializado, las autopoéticas resultan herramientas fundamentales. Por lo tanto, siguiendo a Casas, sería deseable que este corpus textual no se estudie únicamente como instancia de “revelación” acerca de la “verdad” de la obra, ya que el proceso de interpretación no suele depender de las declaraciones explícitas de los autores, principalmente en el caso de los lectores medios, no especializados (210).¹⁸

Por otra parte, 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 su imprecisión, su asistematicidad y su fragmentariedad (210). Lo curioso es que, 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. En función de estos rasgos, Casas propone una definición para esta 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 embargo, hay algunos elementos que nos interesa rescatar: 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

18 Distinguiamos entre lectores medios y especializados, pues en estos últimos, la prevención gadameriana no debería llevarse al extremo. Tal como lo plantean Mignolo y Muschietti, es imprescindible poner en relación los textos y los metatextos (poéticas de autor, autopoéticas y otros) para lograr una correcta interpretación de la obra y comprender de modo más integral del circuito de la comunicación literaria.

propia obra; y finalmente, la diversidad de circunstancias, que le permite postular luego la “pluralidad tipológica” de esta serie, según el tipo textual que predomine (narrativo, descriptivo, argumentativo, etc.) (215). Estos elementos pueden 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 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 y, por otro, la necesidad de evitar una caracterización cerrada (ambos puntos señalados tanto por Casas como por Demers y Laroche).¹⁹

En cuanto a la relación entre estos textos y los escritores, el teórico gallego 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 presentan un tono paródico, que complejiza la enunciación ensayística (como sería el caso de Vázquez Montalbán o Martínez Sarrión), dando 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 *ex-machina* de su obra (212).²⁰ Sin embargo, esto, que parecie-

19 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. Si bien consideramos fundamentales las dimensiones ilocutiva y perlocutiva en estos textos, no tomaremos la categoría de “función” por considerarla demasiado atada a una tradición teórica determinada.

20 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 un poeta que ostenta una obra ensayística compuesta por más de diez

ra 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 (y a veces también ideológicos), 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 los diversos modos distintos de concebir la literatura, la propia obra, el lenguaje, la autorreferencia, el grupo de pertenencia, etc., la cual sin duda deberá ser tenida en cuenta al momento de analizar los casos concretos. 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 y según los efectos que causan al circular por el campo artístico.

Casas propone también una serie de pautas de clasificación, basadas en distintos criterios que, discutibles o no, sirven para detenerse en algunos aspectos propios de esta serie textual. En primer lugar, distingue entre autopoéticas implícitas y explícitas: según si están incorporadas o no a las obras literarias (214), teniendo en cuenta que las primeras ya son de por sí testimonio de un marco previo de convenciones y jerarquías literarias. En este caso, se plantea la diferencia entre las autopoéticas ensayísticas y las que permanecen dentro de los géneros discursivos de ficción. Coincidimos con Casas en que hay que distinguir ambos conjuntos pues se rigen por convenciones de escritura y de lectura diferentes, como veremos luego. En segundo lugar, 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 (215). Esta cuestión será importante para indagar los mecanismos a partir de los cuales se construye el sujeto, personal o colectivo, en las autopoéticas estudiadas.

volúmenes, tan prolífica como su obra poética, en la cual formula en términos claros y firmes (en ocasiones, rotundos) los fundamentos de su poética personal.

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 (215). Este análisis remite a la necesidad de poner en correlación el discurso teórico de un autor con su praxis artística para examinar si hay coincidencias o contradicciones, algo que Mignolo y Muschietti ya habían sugerido. En este punto, consideramos válido preguntarnos: ¿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 solo 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.

El artículo no termina sin antes dejar planteada una serie de líneas sugestivas en torno a la relación de las autopoéticas con las antologías;²¹ el vínculo tanto entre la manifestación textual de la función-autor foucaultiana y el acto autobiográfico, como de este con las literaturas del yo; la necesidad de atender a la *distancia temporal* entre el acto de escritura y el acto de lectura, base para la comprensión que no debe olvidarse o dejarse de lado (“principio de productividad histórica”, acuñado por Gadamer en 1991), entre otros. Este texto, si bien es breve, condensa una importante cantidad de dilemas sugestivos que retomaremos a lo largo de nuestro estudio.

Otro hito en este recorrido es el estudio de Víctor Zonana. Es el aporte más cercano en el tiempo, pero también más concreto y preci-

21 Demers también hace referencia a esta relación. 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 diversos factores que determinan, sin duda, la escritura de una autopoética en ese contexto (como prólogos, notas preliminares, epílogos, etcétera).

so en cuanto a la sistematización del concepto. En su introducción al volumen I de *Poéticas de autor en la literatura argentina contemporánea (desde 1950)* (2007), Zonana utiliza la categoría de “poética del creador literario” para referirse a “la especulación de los autores sobre el hecho literario”, cuyo “carácter procedimental” se origina en el hecho de que las preguntas y respuestas planteadas “están determinadas por los desafíos de las prácticas” (20).

Focalizado ya en la caracterización de la categoría, apela a la noción de “pacto crítico”, que toma de Antonio Rodríguez y que invita a pensar en 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).²² Zonana considera que este pacto 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 sociológi-

22 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). En este punto, se encuentra en consonancia con lo planteado por Adorno (1962) respecto del ensayo pensado como forma crítica. Los textos en los que se instaura este pacto poseen un punto de vista fuertemente ligado al del autor y, en raras ocasiones, se presenta 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).

ca. 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). Si bien es esta noción es muy sugestiva, no la tomamos como categoría definitiva para delimitar nuestro corpus pues consideramos que el pacto crítico podría darse también en manifestaciones autopoéticas líricas, narrativas o dramáticas.

Este distanciamiento advertido por Zonana 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 que realiza el creador literario posee algunas características particulares, todas ellas altamente pertinentes para nuestro trabajo: 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, es útil para delinear el espacio que defina las condiciones de recepción/interpretación de la obra propia para sus lectores potenciales (este sería el sentido programático de manifiestos, programas, prólogos, etc.) (25). Estas características se entrecruzan, además, con las tensiones en las que estos textos participan y que orientan sus estrategias argumentativas, su estilo, las fuentes en que se apoya y los géneros que utilizan. Algunas de estas tensiones se producen por la articulación contexto-grupo-individuo (26), por la dialéctica anterioridad/posterioridad de la reflexión respecto de la creación afectiva (27), por la relación programa/realización concreta (28), por la elección de un determinado metalenguaje para exponer el programa de escritura (29), por la diferencia entre la especulación sobre la propia obra y la especulación sobre la obra ajena (30), por la vinculación entre poética de autor y representación del yo (31). En función de esta últi-

ma, Zonana señala una cuestión que resulta altamente relevante para nuestra hipótesis:

Por último, cabe destacar la *imagen que el escritor desea dar de sí* en el espacio público. Esta imagen 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; el destacado es nuestro).

El crítico argentino incorpora al estudio de este conjunto textual un parámetro que no había sido considerado de forma explícita por los teóricos anteriores: el contexto de inserción del autor, ese espacio público que influye de forma decisiva en la auto-figuración que el autor pretende diseñar en sus textos para obtener legitimidad y que incide directamente en la declaración de sus principios estéticos. Creemos que Zonana acierta en el planteo de todas estas cuestiones, que funcionarán como disparadores de nuestro trabajo al momento de definir las implicancias de estos textos y postular la existencia de un espacio autopoético.

Por último, Zonana señala los modos de manifestación de la poética de un escritor advirtiendo que los géneros o subgéneros textuales en los que cristalizan son amplios;²³ entre los más utilizados, distingue tres grupos: 1) textos teóricos-críticos, 2) paratextos (peritextos, epitextos públicos y privados), 3) textos metapoéticos, aquellos que se dan en el marco de la obra de arte (34-35). Volveremos sobre estas distinciones más adelante al definir nuestra propuesta.

23 Incluye, por ejemplo, los manifiestos (que habían sido rechazados por Demers) o también las entrevistas, no mencionadas hasta ahora.

Metapoéticas vs. autopoéticas

Cerramos este recorrido con el aporte de la argentina Graciela Ferrero, quien analiza la noción de “autopoética”, ubicándola dentro de los fenómenos “meta”, en el nivel de la *empíria*, como “primera reflexión sobre una obra concreta, que supera la aprehensión del lector común” y que es “un primer distanciamiento respecto al objeto [estético]” (12). En cuanto fenómeno “meta”, le atribuye una índole espacial:

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 fílmico; la literatura desde la novela, un soneto o la tragedia (14).

A este “espacio meta” le otorga una dimensión “trans”, en cuanto que “atraviesa la red discursiva como una formación discernible y adaptada a las modalidades de cada tipo de discurso” (14). Partiendo de esta base, Ferrero indaga la relación entre los 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, desde una “perspectiva sistémica”, de acuerdo con el modo en el que las autopoéticas “actúan hoy en un sistema en el que la crítica ajena tampoco pretende ser portadora de verdad ni autoridad exegética, 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 sería 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 (32). El modo en que esta relación de analogía se produce entre ambos conjuntos textuales es analizado en el Capítulo IV, titulado justamente “Discursos contiguos”, en el que Ferrero afirma que la vinculación es puramente temática, en cuanto que 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). Luego, previene a los lectores 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 la crítica argentina por el modo en el que define 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. Solo en un punto permaneceremos quizá en una posición menos definitiva que la adoptada por Ferrero: la cuestión de si puede haber poemas autopoéticos o si el término cede por completo su lugar a la categoría de metapoésía (o metaliteratura); 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; pero creemos que es la posición del observador la que decide estudiar esos poemas como metapoésía –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.

La atención que las autopoéticas han recibido hasta el momento en el marco de los estudios literarios puede calificarse de diversa y escasa. Si bien son textos con los cuales los críticos trabajan frecuentemente, en general, su uso es de índole contenidista e instrumental, constituyendo una instancia de contraste con la obra de creación literaria para la verificación del “cumplimiento” de las ideas enunciadas. Sin embargo, los mismos autores nos advierten respecto de estas operaciones críticas, las cuales si bien son válidas, requieren del estudioso una actitud alerta y cuidadosa para no caer en las posibles trampas que estos textos esconden, como por ejemplo, la de pretender encontrar en las palabras del propio autor una “tabla de salvación” para la interpretación del hecho artístico. Por eso, para cerrar este capítulo, retomamos la advertencia realizada por Umberto Eco en una conferencia dictada en Cambridge en 1990, sobre el proceso de interpretación y los peligros de la “sobreinterpretación”:

Existe, no obstante, un caso en que puede ser interesante recurrir a la intención del autor empírico. Hay casos en que el autor aún está vivo, los críticos han dado sus interpretaciones del texto y puede ser entonces interesante preguntar al autor cuándo y en qué medida él, como persona empírica, era consciente de las múltiples interpretaciones que su texto permitía. En este punto la respuesta del autor no tiene por qué utilizarse para validar las interpretaciones de su texto, sino para mostrar las discrepancias entre la intención del autor y la intención del texto. El objetivo del experimento no es crítico, sino más bien teórico (1995: 86).

Es en este “experimento teórico”, propuesto por Eco, y en sus múltiples aristas, donde pretendemos bucear a lo largo de esta investigación.

El dominio de lo autopoético

Luego del repaso de los aportes realizados hasta el momento en torno a este conjunto textual, podemos definir lo autopoético como la especulación o reflexión que los autores realizan en torno al hecho literario, en circunstancias intencionales y discursivas muy heterogéneas. Se incluyen en este dominio una cantidad muy diversa 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. 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. 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. 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. Esta diferenciación entre el rol textual y el 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 individuo, permitiendo la emergencia de un nuevo sujeto que se parece pero no coincide con aquél, que es, en definitiva, una máscara.

En función de esto, son diversos los usos que los estudiosos de la literatura han otorgado a esta serie textual: la de ser una orientación para interpretar o un complemento ineludible para la comprensión integral de los fenómenos artísticos; la de ser contraparte de la obra literaria para advertir no solo las coincidencias sino también las contradicciones que se producen entre el sujeto textual y la imagen de autor extratextual, todo lo cual conforma una figura de autor compleja; la de ser un espacio donde el autor expone sus presupuestos estéticos y justifica sus

CAPÍTULO 2
TRAZADO DEL ESPACIO AUTOPOÉTICO

elecciones; la 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 de la tradición a la que se adscribe.

Partiendo de esta base, conceptualizaremos los rasgos de la serie textual autopoética, la cual reviste una gran variedad genérica, tipológica, formal, de contenidos, de circunstancias de enunciación, etc., causante de la dificultad de sistematización ya indicada. También abordaremos el modo en que dicha serie se inserta en el ámbito de los estudios literarios. Tal como advertimos en el Prefacio, no pretendemos aquí elaborar un sistema que constriña estas manifestaciones, sino solo plantear algunas líneas de análisis abiertas y flexibles que sean productivas para estudiar la producción de cualquier escritor de la literatura universal.

Conceptualización de un espacio textual

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. Frecuentemente, 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. De este modo, se produce un proceso unitario que pone en funcionamiento un mecanismo autorreferencial, donde poética y autobiografía confluyen con preeminencia de uno u otro aspecto, según la intención del

texto. Ambos procesos, juntos o separados, poseen como eje discursivo primordial la autorreferencialidad. Por tanto, es posible incluirlos en 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, Del Prado Biezma, Bravo Castillo y Picazo, siguiendo a Lejeune,²⁴ señalan la existencia de un “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” (220). En este espacio autobiográfico, confluyen, a través de múltiples canales, diversos modos y formas del proceso autobiográfico como acto literario (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.

24 Para Lejeune, el espacio autobiográfico es diseñado por los autores y es en el que desean que se lea el conjunto de su obra (82), pues este espacio no se nutre solo 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...”. Del Prado Biezma *et al.* 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).

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 variadas formas y circunstancias en las que el gesto autopoético tiene lugar.²⁵ 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 de escritura y delinear una figura autoral en forma de collage, compuesto por los fragmentos heterogéneos de las figuraciones que se materializan en los diversos textos. Estos índices son de diferentes tipos: 1) temáticos: referidos al hecho artístico, como concepciones sobre la poesía, el poema, el proceso creador, el lenguaje, la obra; 2) del sujeto, en tanto autor: el yo 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 ella, así como las

25 Hemos publicado versiones preliminares de esta propuesta en *Lucifora* 2015a, 2015b, 2016.

circunstancias de su escritura artística, entre otros, y en tanto lector: invocado en el texto;²⁶ 3) genealógicos (de diacronía): aluden al armado de una genealogía, una línea de precursores a la cual el escritor se adscribe, incluyendo aquí aquello que considera su tradición; 4) del campo literario (de 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.

Ejes de la autofiguración

Estos índices, que señalan la existencia del espacio autopoético, pueden ser rastreados en la producción total de un escritor, en textos de distintos géneros y de diversa importancia. Es tarea del crítico reconocerlos, ponerlos en relación e inferir la o las imágenes de autor que conforman. Nuestra intención es proponer un modo de rastreo y análisis de estos índices para poder sopesar, de un modo certero, el impacto que esta operación de autofiguración posee tanto hacia el interior de la obra de un escritor, como hacia el exterior, en su inserción en los distintos ámbitos de la actividad humana.

26 Si bien hablamos de índices de sujeto y de lector, pues discursivamente pueden individualizarse, no debemos olvidar que esa figura de lector sigue siendo una proyección de la imagen de autor, pues es una hipótesis previa a las miles de lecturas concretas y por tanto, responde a la ideología autoral. En definitiva, es un índice más del sujeto autor, aunque con una relevancia especial pues permite advertir la actitud del sujeto respecto de sus posibles receptores y explicar muchas de sus decisiones discursivas, editoriales, etcétera.

Índices temáticos: referidos al hecho literario

La primera categoría de índices es la que define la condición de este espacio, pues es el hecho de expresar la propia ideología artística lo que hace que un texto o un fragmento puedan ser considerados autopoiéticos; como indicamos más arriba, es la reflexión que los autores realizan en torno al hecho literario lo que caracteriza estos textos como tales. De este modo, abordar este tipo de índices implicará rastrear todas las referencias explícitas o implícitas a las concepciones del autor sobre la literatura, el texto literario, el proceso creador, el lenguaje, la obra, el arte, etc., es decir, todo lo que conforma la poética del autor. Dado que hemos desarrollado esta cuestión en los capítulos anteriores, no nos extenderemos aquí sobre ella. Solo nos limitaremos a señalar que el sistema de pensamiento artístico que subyace a un espacio autopoiético en sus diversas manifestaciones no suele ser un sistema cerrado, homogéneo y coherente, sino más bien todo lo contrario. Su consideración como totalidad no puede hacerse en abstracto, por el contrario, debe tomar en cuenta con sumo cuidado los parámetros de tiempo, espacio, género, intención comunicativa, lectores modelos, contexto particular en el que se escribe y en que se publica, tanto respecto de la situación existencial del escritor y de su proyecto de escritura, como de su inserción social en el campo literario, intelectual, del mercado, político, económico, etc. Por último, es fundamental analizar el sistema cultural (en su sentido más amplio) en cuya dinámica un texto o un conjunto de textos se insertan y del que son, en cierta forma, índice (en sentido peirceano).²⁷

El rastreo de esta categoría de índices debe realizarse a través del uso de determinadas palabras o figuras retóricas para explicar la propia poética, es decir, el proyecto de escritura y todos los conceptos incluidos en él. En general, son expresiones de contenido conceptual,

²⁷ Remitimos aquí también a la idea de Lotman de que el arte es el procedimiento más económico y más compacto de almacenamiento y transmisión de la información, dando cuenta de un modelo de mundo propio de la época en la que se produce la obra (1982: 30; 36).

primordialmente descriptivas, explicativas y/o argumentativas, que al modo de un credo poético, ponen de manifiesto los fundamentos estéticos e ideológicos de un artista.

Índices de sujeto: textualización del yo-autor

La segunda categoría de índices que encontramos en las autopoéticas incluye aquellos que se refieren al yo-autor. Luego de un largo proceso de análisis y debate respecto de la condición del autor en los estudios literarios —que incluyó la indiferencia, el exceso de atención, su defunción y la posterior resurrección—,²⁸ partimos de la noción de que el autor textual no coincide con el sujeto histórico, de carne y hueso, sino que “es una categoría construida culturalmente y que las distintas épocas han modelizado en los términos de su propia concepción de creación” (Pozuelo Yvancos 1993: 122). Y por tanto, como afirma Chartier, el autor es, a la vez, “dependiente” y “forzado”:

Dependiente, porque no es el amo del sentido, y sus intenciones, que cargan con la producción del texto, no se imponen necesariamente ni a aquellos que hacen de este texto un libro [...] ni a aquellos que se apropian de él para su lectura. Forzado, porque padece las determinaciones múltiples que organizan el espacio social de la producción literaria o que, más generalmente, delimitan las categorías y las experiencias que son las matrices mismas de la escritura (44).

El sujeto al que se refiere tanto el pronombre *yo* como todas las marcas autorales en un texto es un productor de sentido, atravesado por discursos sociales, históricos, culturales, ideológicos que confluyen en un momento, en un lugar, en esa voz.

28 Para hacer un recorrido sobre las etapas de desarrollo del problema de la autoría, recomendamos leer: Barthes 1966 y 1968; Bajtín 1993 y 2002; Foucault 1990; Altamirano y Sarlo 1983; Miliani 1985; Lázaro Carreter 1987; Lozano, Peña Marín y Abril 1989; Chartier 1994; Scarano 2000; Romano 2003; Premat 2009; Topuzian 2014.

Acordado esto, analizaremos ahora la dinámica de textualización de este yo-autor, principalmente en los géneros ensayísticos que son los que nos interesan aquí,²⁹ pues en ellos, la primera persona singular que se hace cargo del discurso posee un claro afán referencial que pretende suspender lo dicho anteriormente sobre el autor y generar la identificación directa con el nombre propio que figura en la portada del libro y con el sujeto empírico que lo sustenta. Sin embargo, es necesario superar la tentación de una mirada ingenua y ver en ese afán solo una “voluntad de identificación” que, como afirma Fernando Cabo Aseguinolaza en relación con la autobiografía, se sostiene en una dimensión retórica, fundamentada en “la pretensión de un *efecto* y la confianza en un determinado *ethos* autoral” (1993: 136).

Esta noción de *ethos* nos resulta sumamente funcional, porque nos obliga a dar cuenta, en principio, de la esencial diferencia entre el sujeto empírico y el sujeto discursivo en su condición de constructo lingüístico. Tal como la postula Aristóteles en su *Retórica*,³⁰ el *ethos* se refiere a

29 Por una cuestión de extensión y de pertinencia, no podremos establecer aquí las particularidades de los índices de sujeto de cada género literario. Si dejamos constancia de la necesidad de recuperar las problemáticas y los rasgos distintivos que en cada género o subgénero asume la categoría del sujeto. Por ejemplo, la presencia de índices autopoéticos en poesía puede funcionar de un modo diametralmente opuesto respecto de los géneros ensayísticos, tratando de generar un proceso de extrañamiento que rompa la identificación entre el sujeto textual y el sujeto empírico, tal como lo señala Marta Ferrari (2001): “al enfrentarnos al fenómeno ‘autorreferencial’, hallamos un deliberado intento por exhibir dicha mediación [del lenguaje]- El discurso metapoético al volver críticamente sobre los propios modos de construcción del texto, alerta acerca del carácter de artificio del texto literario” (15).

30 Aristóteles utiliza este vocablo para referirse a uno de los tres argumentos que el hablante utiliza para persuadir a su oyente, que son: *ethos* (talante del que habla), *pathos* (generar sentires en el oyente), *logos* (el contenido del discurso) (I, 2, 1356a, 1). En cuanto al *ethos*, Aristóteles asegura que es posible alcanzar la persuasión del oyente “cuando el discurso es dicho de tal forma que hace al orador digno de crédito [...] si bien es preciso que también esto acontezca por obra del discurso y no por tener prejuizado cómo es el que habla” (1356a). Por otro lado, este talante es una cuestión de “impresión”: “otorgamos nuestra confianza según la impresión que nos cause el orador, es decir, según parezca bueno o bien dispuesto o ambas cosas” (I, 8, 1366a,

la imagen de sí que construye un orador en su discurso, con el fin de causar una buena impresión, generar confianza en su auditorio para contribuir a la eficacia de sus palabras (Maingueneau 2002; Amossy 2006). Esa imagen es, por tanto, construcción lingüística, representación elaborada, en primer lugar, por el hablante y reconstruida por el destinatario. Por supuesto que tal como fuera estudiado ya por Aristóteles en el ejercicio de la oratoria, el análisis del *ethos* sería pertinente en todos los textos a lo largo de la historia; sin embargo, es en el siglo XX, cuando los autores, a sabiendas de la condición precaria del sujeto, adquieren plena conciencia del carácter de construcción que posee el sujeto textual y lo explotan, a la par de la proliferación de las escrituras del yo.

El *ethos*, entonces, pone en juego la imagen de quien enuncia, así como la actitud que debe generar en quien escucha. No se liga necesariamente con los contenidos del discurso, sino con una manera de decir (facilidad de la palabra, entonación, vocabulario utilizado, argumentos, etc), la cual es identificada por el receptor con un hablante inscripto en el mundo extra-discursivo.³¹ Por tanto, se instala de manera lateral, ape-

10). De este modo, aunque Aristóteles no haga hincapié en la vida personal del hablante, sino principalmente en la imagen de sí que proyecta en el discurso, tanto el ateniense Isócrates como las retóricas latinas (Quintiliano, Cicerón y otros) pondrán sobre la mesa la dimensión moral de ese yo, planteando un debate que se extenderá a lo largo de los siglos. En *Instituciones oratorias*, Quintiliano afirma: “Porque ni yo tengo por buen orador al que no sea hombre de buena vida, ni lo aprobaría aun cuando pudiese lograrse lo contrario” (I, 2). Para ver más sobre la historia de la noción de *ethos*, ver Maingueneau 2002 y 2004; Amossy 1999; 2006, 2009, 2010; Ferrari 2015.

31 Esa imagen con la que el destinatario identifica al hablante es una conjunción de diversos elementos *éticos* que entran en juego, según Maingueneau: 1) la distinción entre el *ethos* discursivo y el *ethos* pre-discursivo, lo cual involucra la diversidad de géneros; 2) la elaboración del *ethos* a partir de una multiplicidad de elementos de distinto orden, como el registro de lengua, la planificación textual, el ritmo, etc., los cuales en conjunto construyen una percepción compleja que moviliza la afectividad del oyente y produce un efecto de discurso; 3) la diferencia entre el *ethos* ambicionado y el *ethos* efectivamente producido; 4) la distinción de diversas clases de *ethos* (2002: 3-4).

lando a la afectividad del destinatario (la “impresión” de la que hablaba Aristóteles) (Maingueneau 2002: 2-3).³²

El *ethoses*, entonces, esa instancia subjetiva que se manifiesta en el discurso, compuesta tanto de una voz como de un cuerpo enunciador históricamente especificado, anclado “no solamente [en] la dimensión verbal, sino también [en] el conjunto de determinaciones físicas y psíquicas adjudicadas al ‘garante’ por las representaciones colectivas” (5). Por eso, Maingueneau habla del texto como “la huella de un discurso en el que la palabra es puesta en escena” (2004: 5). Esta situación o marco es analizada por el teórico francés en función de tres escenas que juegan en planos complementarios:

La *escena englobante* da su estatuto pragmático al discurso, lo integra en un tipo: publicitario, administrativo, filosófico [...] La *escena genérica* es la del contrato ligado a un género o a un sub-género del discurso: el editorial, el sermón, la guía turística, la visita médica [...] En cuanto a la *escenografía*, no es impuesta por el género, sino construida por el texto mismo [...] Es la escena de habla que el discurso presupone para poder ser enunciado y que este debe validar a través de su enunciación misma: todo discurso, por su mismo desarrollo, pretende instituir la situación de enunciación que le resulta pertinente. Entonces, la esce-

32 En este texto, nos referimos principalmente a los textos primordialmente ensayísticos, sin embargo, hay una línea de estudios del funcionamiento del *ethos* del poeta en la lírica contemporánea. Uno de los aportes más importantes al respecto en el ámbito español es el de Pere Ballart, quien en su artículo “Una elocuencia en cuestión o el *ethos* contemporáneo del poeta” (2005), define al *ethos* poético como “el modo en que la voz que habla en el poema consigue (o no) erigirse en instancia significativa y llegar a establecer (o no) una potencial comunicación con el conjunto de los lectores” (75). No lo desarrollamos en su totalidad aquí, porque al ocuparse de la lírica, las convenciones genéricas producen cambios significativos en el armado del *ethos*, su circulación y su relación con el lector. En esta misma línea de reflexión, se desarrolló el simposio “El pacto *ético*: autor y lector en la poesía española”, durante el Congreso Orbis Tertius (La Plata, 3 al 5 de junio de 2015), coordinado por las Dras. Marta Ferrari y Marcela Romano y disponible en: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/ix-congreso/simposio-17>

nografía [...] es lo que la enunciación instauro progresivamente como su propio dispositivo de habla (2002: 9).

Esta escenografía constituye, entonces, un proceso circular, pues la palabra es transportada por cierto *ethos* que, a la vez, se valida progresivamente a través de esa palabra misma. Esto quiere decir que hay un movimiento recíproco entre la imagen del hablante que se construye en el texto y la inscripción del texto en determinadas circunstancias que legitiman la escena.

De este modo, seguimos a Maingueneau (2002) y a Amossy (2006) para advertir que, al analizar los índices de sujeto (principalmente en las autopoéticas ensayísticas), será necesario prestar atención a la interacción entre varios factores que conforman el *ethos* discursivo. En primer lugar, el crítico debe investigar los datos preexistentes, es decir, el *ethos* prediscursivo, que influye en cómo los destinatarios perciben al orador, qué autoridad e importancia le confieren, cuál es su rol en el espacio social (estatus institucional) y según qué representación colectiva del estereotipo circula sobre su persona (una posición en el campo que le confiere legitimidad a su palabra). Esta imagen previa es uno de los componentes de la autoridad discursiva: el hablante debe prever esa idea anterior al discurso que su destinatario tiene de él para poder lograr un intercambio eficaz, pero también para reproducir (podríamos decir, reforzar) y/o modificar esa imagen, tratando de generar una figuración distinta y, en algunos casos, contraria a la manifestada por la representación social, por lo cual este *ethos* pre-discursivo condiciona en cierta forma la palabra. El *ethos* discursivo o “mostrado” produce una imagen que deriva de la distribución de roles propios en la escena genérica y de la elección de una escenografía (tal como teorizaba Maingueneau), pero también de la imagen que el locutor proyecta de sí mismo en el discurso y que se inscribe en la enunciación más que en el enunciado. Se incluyen, además, las referencias a la propia enunciación (*ethos* dicho). Finalmente, el *ethos* efectivo es aquel que construye el destinatario, es resultado de la interacción de las diversas instancias que intervienen en el discurso y que varían aleatoriamente según distintos factores. Si bien nuestra reflexión se centra principalmente en el

hablante, no se debe perder de vista que su discurso se dirige siempre a interlocutores, a quienes pretende convencer y cuyas expectativas, percepciones, pensamientos y posibles imágenes previas del yo funcionan como horizonte y marco de referencia del discurso. Tal como indica Castillo, el receptor “unas veces será juez; otras, parte activa en una decisión de trascendencia política; otras, simplemente espectador. Pero hay que tener en cuenta que, de cualquier modo, el público es en cierta manera juez del orador, y sabe distinguir un discurso bien dicho de otro poco logrado” (249).³³

En definitiva, para comprender la forma en que el orador construye su *ethos*, hay que tener en cuenta dos cuestiones: la manifestación discursiva del yo en el uso de la primera persona del singular, lo cual implica una construcción identitaria; y la dinámica de la pareja yo-tú, pues solo en esa relación con el otro el hablante puede construir su propia imagen, condicionada siempre por la *doxa*, las perspectivas de los receptores y sus reacciones, rompiendo con la inercia de la identidad y buscando la fuerza de la persuasión (Amossy 2010: 103-104).

Ahora bien, si el *ethos* construido en la enunciación responde a un autor, como en el caso de las autopoiéticas, la operación tiene algunas particularidades que Amossy indaga en su artículo “La double nature de l’image d’auteur” (2009). En principio, la imagen de autor es una figura discursiva que se elabora tanto en el texto literario como en sus alrededores, por lo tanto, se constituye en el cruce de dos regímenes de imágenes: las que emergen de la obra literaria y las que emergen del metadiscurso. Aunque ambas tienen gran interdependencia, pues se cruzan y se combinan influidas por la interacción entre el lector y el texto (párrafo 2), poseen estatutos diversos, ya que la imagen construida en el cuerpo ficcional es distinta constitutivamente de la que se elabora, por ejemplo, en el Prefacio, donde el que firma el libro tiene autorización para tomar la palabra en su propio nombre (párrafo 9).

33 Si bien el acceso a este *ethos* efectivo es difícil, puede hacerse a través de documentos, publicaciones, cartas que den cuenta del modo en que el autor es percibido en su época.

Respecto de las imágenes de autor construidas fuera de la obra literaria, Amossy distingue entre aquellas producidas por fuentes externas y aquellas elaboradas por el mismo autor en su metadiscurso. Estas últimas son las que nos interesan. En ellas no hay una presentación del sí mismo, sino una representación (párrafo 4), razón por la cual el escritor no es indiferente a esta imagen; por el contrario, es consciente de ella y desea controlarla para posicionarse en el campo literario, ya que lo dicho (o lo no dicho) influye en esa posición, como veremos más adelante. Así es como en el abanico que va de la imagen que le atribuyen los otros hasta el *ethos* que el autor construye en su discurso (ficcional o metadiscursivo), hay una multiplicidad de imágenes diversas y contradictorias que hacen de la figura de autor un “caleidoscopio movedizo” (párrafo 10). En estos casos, se constituye, entonces, un *ethos* autorial que es un efecto del texto y designa la manera en que el garante del texto, con su nombre propio, construye su autoridad y su credibilidad a los ojos del lector potencial (párrafo 22). Esta imagen autorial es la que veremos construirse y desenvolverse como responsable del discurso autopoético, y delineada ya sea de acuerdo con lo que afirma sobre lo que implica ser un autor (ideología artística), como desde los modos discursivos que utiliza (*ethos* discursivo).³⁴ Pero esta figura autorial, como advierte Premat, es producida por los escritores, bajo la égida de Borges, desde todas las acciones relacionadas con su quehacer artístico (la escritura del manuscrito, las decisiones editoriales, la puesta en escena ficticia del momento de creación, los debates estéticos subyacentes, sus intervenciones públicas, etc). Esta figura resultante es “perfectamente ambivalente y condicionada en dos sentidos: condicionada desde fuera, por el campo literario en el que se incluye, condicionada desde dentro, por las resonancias con el yo ideal y con las ficciones de escritura” (27).

Finalmente, el hecho de que esta operación autorreferencial nunca sea solitaria ni aislada, sino que convoca siempre a una escena de inter-

34 En lo referente a la construcción del yo autorial en el discurso como representación, ligada tanto a su ideología artística como a su imagen pública y su lugar en la literatura, en la sociedad y en la época en las que se inserta, ver también Gramuglio 1989; Molloy 2001; Amícola 2007.

pelación es lo que habilita a Judith Butler a afirmar que este relato del yo tiene siempre una dimensión social y ética que no es posible ignorar y habrá que analizar en cada caso, pues “presupone a Otro, postula y elabora al otro, se da al otro o en virtud del otro, con anterioridad al suministro de cualquier información” (114). Este será un ítem fundamental para tener en cuenta al estudiar las figuraciones autorales resultantes del estudio de las autopoiéticas.

Índices genealógicos: la elección de precursores

En el estudio de cómo un sujeto autoral se configura en su discurso, resulta imprescindible aludir a la tradición con la cual entabla relación, ya sea para apropiársela, negarla o transformarla. El concepto de “tradición” es tan multiforme y heterogéneo como culturas existen. Por lo tanto, un intento de definirla no solo se frustrará casi desde el inicio, sino que también podría derivar en generalizaciones falsas o reductivas. Sin embargo, algo sí se mantiene constante en torno a esta cuestión: la tensión entre pasado y renovación. En cada momento, hay un grupo conservador que pretende atenerse a la tradición para continuarla y un grupo subversivo que pretende dar por tierra con lo heredado, “matar al padre” y renovar el campo. Entre estos dos polos, se multiplican las posiciones intermedias que oscilan entre uno y otro.

En este caso, tomaremos como punto de partida la propuesta de uno de los estudiosos que más ha reflexionado en torno a esta cuestión: T.S. Eliot.³⁵ Su ensayo “La tradición y el talento individual” (1947) propone un nuevo modo de abordar el concepto: “[la tradición] no puede heredarse y quien la quiera deberá obtenerla tras mucha fatiga” (13). Eliot hace hincapié en la idea de que no es algo que el escritor recibe de forma pasiva, sino que debe trabajar para hacerse cargo y adscribirse a ella. Para ello, pone a jugar dos principios complementarios que tanto escritores como críticos deberán tener en cuenta: por un lado, el “senti-

35 Eliot es un poeta norteamericano con nacionalidad británica. Estas circunstancias vitales permitirían ya establecer una serie de preguntas en torno a la tradición del poeta.

do histórico”, es decir, “una percepción, no solo de lo que en el pasado es pasado, sino de su presencia” (13). De este modo, un escritor será “tradicional” cuando adquiera este “sentido de lo eterno como de lo temporal y de lo eterno y de lo temporal juntos” (13). Esto no significa permanecer anclado al pasado, repitiendo lo dicho por sus predecesores, sino que debe, de forma vital y dinámica, asimilarlo e incorporarlo a su obra, para que su conciencia de la tradición agudice la conciencia de su propio tiempo, de su contemporaneidad (15).

Por otro lado, postula el “principio de crítica estética”, el cual significa que no es posible encontrar en un escritor su sentido completo, por sí solo; sino que siempre debe apreciárselo (a él y a su obra) en “su relación con los poetas y artistas muertos” (15). Pues cada escritor, así como posee una necesidad de diferenciarse, también tiene la necesidad de adecuarse, de adaptarse a lo ya hecho. Al mismo tiempo, su obra produce un desplazamiento en el modo de lectura y organización de las obras previas: “[...] lo que ocurre cuando se crea una nueva obra de arte es algo que le ocurre simultáneamente a todas las obras de arte que le precedieron” (13). Esta modificación del orden a partir de la aparición de una nueva obra es lo que produce una conformidad necesaria entre lo viejo y lo nuevo (14). La existencia de esta relación bilateral entre pasado y presente implicará la conciencia por parte del poeta (o artista) de sus responsabilidades y dificultades en la elaboración de su obra. Además, a partir de este hecho, el escritor sabrá que será juzgado por los modelos del pasado, según el grado de ajuste y/o de novedad que su obra tenga en relación con las precedentes. Para ello, el crítico deberá ser muy cauteloso y tener cuidado en sus juicios, pues este pasado sobre el que se delinea la nueva obra no es una masa indistinta, no es uniforme, no está compuesto por uno o dos precursores, ni tampoco por un único período; incluso tampoco debe pasar necesariamente por los autores con mayor reputación (15). En otro ensayo, Eliot (1921) completa su teoría sobre la tradición con dos elementos importantes para la ponderación de un poeta como “bueno”: en tanto toma lo recibido, a través del caudal de la tradición, y lo transforma, lo convierte en algo nuevo; y en cuanto abreva de cualquier tradición que

le interese: “A good poet will usually borrow from authors remote in time, or alien in language, or diverse in interest”(n. 5). De este modo, este fenómeno no puede ser pensado como una estructura cerrada, sino como “una forma dinámica”, por la cual el pasado y el presente se encuentran en una “interrelación, se va conformando un orden ideal y permanente donde el escritor se inserta” (López Castro: 254). Esta forma de entender la tradición será una herramienta fundamental al momento de analizar las autopoiéticas, pues será posible inferir, a través de las palabras del artista, estos movimientos de adhesión o de rechazo de diversas tradiciones, así como el modo en que pretenda insertarse en la serie literaria para generar reconfiguraciones del pasado y ejercer una influencia en el futuro.

Si desplazamos nuestra atención hacia el funcionamiento de la tradición en las sociedades, el aporte de Raymond Williams resulta ineludible, pues la tradición, para él, es una “fuerza activamente configurativa, ya que en la práctica [...] es la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos” (137). Hace hincapié, por tanto, en el hecho de que el armado de una tradición no es algo ingenuo, sino una operación “selectiva”, en cuanto es solo la versión de un pasado que configura y un presente que es configurado, proceso que resulta “poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (137). Así, en el contexto de una hegemonía particular, la selección de lo que pertenece a la tradición es para Williams uno de los procesos constitutivos de dicha hegemonía, que se presenta y se admite habitualmente como “la tradición”, como el “pasado significativo”, aunque sea solo una versión de ese pasado cuyo interés radica en la dominación de una clase específica (138). Esta lucha en torno a las tradiciones selectivas (a favor y en contra) es una parte fundamental de la actividad cultural contemporánea y en ella participan no solo las instituciones identificables, sino también las formaciones, es decir, “los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura” (139). Mientras Eliot piensa la tradición desde la perspectiva individual del escritor, poniendo el acen-

to en su voluntad de construir su propia tradición, de conquistarla con esfuerzo, Williams alude a las estructuras de poder de cada sociedad y nos invita a pensar que esa conquista personal que todo autor lleva a cabo no es tan lineal, ni tan sencilla, pues se encuentra cruzada y afectada por estos mandatos subyacentes de las instituciones y formaciones dominantes, de modo que, al estudiar las autopoéticas, esta dimensión social de la tradición no debe ser dejada de lado.

Retomando la noción de Williams de “tradición selectiva”, Elisa Calabrese reflexiona a propósito de la operatoria que Borges pone en marcha respecto de la tradición argentina, la cual puede ser pensada en función de otros escritores y otras tradiciones. A partir del estudio de los ensayos “El escritor argentino y la tradición” (1996a) y “Kafka y sus precursores” (1996b), Calabrese analiza cómo Borges construye su propia genealogía a través de “las relaciones de escritura, cruce de registros, lectura y reescritura de la tradición” (110)³⁶ y postula una “teoría genealógica de la lectura crítica” (130): “una teoría de la lectura crítica donde el escándalo de invertir el orden cronológico pone en escena la operación genealógica; el pasado puede ser leído de una determinada manera porque esa actividad se ejerce desde el presente” (131). Lo que sin duda Borges está poniendo sobre la mesa es algo que ya había advertido Eliot: que no solo el pasado posee influencia sobre

36 Al hablar de “genealogía”, no podemos obviar la referencia al texto que Foucault (2004) escribe sobre Nietzsche, pues nos permite escapar de las estructuras fijas y las etiquetas de la historia literaria para pensar en las relaciones entre escritores, obras y culturas de un modo más amplio y, usando una metáfora deleuziana, “rizomático”. Si bien el artículo se centra en la crítica al modo tradicional de trabajo de la historia, algunos fragmentos nos resultan sugerentes para nuestro estudio: “La genealogía [...] trabaja sobre sendas embrolladas, garabateadas, muchas veces reescritas” (12). En el caso de nuestro objeto, este intento de reconstruir una genealogía que, a simple vista, pareciera no coincidir con los recorridos establecidos por la historia literaria, funcionará como punto de partida para entender cómo un modo de pensar la literatura, atraviesa épocas históricas, territorios geográficos, movimientos y generaciones literarias, concepciones religiosas, filosóficas, culturales tan diferentes e incluso distantes entre sí. Por ello, el concepto de genealogía nos sirve para pensar en la posibilidad de saltar por encima de los rótulos y las clasificaciones rígidas, y proponer nuevas relaciones entre acontecimientos diversos.

el presente, sino que cada obra de arte del presente produce modificaciones en el orden y por lo tanto, en la percepción y apreciación de las obras pasadas. En este sentido, la noción de “precursor” ocupa el centro de esta lectura genealógica: “cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro” (Borges 1996b: 90). Si bien la postulación de este fenómeno está anclada a su posición de lector crítico,³⁷ también es posible extender esta noción, siguiendo a Ricardo Piglia (2011a), para referirnos a aquellos autores que cada escritor define como su propia genealogía, la cual a veces se nutre de la tradición canónica y, a veces, es construida por él con el objetivo certero de adscribirse a un modo determinado de ejercer el quehacer poético:

[el escritor debe] hacerse cargo de la tradición, construir una relación con los antepasados [...] Todos somos un poco estrábicos en la relación con la literatura comparada; estamos siempre con un ojo puesto en nuestra propia tradición, y el otro ojo puesto en aquella tradición con la cual queremos establecer una relación(s/n).

En este sentido, el concepto de “genealogía” literaria sugiere la presencia de una serie de predecesores que no solo anteceden al escritor, sino que son elegidos expresamente por él, lo cual incidirá directamente en la lectura posterior de aquellos. Por tanto, estos forman parte de esa figura que el autor pretende construir para sí mismo, pues así como uno comparte con sus predecesores biológicos rasgos genéticos, físicos, psíquicos que integran nuestra identidad personal, el escritor compartirá con sus precursores presupuestos estéticos, modos de ver el mundo, formas de pensar la realidad, operaciones lingüísticas, etc., conformando una parte importante de su identidad literaria, pues en algún sentido, terminará pareciéndose a ellos (y viceversa, en una curio-

37 “Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría” (89).

sa torsión póstuma, según la perspectiva borgeana). La particularidad de esta construcción genealógica es que, a diferencia de la genealogía familiar, puede variar a lo largo del tiempo de acuerdo con las relaciones de afinidad u hostilidad que cada escritor establezca con sus antecesores, en cada etapa de su obra. Las autopoéticas resultarían así un espacio fructífero para manifestar esta clase de selecciones, recortes, adhesiones y rechazos.³⁸

Ahora bien, esta relación del escritor con sus predecesores no siempre es armoniosa y varía entre la admiración, el reconocimiento, la exasperación e incluso la negación. Bajo la égida de Nietzsche y Freud, Harold Bloom explora los conflictos que suscita en el escritor el vínculo con sus precursores, en sus libros *La angustia de las influencias* (1973) y *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida* (2011). En el primero de ellos, declara que su objetivo es “desidealizar las maneras aceptadas de cómo un poeta contribuye a formar a otro” (1973: 13), pues lejos de establecer una relación armoniosa de simpatía, el “poeta fuerte” lucha con sus “grandes precursores”, inundado de las “inmensas angustias de sentirse deudor” (13). Esta relación conflictiva entre el poeta y sus precursores es llevada por Bloom a un nivel extremo de autoafirmación del poeta fuerte y negación o rebelión contra los poetas precursores: “Los poetas, cuando ya se han vuelto fuertes, no leen la poesía de X, ya que los poetas verdaderamente fuertes solo se leen a sí mismos” (29). Sin embargo, el hecho de que todos los poetas, sin excepción, sean deudores de sus predecesores no es una debilidad para el teórico norteamericano, sino al contrario: las influencias poéticas no hacen a los poetas menos originales, sino que “los vuelven más originales, aun cuando no necesariamente mejores” (15).

¿De qué modo los poetas se “sirven” de sus precursores y los crean (tal como afirmaba Borges)? Bloom responde a esta pregunta: “Si los poetas muertos, como insistió Eliot, constituyen el progreso en cono-

38 En un estudio de la obra artística, no se deberían dejar pasar tampoco aquellas influencias que quizá pasan inadvertidas, pues no son referidas por el escritor, pero que recibe a través de su formación (intelectual, sentimental, familiar), del imaginario social de su época, entre otros.

cimientos de sus sucesores, esos conocimientos sin embargo son la creación de sus sucesores, hecha por los vivos para salir al encuentro de las necesidades de los vivos” (29). Es en la recepción de las obras que hacen los sucesores, donde los precursores adquieren profundidad y sentido para la posteridad. Así, Bloom establece una relación de reciprocidad entre unos y otros que, en cierto modo, supera los límites de lo cronológico, pero que se basa curiosamente en una “lectura errónea del poeta anterior” (41), es decir, lecturas “creativas” que los poetas hacen de sus precursores, con los cuales luchan en un *agón* constante y conflictivo, pero sin los cuales no podrían llegar a ser nunca escritores de literatura. De este modo, la figura del precursor es angustia y, a la vez, garantía de “vida imaginativa” (178). Por eso, en su segundo libro, afirma que “en una obra literaria siempre hay una ansiedad *conquistada*, la haya experimentado su autor o no” (2011: 20-21), ansiedad que se produce no entre las personas, sino entre los poemas, tan es así que lo único que importa en la interpretación es “cómo un poema revisa a otro” (21). Para Bloom, la grandeza de una obra literaria, esa especie de destello del pensamiento que produce, no solo se encuentra fuera del escritor, sino que surge de la relación con un precursor; la libertad creativa puede eludirlo, pero no huir, porque siempre debe haber una lucha por la supremacía (21).

De acuerdo con esto, en ambos libros insiste en que el trabajo de la crítica debe superar el estudio de las fuentes, la historia de las ideas o la modelación de imágenes, para centrarse en “el estudio del ciclo de vida del poeta como poeta” (1973: 16), rastreando no solo ecos o alusiones, sino también la transmisión de posturas e ideas poéticas (25) y teniendo en cuenta que “borrar el nombre de tu precursor mientras te ganas el tuyo propio es la meta de los poetas poderosos o severos” (25). La influencia literaria no puede pensarse, entonces, de modo lineal, sino laberíntica, siendo conscientes de que un escritor no surge de la nada, sino que en la práctica, inspiración siempre significa influencia (25).³⁹

39 Para explicar su noción de “influencia” (“único contexto auténtico de un poema poderoso”), Bloom la compara con la *influenza*, pues podemos sufrir la angustia del

La relación recíproca entre precursor y sucesor se proyecta en el futuro de la literatura, pues los que hoy son sucesores, mañana serán precursores de las generaciones futuras (47). Son las autopoéticas un espacio de exploración esencial para adentrarse en este trabajo que Bloom considera que la crítica debe llevar a cabo al estudiar la obra de un artista.

En definitiva, estas teorías nos permiten poner en suspenso la adscripción de los autores a movimientos artísticos o generaciones para estudiar sus propias genealogías, aquellas que se construyen adrede y que tendrán elementos de coincidencia y de distinción respecto de los contemporáneos, pues dependen no solo de los modelos elegidos por un grupo, sino también de las trayectorias y de los proyectos de escritura individuales, punto fundamental en el estudio de las autopoéticas de cualquier artista. Esta genealogía elegida podrá ser inferida no solo a partir de la mención de los nombres de los precursores, sino también a partir de las citas o referencias implícitas que podamos encontrar a lo largo del texto o del rastreo de coincidencias de determinadas ideas estéticas o posiciones. Será necesario rastrear, además, el modo en que el autor entra en contacto con esa tradición (por el proceso de socialización, por algún suceso familiar, por medio de otro autor o de otra persona, etc.). Por otro lado, la forma en que el escritor se apropia de esa tradición, cómo esta ingresa a la obra y el lugar que ocupa en ella será otro punto insoslayable en el análisis. Para esto, también será útil seguir la pista de Williams y estudiar los nombres de esa línea genealógica elegida para conocer sus contextos y observar cuáles son las dinámicas sociales y culturales que pueden haber influido en su formación y consagración (u olvido), y que llegan indirectamente a las autopoéticas que estudiamos. Finalmente, también será interesante

contagio, pero a pesar de esto, algo continúa siendo libre: el “daimón”. Este daimón o genio es de carácter divino y lo define como “un yo oculto o alma no racional”, que ha sido identificado desde la época helenística hasta Goethe con el genio del poeta (27). En una teoría que roza peligrosamente el idealismo romántico, el crítico norteamericano estaría afirmando que hay en el poeta una parte de su ser que está determinada por las influencias (casi al modo de una enfermedad) y otra parte libre constituida por su *daimón*; ambas conformarían elementos activos del proceso creador.

analizar qué nombres de la tradición el escritor decide desechar: ya sea oponiéndose explícitamente, ya sea a través de la indiferencia. Estos puntos serán algunos de los muchos que es factible estudiar a partir de los índices genealógicos que advirtamos en el texto.

Índices de campo: el posicionamiento

Si dijimos que la relación con el pasado y la tradición (eje diacrónico) es una parte importante en el armado de una figura autoral, no lo son menos sus múltiples y complejas relaciones con el presente (eje sincrónico), lo cual implica remitirnos a la dinámica del campo literario/artístico/intelectual en la que todo autor se inserta al constituirse como tal. Siguiendo los postulados de Pierre Bourdieu, las autopoiéticas serán un elemento imprescindible en esta inserción institucional.

El “campo” es el “conjunto de relaciones objetivas e históricas entre posiciones ancladas en ciertas formas de poder (o capital)” (Bourdieu y Wacquant 2005: 41). De este modo, la sociedad es concebida como un “conjunto de esferas relativamente autónomas de ‘juego’ que no pueden sumergirse bajo una lógica societaria general, ya sea del capitalismo, la modernidad o la posmodernidad” (42). En cambio, hay que pensar cada una de estas “esferas” (campos) como espacios más o menos autónomos que establecen sus valores particulares y se delimitan según sus propios principios reguladores. En este espacio socialmente estructurado, los agentes luchan desde la posición que ocupan ya sea para cambiar de posición o para preservarla (42). Un campo es, por lo tanto, un *espacio de conflicto y competencia* (como un campo de batalla), cuyo objeto de rivalización es el monopolio del capital propio del campo (por ejemplo, la autoridad cultural en el campo artístico, la autoridad científica en el campo científico, etc.). Este monopolio otorgaría a los agentes la potestad de decretar la jerarquía del campo y las “tasas de conversión” entre todas las formas de autoridad del campo de poder (43).

Es importante tener presente que, al hablar de la estructura de un determinado campo, estamos siempre limitados a hablar de un espacio

geográfico concreto y de un momento histórico determinado, pues la distribución del capital específico varía tanto temporal como espacialmente, por lo que la fijación del estado de un campo resulta útil solo para los fines de la investigación y es necesario precisar el tiempo y el espacio al que ese estado se suscribe. Para nuestro estudio, esta advertencia es ineludible, pues sin duda, cada texto autopoético debe ser analizado en función del momento y del lugar en el que fue escrito y publicado.

Tenemos, entonces, un campo constituido por relaciones complejas entre agentes. Pero no cualquiera puede ser parte ni posee las capacidades necesarias para desempeñarse en ese campo. Cada uno de los agentes participa de este “juego” a partir del desarrollo de una serie de *habitu* adquiridos durante su trayectoria social. El *habitus* es un “mecanismo estructurante que opera desde el interior de los agentes sin ser estrictamente individual ni en sí mismo enteramente determinante de la conducta” (2005: 43). Es, en definitiva, un “sistema de disposiciones duraderas y trasladables que integrando experiencias pasadas, funciona en todo momento como una matriz de percepciones, apreciaciones y acciones” (Bourdieu 1977: 72, 75). Si bien no estudiaremos aquí las disposiciones de los escritores que los llevan a actuar de tal o cual manera, el concepto nos resulta útil por varios motivos. En primer lugar, nos impide olvidar que un autor o un artista actúan tanto de acuerdo con decisiones personales y conscientes en un momento determinado, como también en función de elementos inconscientes o involuntarios que estructuran su accionar y que fueron adquiridos a lo largo de su vida (lo cual nos conecta directamente con la noción de tradición que propone Williams). En segundo lugar, según este modo de considerar al hombre, no hay acción que realice que no sea en función de su trayectoria social y de su posición en las distintas redes sociales en las que participa (parámetros según los cuales se forma el *habitus*)⁴⁰. De este

40 La trayectoria social es la “serie de posiciones sucesivamente ocupadas por el mismo agente (o el mismo grupo) en un espacio que está a su vez en evolución constante, sujeto a transformaciones permanentes. Tratar de entender una vida como una serie única y autosuficiente de eventos sucesivos sin ningún otro vínculo que la asociación

modo, es posible pensar que, más o menos conscientemente, al escribir un texto, un escritor tiene en mente el sistema de relaciones que lo conectan con sus colegas, con la tradición a la que adscribe, con la generaciones futuras; a la vez que posee una autoconsciencia de su condición de “autor”, la cual surge tanto de su propia consideración de lo que un “autor” es, como de la adjudicación de esa condición por parte del resto de los agentes del campo.⁴¹ Esta cuestión no es menor, pues no todo aquel que quiera puede ostentar la palabra en el espacio público. Por eso, es plausible preguntarnos quiénes tienen la potestad de escribir y hablar sobre su propia obra y sobre su condición de autor. Según Bourdieu y Wacquant, solo aquellos que poseen la “*capacidad lingüística*”, de tipo estatutaria, el “acceso a un lenguaje legítimo”, “monopolizado por unos pocos” (2005: 189), son quienes tienen la “capacidad de hablar” y de ser escuchados en determinados ámbitos (190). Por lo tanto, para escribir una autopoiética que sea pertinente o digna de lectura y atención, un individuo histórico ha debido primero “ganarse” la condición de escritor y, desde ahí, obtener la potestad para hablar en el espacio público sobre su propia obra, sobre sí mismo como autor y sobre la literatura (en general o en particular).

con el `sujeto´ cuya constancia es sin duda meramente la de un nombre propio, es casi tan absurdo como tratar de darle sentido a un recorrido de metro sin tomar en cuenta la estructura de la red de subterráneos, esto es, la matriz de relaciones objetivas entre las diferentes estaciones de tren” (2005: 257).

41 Bourdieu afirma: “...la representación que los agentes se hacen de su propia posición y de la posición de los otros en el espacio social (así como por lo demás la representación que dan de ella, consciente o inconscientemente, por sus prácticas o propiedades) es el producto de un sistema de esquemas de percepción y apreciación que es él mismo el producto incorporado de una condición (es decir de una posición determinada en las distribuciones de las propiedades materiales y del capital simbólico) y que se apoya no solo en los índices del juicio colectivo sino también en los indicadores objetivos de la posición realmente ocupada en las distribuciones que ese juicio colectivo toma en cuenta” (2010: 225).

Por otro lado, el hecho de que el escritor pertenezca al campo literario implica que forma parte de la *illusio*,⁴² esto es, que juega con las reglas y los intereses específicos del campo literario, que ha adquirido a lo largo de su trayectoria social. Mantener la *illusio* es una de las condiciones de existencia del campo, por lo tanto, todos los agentes (que se jacten de serlo) deben “trabajar” para su existencia:

su fuerza relativa en el juego [de cada jugador], su posición en el espacio del juego como así también los movimientos que haga, más o menos arriesgados o cautos, subversivos o conservadores, dependerán tanto del número total de fichas como de la composición de la pila de fichas que conserve, esto es, del volumen y estructura de su capital (2010: 137)

En el marco de este juego, en el campo intelectual, se establece una competencia cuyo “premio” es el capital cultural, es decir, “el legado de temas y convenciones que constituyen el patrimonio intelectual ‘legítimo’ de la sociedad considerada” (Sarlo y Altamirano: 145). Por lo tanto, quienes se encuentran en la posición dominante de este campo (que es la posición dominada del campo de poder) son aquellos que ostentan la autoridad cultural.

Ahora bien, en este juego, una de las cuestiones determinantes es la posición de cada jugador, de modo que el campo puede ser definido también como: “sistemas de posiciones y de relaciones entre posiciones” (1988: 108). Tal como señala Alicia Gutiérrez, para Bourdieu, la posición es el “lugar ocupado en cada campo en relación con el capital específico que allí está en juego” (59). Los criterios de distribución de

42 Bourdieu define la *illusio* como la “adhesión colectiva al juego que es a la vez causa y efecto de la existencia del juego” (1997: 253). Más adelante, explica: “Cada campo produce su forma específica de *illusio*, en el sentido de inversión en el juego que saca a los agentes de su indiferencia y los inclina y los dispone a efectuar las distinciones pertinentes desde el punto de vista de la lógica del campo, a distinguir lo que es *importante* [...] Resumiendo, la *illusio* es la condición del funcionamiento de un juego del que también es, por lo menos parcialmente, el producto” (337). También utiliza el concepto al hablar de la lógica de la práctica en *El sentido práctico* (2010: 132ss) de forma similar.

este capital son: posesión o no; posesión mayor o menor; y carácter legítimo e ilegítimo de la posesión del capital (reconocimiento social) (59-60), criterios que distinguen las posiciones dominantes (los que poseen capital acumulado) de las dominadas (los que no lo poseen o lo poseen en menor medida). Las posiciones de un campo también son relativas y se definen en función de las otras posiciones, por lo tanto, cuando alguna de ellas cambia, se modifica el estado completo del campo. En lo relativo al campo literario (intelectual o artístico), la posición adquiere una función peculiar:

la relación que un creador mantiene con su obra, y por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual (la cual, a su vez, es función, al menos en parte, de la obra pasada y de la acogida que ha tenido) (1971: 135).

En efecto, la posición le otorgará al escritor un “tipo determinado de participación en el *campo cultural*” en torno a los mismos temas y problemas y un tipo de “inconsciente cultural”; a la vez que posee un “peso funcional” según su “poder” en el campo. Además, esta posición influye fuertemente en el contenido de la intención artística o intelectual de un autor así como en la forma de su proyecto creador (1971: 165).

Por otra parte, en *Las reglas del arte* (1997), Bourdieu afirma que elaborar el punto de vista del autor implica “ponerse en su lugar”, ser partícipe de su “proyecto creador”, para lo cual es necesario “reconstruir el mundo de las posiciones dentro del cual estaba situado y donde se definió lo que trató de hacer” (138). Cada escritor se sitúa (y escribe) desde una determinada perspectiva en función de la posición (punto) que ocupa y para ello, produce “*tomas de posición*”, es decir, “obras literarias o artísticas evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos y polémicas, etc.” (342). Es por eso que “en los `intereses` específicos asociados a las diferentes posiciones en el campo literario es donde hay que buscar el principio de las tomas de posición literarias” (343). De este modo, la escritura de un autor

se ve tensionada tanto por la realidad externa del campo como por su proyecto creador que da forma y establece criterios para las elecciones que implica el acto creativo.

Para comprender en qué sentido un texto es una toma de posición, es necesario analizar el proyecto creador del artista, pues, según Bourdieu, es ahí donde obra y campo se interceptan y entran en conflicto: “es el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad intrínseca de la obra* que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera” (1971: 146). Con esto, el sociólogo francés señala que el proyecto de un artista no se construye solo en función de intenciones o intereses personales, sino que la sociedad también interviene en su constitución, porque el escritor debe contar con la demanda social al momento de escribir, aceptando o repudiando pero nunca ignorando la imagen de sí mismo que le devuelve la sociedad (145). De este modo, reafirma lo dicho ya por otras disciplinas: “un autor escribe para un público” (145); por lo cual la imagen que el artista tiene de sí (y también en definitiva, lo que es) depende en gran medida de “la imagen que los demás tienen [de él] y de lo que los demás son” (145). Es cierto que algunos se inclinan por seguir las necesidades que plantea la propia obra, dejando de lado las expectativas o presiones sociales; otros, por el contrario, responden casi incondicionalmente a esas demandas externas, olvidando sus propios intereses y convicciones, pero sin duda, afirmamos con Bourdieu que, en diferentes grados, ambos polos se encuentran presentes en todas las obras y es preciso tenerlos en cuenta en el análisis. Y en esta instancia, las objetivaciones que realiza el discurso crítico al intentar desentrañar el proyecto creador de un artista tienden a desempeñar un papel específico en la definición y evolución de ese proyecto (153), el cual se ve modificado en sus desarrollos por la opinión de esta porción de agentes del campo. Esto es lo que Bourdieu denomina “*sentido público*” de la obra y del autor, es decir, “el juicio [colectivo] objetivamente

instituido sobre el valor y la verdad de la obra” (158),⁴³ conforme al cual “el autor se define y con relación con el cual debe definirse, solo en y a través de todo el sistema de relaciones sociales que el creador sostiene con el conjunto de agentes que constituyen el campo intelectual en un momento dado del tiempo” (153). Este *sentido público* también mediatizará la relación que el autor mantiene con su propia obra (159). Por ello, no es posible realizar un análisis inmanente e independiente del texto o de la figura de un autor, porque ambas instancias se encuentran fuertemente atravesadas en su constitución por su inserción en los diversos campos sociales.⁴⁴

Bourdieu se refiere principalmente a las obras literarias que podríamos calificar de “fccionales”, como testimonios de “las representaciones que un autor hace de su empresa, sobre los conceptos en los cuales imaginó su originalidad y su novedad” (148). Son objeto de análisis del crítico actual para objetivar el proyecto creador de un artista (152, 172) y que participan de (y son influidas por) todo el circuito del campo intelectual: desde el autor que las elabora hasta quien las comercializa (153ss). Sin embargo, solo hace una mínima referencia a aquellos textos que conforman nuestro objeto de estudio: “discurso teórico que el creador puede tener de su obra” (154), quizá porque los considera así, sin mayores implicancias. Sin embargo, en función de su propia teoría, las autopoiéticas resultarían un espacio privilegiado de explicitación y objetivación del proyecto creador, así como un testimonio claro de los conflictos o intersecciones entre obra y campo y del impacto que el sentido público puede tener en la constitución de un autor y en el desarrollo de su obra.

43 Para esta teoría, la génesis de este sentido público tiene que ver con “quién juzga y quién consagra, cómo se opera la selección que, en el caos indiferenciado e indefinido de las obras producidas e incluso publicadas, discierne las obras dignas de ser amadas y admiradas, conservadas y consagradas” (153).

44 A este cruce de imágenes autorales que provienen tanto fuentes externas como del propio autor, se refiere Amossy al hablar del *ethos*, tal como vimos en el punto 3.2.

Si pensamos la labor del escritor en este sentido, veremos que las autopoéticas propiamente dichas serían una herramienta fundamental para este juego, porque le permiten proyectar una imagen, que, como dijimos, quizá no logra armar totalmente a través de su obra literaria. Entonces, ¿qué clase de “ficha” para este “juego” del campo literario serían las autopoéticas? Podemos caracterizarlas como aquellas “tomas de posición”, que poseen una particularidad ventajosa para los escritores:⁴⁵ no hay instancia de mediación (narrador o yo lírico) y por lo tanto, quien se hace cargo del texto es el sujeto como autor, el que coincide con aquél en nombre propio y existencia histórica. 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 (que para preservarla intente mantener las reglas del juego más o menos estables), que la escrita por un agente que ocupe una posición dominada o marginal, pues este tratará de subvertir las reglas del campo, de modo que cambie la distribución del capital y él pueda pasar, a su vez, a una posición dominante.

Gracias a estos aportes teóricos, es posible superar la inmanencia de los textos autopoéticos y reconocer la necesidad de analizarlos en función de su contexto de enunciación, es decir, el espacio de las redes complejas que constituyen el campo literario, de donde emergen y donde se insertan. Por un lado, el texto es escrito por un autor de acuerdo con cierta intencionalidad de inserción, permanencia o mejora de su posición dentro del campo literario, y por lo tanto, espera ciertos efectos de recepción (desde la edición y circulación del texto hasta la llegada a determinados lectores). Todos estos elementos influyen de

45 Si bien nuestro objetivo al analizar las autopoéticas no es establecer la estructura del campo del cual surgieron (porque eso implicaría una gran tarea sociológica de reconstrucción que excede nuestro objetivo), esta consideración de las autopoéticas como “tomas de posición” nos impulsa a rastrear en el texto las huellas de la conformación de ese campo para poder estudiar de qué modo el autor intenta posicionarse, el por qué de sus elecciones (lingüísticas, semánticas, pragmáticas, etc.), los circuitos de circulación de los textos, entre otros.

forma decisiva en su escritura, razón por la cual sería ingenuo pensar que las autopoiéticas son escritas de un modo totalmente libre e indeterminado. Son, en cierta medida, un producto del campo en el que se insertan, porque el autor posee ciertos *habitus* adquiridos a lo largo de su trayectoria social, que estructuran sus modos de pensar y le otorgan las “reglas de juego” (*illusio*) que deben orientar su labor artística, influyendo en los modos de inserción y participación en las relaciones de ese campo. En segundo lugar, esta perspectiva nos permite advertir que toda obra surge de un determinado “proyecto creador”, que se va modificando con el paso del tiempo, según las interacciones que se produzcan entre el autor y sus colegas, sus editores, su público, la crítica literaria, las instituciones académicas, el mercado, etc.; pues este proyecto no consiste solo en una serie de premisas artístico-ideológicas que van mutando, sino que estas premisas responden a esas demandas y condicionamientos externos y a los intereses y convicciones personales del autor. Para esto, será fundamental estudiar los nombres de personas, movimientos, grupos, instituciones con los que el escritor establece una relación de reconocimiento y admiración o en una polémica (implícita o explícita),⁴⁶ así como la razón de estas dinámicas. A la vez, será ineludible analizar algunos rasgos del campo literario/artístico/intelectual del momento para aproximarnos a las posiciones que cada uno de estos actores (el autor, los que admira, los que lo admiran, con los que confronta, los indiferentes, etc.) ocupan en ese campo, pues hay que tener claro que no siempre el panorama descrito en las autopoiéticas coincide exactamente con el que puede ser reconstruido a partir de otros textos y documentos.

46 En este sentido, es muy útil la explicación que Bajtín (1993) da de la polémica implícita o explícita, como palabra bivocal, el modo en que funciona a nivel discursivo e ideológico y las formas de reconocimiento de este tipo de fenómeno.

Tipos de autopoéticas

Establecida la conceptualización de lo que hemos dado en llamar “espacio autopoético”, así como la precisión respecto de los índices que definen la operación de autofiguración, en este capítulo, nos centraremos en el tipo especial de autopoéticas que constituye nuestro objeto de estudio: las autopoéticas ensayísticas.

Pero antes de entrar en esta cuestión, es preciso advertir que en toda obra no solo las llamadas frecuentemente poéticas de autor incluyen índices autopoéticos, sino que son diversos los textos en los que esta operatoria autorreferencial se lleva a cabo. Por este motivo, consideramos que, a partir de la mayor o menor presencia de índices autopoéticos y del grado de importancia que poseen en el texto, es posible distinguir dos conjuntos textuales que conforman este espacio. Por un lado, encontramos aquellos textos que poseen considerable cantidad de estos índices, en posición dominante, y que pueden adoptar una gran diversidad de géneros y subgéneros, con estructuras y convenciones diferentes, que focalizan en distintos aspectos según su especificidad (ensayos, prólogos, cartas, diarios, entrevistas, poemas, etc.). Estos son los que llamaremos, en sentido estricto, autopoéticas.⁴⁷

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 ostensiblemente u ocultos solo 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 consti-

47 Como ya dijimos, Zonana distingue dentro de este grupo, tres conjuntos: 1) los textos teórico-críticos; 2) los paratextos; 3) los textos metapoéticos (34-35). Nosotros agruparemos, en cambio, los grupos 1 y 2, y dejaremos aparte el grupo 3, por considerarlo de un estatuto diferente y, por tanto, regido por otras convenciones que modifican las operaciones de lectura e interpretación, como señalaremos a continuación.

CAPÍTULO 3
LA AUTOPOÉTICAS ENSAYÍSTICAS

tución del texto en el que se ubican, la obra total en la que este se inserta, el autor, el contexto, etc. Es otra de las proyecciones en las que no entraremos en este trabajo por cuestiones de extensión. Quedan fuera de este espacio autopoético 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 solo pueden ser inferidos a partir de una operación hermenéutica.⁴⁸

En la serie de los textos que llamamos autopoéticas, es posible distinguir dos conjuntos discursivos. El primero 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). Así lo explica Pozuelo Yvancos (1993) retomando a Mignolo:

48 Estas obras están estrechamente vinculadas con el espacio autopoético (aunque no pertenezcan 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.

[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).

En estos casos, la condición de ficción implica la conformación de una fuente de lenguaje imaginaria que no coincide con el autor.⁴⁹ Hablamos de, por ejemplo, un poema,⁵⁰ una novela, una obra dramática, un cuento, etc. Las auto-poéticas que se rigen por la convención de ficcionalidad suelen poseer 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 y en hacer ostensible la conflictiva frontera entre el mundo textual y el extra-textual.⁵¹

El segundo conjunto está conformado por aquellos textos regidos por la convención de referencialidad, que en su mayoría pertenecen a los llamados “géneros ensayísticos” (como veremos luego), pues sus propiedades genéricas son propicias para este discurrir reflexivo. Si bien esta convención no es teorizada de este modo por los autores mencionados, es posible postularla en analogía a la de ficcionalidad.

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

50 Si bien los principales trabajos citados en torno a esta convención de ficcionalidad se refieren a los discursos narrativos, adherimos a los postulados teóricos que postulan el carácter ficcional del sujeto poético, que puede extender lazos más o menos fuertes con la realidad extratextual, pero que implica siempre una instancia de mediación (el yo hablante o sujeto lírico) que asume la voz en primer lugar. Para ahondar en esta problemática, ver: Culler 1978; Mignolo 1982; Lázaro Carreter 1987; Pozuelo Yvancos 1994; Cabo Aseguinolaza et al. 1998 y 1999; Combe 1999; Scarano, Romano y Ferrari 1994; Scarano 2000 y 2014.

51 Es cierto que las auto-poéticas incluidas en el género lírico pueden ser pensadas en términos metapoéticos también. Como ya advertimos al comentar el aporte de Ferrero en el capítulo 1, al pensar las posibles relaciones entre los fenómenos meta- y las auto-poéticas, siendo ambos autorreferenciales, consideramos que hablar de uno u otro es una decisión metodológica, que depende del punto de vista que tome el observador.

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.⁵² 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 manifiestan una voluntad de identificación entre el sujeto histórico y el sujeto textual. En esa identificación, ganan gran parte de su fuerza perlocutiva, 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. En esta tendencia a la identificación también el escritor adquiere 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 se acerque a la prosa lírica (por ejemplo, prefacios o prólogos en prosa cuyo estilo

52 En una nota al pie, Mignolo (1981: 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”.

se mantiene en el límite entre lo ensayístico y lo lírico).⁵³ 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. Por eso, Ferrero (2012) los caracteriza como “discursos contiguos”, poniendo de manifiesto, a la vez, su cercanía y su diferencia.

Si bien nuestro análisis se centrará en los textos que podríamos situar, sin mayores dificultades en el segundo conjunto, no negamos las numerosas y complejas relaciones entre ambos grupos del espacio autopoético, así como la gran potencialidad e interés que advertir y estudiar estas relaciones puede tener en el estudio de la constitución de un artista.

¿Por qué “ensayísticas”?

Nos centraremos ahora en la caracterización de las autopoéticas que conforman nuestro objeto de estudio: aquellas llamadas “metatextos” por Mignolo y “extratextos” por Muschietti; clasificadas por Zonana como textos teórico-críticos o paratextos e identificadas por Amossy como parte del metadiscurso que el autor elabora sobre sí mismo en los alrededores del texto literario. Elegimos llamarlas “autopoéticas ensayísticas”, utilizando el adjetivo en sentido amplio, pues la mayoría de las formas textuales en las que se presentan pueden adscribirse a los llamados “géneros ensayísticos” (Pedro Aullón de Haro 2005), que determinan, en gran parte, los marcos institucionales y genéricos dentro

53 Tal como se observa en los ejemplos dados, los casos más difusos en la clasificación propuesta son los paratextos que permanecen en los límites del texto literario y en esa condición fronteriza reside su riqueza y su eficacia. Cada caso deberá ser estudiado en función de sus peculiaridades.

de los cuales deben ser interpretados.⁵⁴ Nos referimos a formatos y estilos 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).⁵⁵ Esto es así en parte porque, comoya advertimos, a partir del siglo XIX, la forma ensayística, prefigurada por Montaigne, se convierte para los artistas en el espacio propicio para albergar este ejercicio de autorreflexión y también para intervenir en la escena pública (social, cultural, literaria, etc.). Por este motivo,

54 Se evita, de este modo, otras expresiones, como por ejemplo, “en prosa”, pues puede haber cuentos, novelas o prosa lírica regida por el pacto de ficcionalidad, que pueden considerarse autopoéticas; o también “referenciales” o “metatextuales” por las complejidades teóricas que conllevan cada uno de los términos. Elegimos “ensayísticas”, pensando en las definiciones del mismo Aullón de Haro o en términos de Casas (1999) cuando define el ensayo como “archigénero”, y en tanto las características de la enunciación ensayística son las que podemos observar en este corpus textual.

55 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. 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 solo 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 González 2005; Pozuelo Yvancos 2005; Hutník 2007; Weinberg 2006, 2007a, 2007b y 2012.

para trazar las características enunciativas de la escena de habla que se constituye en las autopoéticas, atenderemos las particularidades de la escritura ensayística en la que suelen cristalizar.

Antes de avanzar, nos interesa realizar una digresión, pues desde mitad del siglo XX hasta la actualidad, es común que las autopoéticas también aparezcan en formato de entrevista. Si el evento es en vivo, por radio, televisión o internet, la continuidad y la inmediatez del diálogo generan una serie de factores que habrán de tenerse en cuenta al momento del análisis, principalmente la imposibilidad de un control total y reflexivo sobre lo que el autor dice de sí mismo; así como su contraparte, la ilusión de la “mostración directa” del ser, la personalidad y los pensamientos del entrevistado, favorecida por los mismos medios en los que aparecen y que ocultan con mayor éxito el artificio que implica la puesta en escena de la subjetividad.⁵⁶ En cambio, las entrevistas que aparecen en medios escritos suelen tener una instancia de validación con el autor, previa a su publicación, por lo cual el control sobre lo que se dice es mucho mayor y pueden asimilarse a las autopoéticas ensayísticas, en cuanto que comparten con ellas algunos rasgos genéricos: justamente aquellos que los escritores aprovechan en las instancias autopoéticas. La particularidad de las entrevistas (ya sea en vivo o por escrito) es que la escritura no se desarrolla libremente, como en los géneros ensayísticos, sino a partir de preguntas y que suponen un grado de legitimación del entrevistado, que no es fácilmente obtenido (menos en los principiantes). Por otro lado, potencian la figura autorial en cuanto se publican en medios de comunicación de largo alcance, circunstancia que puede resultar sumamente útil y eficaz para la operatoria de autofiguración.

56 Este punto es importante en el caso de los autores que desarrollan su obra hacia finales del siglo XX y durante el siglo XXI. Para un mayor detalle en torno a este género dialógico, ver: Arfuch (1995); De Llano y Scarano (2004).

Análisis discursivo de las autopoéticas ensayísticas

Proponemos a continuación una serie de características discursivas que deberán ser tenidas en cuenta al momento de analizar este conjunto textual. Cada uno de estos puntos define la enunciación ensayística en sus diversos aspectos, así como su funcionamiento en el sistema discursivo y extradiscursivo. A la vez, procuramos señalar cómo cada una de estas características es aprovechada por el artista en sus autopoéticas de acuerdo con el nivel de eficacia que poseen en el proceso de autofiguración.

Las ventajas de la enunciación ensayística

En principio, podríamos identificar, sin mayores problemas, al sujeto de las autopoéticas con el nombre propio que firma y que aparece en la portada del libro o al pie del artículo, y que suele ser el responsable de toda una serie literaria, por lo cual su rasgo primordial es ser un autor.⁵⁷ Sin embargo, ninguna instancia de contraste psicológica o biográfica puede postularse como garantía para determinar a quién nos referimos con este vocablo. En cambio, hacemos referencia a una figura que permanece en el borde: ni dentro, ni fuera del texto, instancia de producción cruzada por las determinaciones del espacio cultural e histórico al que pertenece, inasible como sujeto empírico, pero factible de ser reconstruida desde las coordenadas de su trayectoria social y discursiva.

Además, como ya advertimos, al pasar por el tamiz del lenguaje, este sujeto-autor construye de sí mismo una imagen interesada, que responde (consciente o inconscientemente) al modo en que desea ser considerado por sus pares y por sus lectores. De este modo (y como todo orador), pretende, por un lado, generar empatía con sus recep-

57 Así como lo advertían Demers y Casas, en el estudio de los textos, será necesario tener en cuenta si poseen referencialidad individual o colectiva, porque los circuitos de recepción, así como los efectos tanto en la obra como en el campo serán diversos de acuerdo con este parámetro.

tores, y por otro, propiciar que ese *ethos* forjado en el discurso genere determinados efectos en la circulación de sus textos por el campo literario, efectos que trastocan, en mayor o menor grado, su imagen pública. En definitiva, se construye una máscara autoral, que le permite hablar de sí mismo de forma distanciada.

Ahora bien, el estatuto del sujeto ensayístico es una de las claves para comprender el modo en que el autor construye esta máscara, pues hablar de géneros ensayísticos implica entrar de lleno en el territorio de las llamadas “escrituras del yo”, tal como afirma Pozuelo Yvancos (2005). Para el teórico español, este género es una norma histórico-literaria que nace con la obra de Montaigne, donde encuentra su denominación y su sentido, saliéndose del esquema de los géneros al uso que habían regido hasta ese momento los estudios literarios (181).⁵⁸ Esta denominación se refiere al énfasis que estos textos ponen en la intervención personal y autobiográfica (en consonancia con el estatuto autobiográfico presente desde el Renacimiento). Así esta modalidad supone que haya una escritura, que tenga como protagonista al yo y que ese yo sea el autor, como parte de una forma dada de unidad creativa, donde se da la coincidencia entre sujeto y objeto en el ámbito de la representación (184). Lo real es sustituido por el signo tanto en los hechos, como en la constitución del mismo yo que se configura en el discurso, siendo este la instancia más importante del texto y la novedad de la obra de Montaigne. Más que el tema o la exhaustividad en el desarrollo, importa el sujeto, su perspectiva, su visión del mundo, una impronta personal. Por eso, según Pozuelo, el escritor francés titula como “ensayo” su obra, en la medida en que el modo de tratar los asuntos se adapta totalmente a los límites de su propio yo, en cuanto a conocimiento, capacidad y conveniencia (185). También Starobinsky

58 Pozuelo Yvancos propone considerar los géneros literarios como “norma histórica”, es decir, aquella que determina “el horizonte de expectativas de los modelos intertextuales en un funcionamiento en todo caso polisistémico, que comprende junto a posiciones enunciativas, tradiciones temáticas, moldes estilísticos y niveles de lengua” (181). Este concepto de “norma histórica” se acercaría más a la noción de “estilo” para el teórico español.

hace hincapié en el término “ensayo” que refiere no solo al tratamiento de un tema, sino también a la operación de autocomprensión del autor, quien “debe ensayarse a sí mismo” (36). Este ejercicio de reflexión interna, al unirse a la inspección de la realidad exterior, conforma un mapa donde sujeto y materia son una misma cosa (37), de modo que se cumple la máxima de Montaigne: “yo mismo soy el contenido de mi libro” (LXVI). Así, el alto grado de subjetividad es uno de los rasgos fundamentales de la escritura ensayística (Arenas Cruz: 55), lo cual se acentúa aún más cuando conlleva una operación manifiestamente autorreferencial, como la que supone una autopoética.

En relación con el tipo de enunciación que asume este yo, Pozuelo advierte que es una escritura “no susceptible de ser ficcionalizada, es decir, que impone su resistencia a que se separen las categorías de la Enunciación y la del Autor” (188). Esto no significa, como ya advertimos, que el yo textual no sea una construcción interesada del texto, pero sí implica que el autor no es ficcional, aunque como sujeto histórico pueda “velarse o metamorfosearse tras la apropiación que de ella hace el Discurso” (188). Así también Casas (1999), Sarlo (2001) y Weinberg (2006) advierten las estrechas relaciones de identidad entre el sujeto de la enunciación y el autor real, que persiste en el ensayo por más engañoso que pueda resultar. De hecho, en las autopoéticas ensayísticas, es el autor quien se hace responsable del texto con su nombre propio; hombre de letras, voz autoral, representado (y metamorfoseado) en el texto pero no ficcional. Esta condición intermedia en la que lo sitúa el lenguaje es muy propicia para esta operación de dar cuenta de sí mismo, pues, en la línea de la retórica clásica, favorece efectos de sinceridad en sus receptores para quienes resulta difícil el distanciamiento, gracias a la tendencia (muchas veces ingenua) a identificar, de forma acrítica, autor empírico-autor implícito-sujeto textual, promovida por la enunciación ensayística. Este sujeto que se auto-construye en el discurso pone en marcha la constitución de un *ethos* autoral que si bien se desprende de su propio decir, depende también de la imagen pre-discursiva que circula entre los receptores y dialoga con ella en pos de afianzarla o modificarla, cristalizando finalmente una figura de autor

interesada y digna de atención. En definitiva, la enunciación ensayística resulta un modo útil y efectivo de llevar adelante una operación de autofiguración, signada por la libertad creativa del yo, que se “ensaya” a sí mismo.

Un lector para persuadir

En el análisis del discurso (principalmente a partir de los aportes de Bajtín), hablar de un sujeto de la enunciación supone hablar, inevitablemente, de un destinatario. Y en el caso del ensayo, esta correspondencia es aún más fuerte, pues el *yo* construye una imagen de sí mismo en el texto pensando siempre en el *tú*, ya sea para persuadirlo de algo y lograr su aprobación, ya sea para entrar en polémica con él. De este modo, a esta figura de lector/oyente, invocada una y otra vez en el texto, se le atribuyen capacidades y competencias específicas que se tienen en cuenta en la búsqueda de la persuasión.⁵⁹

Es por este motivo que la mayor parte de los críticos coinciden en la condición dialógica del ensayo (Arenas Cruz 2005; Hernández: 157; Pozuelo Y.: 190; Hutnik 84; Weinberg 2006, 2007a y 2007b, etc.). Este diálogo se corresponde, por un lado, con el carácter opinable y personal de las afirmaciones del autor, y por otro, con la libertad de pensamiento y de opinión que se le atribuye al lector, al que se busca convencer. Este ingreso del tú con el que el yo dialoga es, para Weinberg, decisivo en el ensayo, pues el complejo sistema de pronombres establece las relaciones de poder y solidaridad entre los sujetos participantes (2006: 81). Esta relación que se configura como íntima o privada tiene como finalidad última la persuasión del receptor y pretende lograr una respuesta o efecto perlocutivo, que apunta a convencer no de la verdad de los contenidos expuestos, sino “de lo bien fundado de

59 No hay que perder de vista que Bajtín considera que todo discurso posee un carácter dialógico, pues está preñado de la respuesta del oyente teniéndola en cuenta al momento de su formulación. Sin embargo, esto es especialmente visible en los géneros ensayísticos y en particular en las autopoéticas.

la argumentación y de la necesidad de pensar acerca de ellos, con el fin de inspirarlo y motivarlo para que pueda reflexionar por su cuenta” (57). En definitiva, el recorte que realiza el texto postula un camino interpretativo que, a su vez, define un tipo de diálogo con el lector (Weinberg 2007b: 287). Por eso, las autopoéticas ensayísticas resultan un terreno eficaz para que el autor proponga un modo de pensar no solo su obra, sino también la literatura, tratando de conducir al lector por este camino y proponiendo, en definitiva, las claves interpretativas de sus textos.

Esta persuasión del lector por parte del autor es lo que justifica que se privilegien generalmente las estructuras discursivas argumentativo-expositivas, en lugar de las descriptivo-narrativas (Mignolo 1986: 101). Además, si el ensayo pretende establecer la credibilidad de una idea o de una opinión, lo hace a través de pruebas que no son demostrativas, sino retórico-argumentativas, las cuales presentan premisas probables o verosímiles y son válidas solo en contextos particulares y con fines determinados, principalmente en los ensayos sobre temas humanísticos (arte, política, historia, literatura, sociedad), donde predominan los valores y las opiniones, en vez de las verdades definitivas (Arenas Cruz: 45). Esto se observa particularmente en las autopoéticas, pues la materia tratada está en directa relación con la perspectiva y con las convicciones del hablante, quien realiza una justificación razonada y argumentada de ese punto de vista, con el objetivo de convencer al lector no solo de aquello que enuncia, sino del tipo de persona (y en este caso con su doble significación etimológica y cristiana) que pretende encarnar, es decir, del *ethos* autoral. Además, en este caso, la persuasión se refuerza con el nombre del autor reconocido y consagrado por el campo intelectual, y su consiguiente autoridad para hablar del tema, cuya contrapartida es la confianza por parte del destinatario en esa palabra “autorizada”. Esta dinámica de puestas en escena y reconocimientos pretende conseguir una serie de objetivos por parte del hablante: justificar, en primer lugar, sus elecciones estéticas pero también sociales, políticas, afectivas, etc.; persuadir al receptor acerca de la conveniencia de los postulados u opiniones que explicita y procurar que acuerde con

la superioridad de éstos por sobre otras posturas opuestas o distintas; invitarlo/obligarlo a realizar determinadas operaciones intelectuales (de las cuales se lo cree capaz) para seguir el hilo de las argumentaciones; inducirlo a aplicar lo dicho a sus propios textos literarios, ofreciendo un camino interpretativo que, en definitiva, pretende ejercer un control en la recepción de la propia obra. Lo que no debemos perder de vista en este aspecto es que, aunque hablemos del tú, esta instancia de la recepción es todavía una proyección de la ideología autoral, una estrategia textual que se desprende de la propia figura autoral, aun cuando lo haga en función de un otro. Por eso, referirse a la figura de lector supone siempre atender un aspecto más de la máscara autoral.

Por último, la consideración de la posición del autor respecto de la recepción de sus autopoéticas exige tener en cuenta cuál es el lector o destinatario modelo (en términos de Eco) al que se dirige. En principio, hay que distinguir si es un lector medio (por ejemplo, el que se acerca al prólogo de una obra ficcional) o a uno especializado (por ejemplo, el oyente de una conferencia en una universidad), pues en cada caso, las estrategias que el sujeto ponga en marcha serán diferentes, dado que las condiciones de lectura como las competencias interpretativas de cada grupo darán como resultado interpretaciones y acciones totalmente diversas entre sí, principalmente por el grado de incidencia que ambos grupos poseen en la configuración del campo literario.⁶⁰ En segundo lugar, también hay que considerar si la índole original del texto fue pública (prólogos, entrevistas, manifiestos, ensayos, etc.) o privada (cartas, diarios), pues el funcionamiento pragmático será diferente en cada caso, y si bien lo privado la mayoría de las veces se vuelve público,

60 En general, las autopoéticas tienen como horizonte también la mirada y la consideración de los colegas del medio literario (principalmente escritores, pero también críticos, antólogos, editores, académicos, etc.), que genera una determinada mirada crítica respecto de una obra, un estado de opinión, del cual el autor es consciente y respecto del cual se pronuncia: para mantenerlo, para modificarlo, o incluso para contradecirlo. En este último caso, las valoraciones del sujeto hablante difieren respecto de las de aquéllos estableciendo en el terreno textual una polémica, cuestión fundamental para nuestro análisis, a la que nos referiremos atendiendo a la teoría discursiva de Angenot.

su análisis no debe perder de vista ese contexto inicial.⁶¹ En este sentido, habría que plantearse si la condición autopoética de un texto es determinada por el escritor o si la crítica puede atribuírsela a un escrito que, en principio, fue pensado con otros fines. Consideramos que esto último es posible siempre que el crítico tenga en cuenta estas circunstancias diversas de elaboración y circulación y obtenga conclusiones que contemplen esas diferencias.

Libre discurrir discursivo, con “caja negra”

En cuanto a la materia tratada, podemos afirmar que en el corpus que nos ocupa hay una correferencialidad entre sujeto y objeto, pues es un sujeto hablando sobre sí mismo (*auto-*) en cuanto autor de una obra literaria (*poética*); esto implica que el contenido de las autopoéticas será la propia figura autoral y su correspondiente ideología artística, ya sea en relación con la propia obra, la trayectoria literaria, ya sea por la exposición de los presupuestos abstractos sobre el arte, la literatura, el lenguaje, etc. Pero este contenido puede adoptar los modos de presentación más variados, pues como afirman Demers y Casas, el espacio de este conjunto de textos está signado por la libertad, siendo factibles de presentarse en las más diversas formas y circunstancias. En este sentido, la libertad propia de los géneros ensayísticos resulta un terreno fértil para la exposición de estas cuestiones por parte del autor, si tenemos en cuenta que, tal como señala Aullón de Haro (2007), el ensayo es un “*libre discurso reflexivo*”, es decir, una “operación articulada libremente por el *juicio* [...] el discurso sintético de la pluralidad discursiva unificada por la consideración crítica de la libre singularidad del sujeto” (63-64).

61 Por ejemplo, *De Profundis*, de Oscar Wilde, es una excelente autopoética, sin embargo, es una carta dirigida a una persona particular. Si queremos estudiar la figura autoral que proyecta, los efectos en su obra y en el campo, entre otras cosas, sería útil conjeturar qué modo de circulación pensó Wilde al escribirla: pública o privada. Si fue pensada para el espacio privado, se abren dos cuestiones: ¿cómo modifica su estatuto y su lectura el “trasplante” al espacio público?

Por tanto, la libertad en la organización discursiva y textual como en la elección del tema es propia del ensayo, que puede tratar sobre “todo aquello susceptible de ser tomado por objeto conveniente o interesante de la reflexión, incluyendo privilegiadamente ahí toda la literatura misma, el arte y los productos culturales” (64). Del mismo modo, Sarlo (2001) afirma que el ensayo es una forma *in progress*, es decir, un pensamiento haciéndose, en una permanente apertura que no cierra. Su forma es la de una pregunta sin la necesidad de una respuesta; es, en definitiva, un trayecto que conduce a la incertidumbre. Es por eso que el ensayo no puede resumirse ni en partes ni en hipótesis (16ss). Así articula dos rasgos que, en cierto modo, son opuestos: el carácter tentativo (exploratorio) de la argumentación y su carácter conclusivo. (19).

Pero en cuanto a este discurrir reflexivo se refiere, Liliana Weinberg define la dinámica del ensayo como una “poética del pensar”, pues “recoge ante todo una forma de conocer activo, recoge el momento enunciativo del pensar, es un estilo del pensar y del decir [...] en un presente activo” (282). También Elizabeth Hutnik se refiere a ello: “El ensayo se sitúa en una zona fronteriza aludido como ‘pensamiento’, pues explora, indaga, examina, relee, desde una postura que no es ni neutra ni objetiva, sino que posee la marca del autor y su voluntad de transmitir ideas” (83). Esta libertad del discurrir ensayístico está en consonancia con el modo de decir, el cual tiende a la claridad, a la precisión, a la naturalidad, sin perder el refinamiento artístico, utilizando rasgos del lenguaje conversacional, que le confieren agilidad y fluidez (giros coloquiales y afectivos, ordenación subjetiva de la frase, apelación al tú) (Arenas Cruz: 54).

En el caso de las autopoéticas, la libertad ensayística se presenta a través del uso de las más diversas formas de tratamiento de los temas, pero también en las múltiples estrategias que utilizan los escritores para dar cuenta de sí mismos y de sus obras. Esta libertad, unida a la enunciación “no-ficcional” o “referencial”, convierte a estos géneros en un espacio propicio de exposición, valoración y defensa de las opiniones propias, sin la obligación de dar cuenta exhaustiva y sistemática de la materia en cuestión (como sí debería hacerse en un tratado). La

fragmentariedad de esta modalidad discursiva le permite al autor de una autopoética discurrir solo en torno a las partes de la realidad y del universo literario que le interesan para fundamentar sus valoraciones, elaborar una autofiguración funcional a sus intereses y utilizar su experiencia personal como base de reflexión acerca de lo general y lo universal.

Otro de los rasgos fundamentales que Weinberg propone para el estudio del ensayo —y que, sin duda, debe ser tenida en cuenta al analizar autopoéticas que adoptan estos moldes— es su condición de “texto situado”, pues establece una remisión continua al aquí y ahora de su enunciación, a la vez que posee un modo de inscripción en un sentido general y comunicable (2012: 26). De este modo, cobra relevancia el presente del ensayo, “el presente del acto de entender y de decir, la puesta en evidencia del momento enunciativo y escritural así como el permanente reenvío a las condiciones propias de una situación enunciativa” (26). La condición de “texto situado” de las autopoéticas no es un rasgo trivial, ya que nacen unidas a las valoraciones y opiniones de un autor en un tiempo y lugar determinado. Una vez que fueron publicadas, esas valoraciones quedan fijadas para siempre; pero puede llegar un momento en el que el escritor empírico se distancie ideológicamente de los juicios volcados en dichos textos y también de la propia figura que emerge de ellos. Sería el caso, por ejemplo, de los tres primeros libros de ensayos de Jorge Luis Borges, que él mismo decidió desconocer, olvidar e incluso eliminar del proyecto de edición de sus obras completas. Algo similar sucede con algunos textos de Luis Cernuda. Estos ejemplos ponen de manifiesto cómo, en ocasiones, el autor pretende tender los hilos de Ariadna que guíen a los lectores y a los críticos por el laberinto de su vida y de su obra. Pero también funcionan como indicios del alcance de esta operación constructiva, que es necesario dismantelar para comprender el entramado final de la obra de un escritor (y su peso en el conjunto de la literatura universal). Sin embargo, curiosamente este rechazo de una porción de la obra por parte del autor se suele dar hacia un conjunto de textos ensayísticos y no poéticos o narrativos, pues si bien algunos de estos últimos son

apartados, nunca se ruega para ellos la condena del olvido; al contrario, la mirada benevolente casi paternal del autor los considera como etapas propias o lógicas de la evolución de una obra (y los lectores otorgan esta licencia). Nos atreveríamos a conjeturar que es justamente este estatuto de “discurso de verdad” lo que hace que estos textos escritos por el escritor joven constituyan una especie de amenaza para el escritor maduro. Podría pasar que un crítico desprevenido compare los ensayos iniciales de un autor con sus poemas de madurez. Es muy probable que encuentre fisuras, contradicciones y, en un acto de arrebato, declare que el escritor no tiene claridad en sus presupuestos estéticos, que no es coherente o que se contradice, abriendo una brecha insalvable entre la reflexión y la praxis. También puede suceder que, con el paso de los años, un autor cambie de posición en el campo literario y el recuerdo o la aparición de sus ensayos de juventud sean tan ajenos o quizá contrarios a esa nueva posición, que pudieran perjudicar su imagen pública o la percepción que el resto de los actores pueda tener sobre él.

En definitiva, Weinberg también propone pensar el ensayo como una “caja negra”, que cifra en sí mismo la clave de su proceso interpretativo, que permite entender qué pasó dentro y fuera del texto (2007b: 282). Para descifrar estas huellas, es necesario ponerlo en correlación con las tradiciones artísticas y de pensamiento en las cuales se inserta, las convenciones literarias y las tomas de posición ética y estética o su enlace con estilos, debates intelectuales, etc. En este sentido, permite atisbar una visión de mundo en el plano conceptual, pero también en la estructura de sentimientos, ligada a una comunidad específica, que forma parte de esa situación de enunciación de la que emerge el texto y para la cual el ensayista amplía los límites de lo decible y lo pensable (2012: 29-30). Estas cuestiones son especialmente relevantes y verificables en el conjunto textual que nos atañe, pues su funcionamiento como “caja negra” nos conduce directamente a la búsqueda e interpretación de los índices autopoéticos de los que hablamos en el capítulo anterior y que es necesario analizar para dar cuenta de las operaciones discursivas que el escritor realiza en estos textos en rela-

ción con su propia figura y con su producción total. Por último, el hecho de que estos textos sean el terreno propicio para proponer modos nuevos y originales de considerar el universo literario, cultural, social, etc., ampliando, tal como afirma Weinberg, los límites de lo que una comunidad puede pensar, decir y hacer, nos introduce en el planteo del siguiente apartado.

La dinámica social del texto: ética y agón

En tanto que ejercicio del juicio como instrumento de indagación de la realidad, presente ya desde Montaigne, el ensayo establece una relación crítica entre un sujeto y el mundo; por eso, se concibe como una forma de intervenir en la realidad por mediación de la palabra, desde una perspectiva personal, individual e incluso privada, a la vez que pública y social (Weinberg 2007b: 272; 286). En este enlace entre la experiencia inmediata y el horizonte de sentido, se produce una dinámica dual de integración y contrapunto, entre lo uno y lo diverso (279). En este sentido, el ensayo es siempre un puente entre las vivencias particulares de los sujetos y la experiencia universal.

Este modo de intervención social propio de la escritura ensayística debe respetar, según Weinberg, dos exigencias: por un lado, “la asunción responsable de un punto de vista” y por otro, “la puesta en valor, la interpretación [...] inscripta en un horizonte de sentido” de un tema (285). Esta interpretación desde una perspectiva y hacia un sentido, que se relaciona, además, con un determinado orden ético y moral de una sociedad, instalándonos en un marco determinado de valores, exige del receptor una participación interpretativa, en la cual se funda la dimensión dialógica del ensayo que ya hemos destacado (285).

El ensayo es la representación de un proceso interpretativo (Adorno): es representación del mundo y de la mirada activa sobre el mundo, pero es al mismo tiempo la representación de un diálogo intelectual y una composición escritural sobre el mundo que se van también desplegando a través del texto (Weinberg 2012: 18)

La presentación del conocimiento como un proceso abierto de construcción deja de ser imitación de lo ya dicho para ser puesto en diálogo y permitir la mediación entre discursos y saberes (22). Es por eso que el sujeto deja de lado la afirmación de “lo ya sabido” y “lo ya aceptado” para instalar el “sin embargo” (23), que habilita el examen, la exploración, el juicio del mundo, desde una perspectiva crítica propia, que se desembaraza de lo establecido y de las instituciones para instalarse en la duda, en el fragmento, en la incompletud y, en definitiva, en la construcción de un “saber accidental y provisional” (Hernández González: 7).

Esta condición de tanteo, de exploración, de apertura inconclusa que los críticos del género han señalado es una de las características fundamentales de la enunciación ensayística. Para Adorno (1962), en esa duda y en esa negación a afirmar conceptos reside un modo de poner en cuestión el estatismo y el autoritarismo de la ideología y de proclamarse en contra de la tradición filosófica que desprecia lo efímero y lo cambiante. De esta forma, se centra en la duda sobre el método, la abstención de reducirlo todo a un principio y la ponderación del fragmento en detrimento de la totalidad (19). La verdad que proponen estos textos es una no-verdad, que retrocede ante lo dogmático y se libera del concepto tradicional de verdad para asumirse como lenguaje (20-21). Esto se da especialmente en el conjunto de autopoéticas ensayísticas, ya que es justamente esta liberación de la autoridad y de los preceptos literarios lo que genera las condiciones históricas para su producción y es por ello, también que se produce una proliferación de ellas a partir de finales del siglo XIX. La pérdida de autoridad de los tratados y las preceptivas neoclásicas de los siglos anteriores propician la postulación de una verdad propia, subjetiva, siempre válida y provisional: la del propio autor, ligada a su praxis de escritura.

Además, se produce también un enlace entre una experiencia personal de escritura y la literatura en general, en función de un espacio y un tiempo donde autor y obra se incardinan. En esta interpretación personal de la literatura, del lenguaje, del proceso creador, etc., subyace un modo peculiar de entender al hombre y al mundo, un modo de com-

prometerse (de muy diversas formas) con la realidad desde el quehacer poético. Un autor que escribe una autopoética se dispone a establecer, más allá de los postulados de la teoría y la crítica literaria y siguiendo solo su propia perspectiva, qué es y qué no es literatura, cómo debe considerarse el lenguaje, qué autores forman su canon personal, cómo se posiciona en el campo artístico y en el medio social. Esto siempre implica un modo de evaluar la realidad y de situarse en ella y, por tanto, un posicionamiento ético (en cuanto persona que actúa en función de esos valores), que puede tener o no alcances políticos o sociales. Además, tal como indica Adorno, las afirmaciones contenidas en estos textos pueden variar a lo largo del tiempo, pero el autor no dejará por ello de escribirlos, aunque en ocasiones, como vimos, pretendan negar y olvidar aquellas líneas pasadas en las que se pronunció de forma diversa u opuesta al presente.

Por otro lado, esta definición del ensayo como modo de intervención social, toma especial relevancia en el caso de las autopoéticas, cuando estas pretenden polemizar con un conjunto de actores contemporáneos al autor, en general críticos y colegas, a los cuales este se dirige ya sea directa o indirectamente. Si bien la alusión a ellos puede darse en términos de acuerdo, en pos de alcanzar legitimación y reconocimiento, son múltiples los casos en los que se establece una polémica con posturas, opiniones y quehaceres del conjunto de “los otros”, que en general bregan por mantener el *statu quo* del campo literario.

En estas ocasiones, el texto ensayístico adquiere las características de lo que Marc Angenot (1982) denomina “discurso agónico”, es decir, las formas doxológicas del discurso persuasivo (33), en las que se entabla una lucha (*agon*) entre la dinámica de la demostración de la tesis propia y la refutación/descalificación de la tesis adversa (34),⁶² como en

62 Para evitar las categorías más utilizadas en los estudios literarios, como “literatura de ideas”, o “de opinión”, “discurso persuasivo” o “ensayístico” (28), por considerarlas imprecisas, Angenot propone clasificar los discursos en narrativos y “entimemáticos” (30). Dentro del discurso entimemático, Angenot diferencia, por un lado, los textos que siguen el modelo axiológico y afirmativo de las ciencias y la filosofía; y por otro, las formas doxológicas del discurso persuasivo (el ensayo, la homilía, la sátira discursiva).

el caso de la polémica, la sátira o el panfleto. Al ocupar dos terrenos, el propio y el del adversario, poniendo en evidencia las insuficiencias de la postura contraria, estos discursos poseen una ambigüedad esencial: son una búsqueda de la verdad (o por lo menos de lo opinable) y a la vez, un acto que supone una presencia fuerte y explícita del enunciador en el enunciado, frente a una palabra antagonista que se trata de reducir al silencio o de vencer (34-35). En el caso específico de la polémica (que es la forma que encontraremos de manera más frecuente en las autopoéticas), se produce en un terreno común entre los interlocutores (35), es decir, el discurso del enunciador y el discurso contrario se basan en las mismas premisas. Por eso, el sujeto debe poder identificar la palabra adversa, jugar con sus postulados para lograr un efecto de represalia (36). Como en todo discurso agónico, podemos distinguir en la polémica tres participantes: la *verdad* (como “correspondencia con la estructura auténtica del mundo empírico), el enunciador y el adversario, que “luchan” en el mismo plano (38). El emisor pretende poner de manifiesto el error en el argumento del oponente, con el fin de hacer triunfar la tesis defendida; es decir, en base a las mismas premisas, las palabras enfrentadas coexisten, pero una (la verdadera) triunfa por sobre la otra (39), gracias tanto a las demostraciones racionales, como al uso de lo que la retórica antigua llamó “la marca de las pasiones” (*pathos*), cuyo objetivo es lograr la adhesión del auditorio (41).

En esta misma línea, Eliseo Verón (1988) advierte que en la polémica el destinatario puede dividirse en tres: un “Otro-positivo”, un “Otro negativo” y uno que podríamos llamar “Otro-neutro”, con los cuales el hablante establece un vínculo, a través de su enunciado. El receptor que participa de sus ideas, que adhiere a sus valores y persigue sus mismos objetivos es el “Otro-positivo” o “prodestinatario” y la relación es de identificación y refuerzo (17). Cuando el vínculo se basa

siva, la polémica y el panfleto). Estas últimas poseen una función institucional y un doble carácter: persuasivo (buscan convencer) y doxológico, pues reciben pasivamente la opinión corriente (la *doxa*) (33), manteniéndose en una posición media: ni expresión directa de lo vivido ni teorización axiomática; sus afirmaciones pertenecen al orden de *lo probable*. El discurso agónico se presenta justamente entre estas últimas.

en la inversión de una creencia: lo que es verdadero para el yo no lo es para el destinatario, este último se constituye en el “Otro-negativo” o “*contradestinatario*” (17) y se establece una polémica. Finalmente, el grupo de los “indecisos”, los que permanecen “fuera de juego” y en los que se produce una *suspensión de la creencia*, son los “*paradestinatarios*”, a quienes va dirigido todo lo que es del orden de la persuasión (17). En las autopoéticas polémicas de tipo individual, podemos observar el funcionamiento del discurso principalmente respecto del *paradestinatario*, que es el lector a quien el autor se dirige directamente con el fin de persuadirlo (aquel al que nos referimos al hablar del tú de la enunciación ensayística), y del *contradestinatario*, aquél o aquellos con quienes polemiza. Si las autopoéticas tuvieran representatividad colectiva, se podría adaptar también el concepto de “*prodestinatario*” para aquellos que pertenecen al mismo grupo o movimiento. En el caso de escritores que ejercen una permanencia deliberada en los márgenes del canon, este último destinatario tenderá a desaparecer del horizonte de recepción.

En un estudio sobre poéticas españolas contemporáneas de la generación del 50, Pedro Provencio se hace algunas preguntas en torno a las autopoéticas:

Pero ¿realmente tienen interés teórico las poéticas redactadas, con frecuencia, a vuelapluma, si no a regañadientes? ¿Conceden los poetas verdadera importancia a estos textos en el conjunto de su obra? ¿Corresponden estas poéticas a la poética implícita en los poemas de cada autor? ¿Tienen características comunes en diferentes autores, de manera que puedan ser admitidas en conjunto como objeto de estudio global? (10).

Es cierto que, como afirma Provencio, cuando el lector se encuentra con una autopoética puede percibir, con cierta decepción, que se producen contradicciones entre lo que el autor hizo efectivamente en la obra literaria y lo que dice que hizo. También hay claros ejemplos de que, según lo que indica Provencio (y también Casas), en ocasiones, esta instancia discursiva resulta una tarea engorrosa que los artistas cumplen a disgusto, generalmente por encargo de editores y antólogos. Por otro lado, quien se acerque a la obra literaria puede inferir, con mayor o menor esfuerzo, la poética implícita que ha guiado el quehacer artístico, sin necesidad de explicaciones extras. Frente a estas cuestiones, cabe preguntarse: ¿para qué escribir autopoéticas? Ensayaremos aquí algunas respuestas posibles.

En principio, hay que decir que esta pregunta está fuertemente ligada con la noción de intencionalidad, no en sentido psicológico sino comunicativo, es decir, la presencia de una actividad discursiva que responde a un plan o meta prevista por el productor y que requiere de la aceptación (o cierta complicidad) del receptor, tal como indica De Beaugrande (1997: 169-170). También Eagleton (1988) define la intención en este mismo sentido, tratando de quitarle al término el lastre de lo psicológico—mental por el que el estructuralismo había renunciado a él:

el preguntar por mis intenciones no equivale necesariamente a querer penetrar en mi mente y observar los procesos mentales que en ella tie-

CONCLUSIONES

nen lugar [...] El preguntar en la situación descrita, “¿Qué quiere usted decir?”, en realidad equivale a preguntar qué efectos desea lograr mi lenguaje; es una forma de comprender la situación, y no un intento de “sintonizar” la onda de impulsos fantasmales ubicados en mi cerebro. Comprender mi intención es aprehender mi lenguaje y mi conducta en relación con un contexto significativo [...] Esto es ver el lenguaje más bien como práctica que como objeto; pero por supuesto no existen prácticas sin sujetos humanos” (139-140).

Kerbrat-Orecchioni, por su parte, rescata este concepto, pues aunque puede llegar a “atascarse en cálculos introspectivos un poco inciertos”, también es cierto que es un problema que “no puede dejarse de lado en la medida en que repercute de manera a menudo determinante sobre los comportamientos de la decodificación” (231) y también sitúa en la dimensión pragmática el punto fundamental del problema (233).

Siguiendo estas reflexiones, podemos afirmar que hablar de la intención comunicativa implica considerar la producción de un texto como una acción que responde a un plan previo del escritor, el cual debe ser captado por el destinatario para que el circuito comunicativo se complete. En este contexto, la reflexión de un autor sobre su propio quehacer estético cobra una dimensión más profunda, pues pretende generar un efecto en su destinatario. Veamos, por ejemplo, el caso que presenta Premat: el de Witold Gombrowicz, quien pone de manifiesto su deseo de “construirse” (en una operación similar a la de Montaigne): “Yo soy mi problema más importante y posiblemente el único: el único de todos mis héroes que realmente me interesa” (citado en Premat 11). Si bien no podemos encontrar esta intención radical y excluyente al hablar de sí mismo en todos los autores, sí podemos pensar en la

conciencia que un escritor tiene de esa posibilidad de dar cuenta de sí desde una figura construida adrede. Para Premat, “esa construcción obedece a variadas exigencias: justificar y pensar el proyecto, hacerse escritor reconocido, adquirir prestigio sin estar dentro de un medio literario asfixiante” (11). Aunque afirma esto en relación con el proyecto literario de Gombrowicz, estas exigencias (o intenciones) no le resultan ajenas a ningún escritor que se jacte de serlo y todas ellas son acciones realizadas a través del discurso.

De este modo, la noción de intencionalidad nos permite pensar en las producciones lingüísticas como gestos o prácticas realizadas a través del propio lenguaje y con una dimensión claramente performativa, la cual en el caso de las autopoéticas ensayísticas, nos ayuda a trascender lo que parecería su primera función y la más evidente: dar cuenta de los propios presupuestos estéticos. En efecto, nos alienta a ir más allá del contenido para considerar ciertas estrategias discursivas, el formato textual, sus circunstancias de escritura y los circuitos de recepción y circulación del texto, entre otras particularidades, que den cuenta del impacto que este conjunto textual puede tener en el marco de una obra o en el medio literario en el que esta se inserta. Así, la posibilidad de que un escritor escriba una autopoética para reflexionar y justificar su proyecto creador, nos exige reparar en el hecho primigenio de que ese yo puede escribir ese texto, porque posee la condición de autor y la detenta legítimamente en el espacio público, con todo el abanico de problemáticas que supone. Se suma a esto la correferencialidad entre el sujeto textual y el sujeto histórico, lo que supone que el nombre de autor que aparece en la tapa de sus libros es el mismo que se hace cargo de la escritura y responde por ella. Es por este fenómeno que los lectores tendemos a tomar las autopoéticas acríticamente, como instancia de “verificación” respecto de lo hecho en la obra literaria, para encontrar en las palabras del autor un resguardo seguro para nuestras interpretaciones. Pero por este fenómeno también los autores utilizan estos textos (consciente o inconscientemente) como un espacio privilegiado de autofiguración, donde forjarse cierta identidad, un lugar en la tradición a la que se adscriben, una posición en el campo litera-

rio y, por tanto, obtener (mantener) cierto grado de reconocimiento y prestigio (ya sea positivo o negativo) tanto para su condición de autor como para su práctica. Decimos que es un espacio privilegiado, porque suele resultar más eficaz para esta tarea de moldear 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. Esta dificultad para separar ambos sujetos resulta ventajosa: a través de estrategias argumentativas y mecanismos retóricos (persuasivos), los escritores pueden “guiar” a los lectores por el camino que desean, ejerciendo mayor control sobre sus escrituras y reduciendo al mínimo el grado de indeterminación o polisemia que, gracias al fenómeno de “la muerte del autor” hoy superado, caracteriza cualquier obra de ficción literaria.

En esta operación de construir una imagen de sí mismos, los autores 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 se refiere, no tiene nada que ver con él. Por eso, es fundamental para una interpretación adecuada tener presente 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. Por lo tanto, para los estudios literarios, las autopoéticas son más que “residuo *ex-machina*”; de hecho, no son en absoluto desechables, sino todo lo contrario. Son una “ficha” que, bien usada, resulta muy eficaz en el juego que supone participar del campo literario, pues así como toma la palabra porque es un autor, a la vez, alimenta esa condición a través de esa palabra, al poder construirse su propia figura.

Sin embargo, no negamos que, muchas veces, los autores reniegan de esta práctica, porque advierten la trampa que encierra esta instancia

discursiva, ante las frecuentes contradicciones que se plantean entre el nivel del hecho artístico y el de la reflexión. Así lo expresa el poeta Francisco Brines, por ejemplo, en este fragmento:

Es cierto que todo poeta genera una poética, pero esto no quiere decir que tenga que ser consciente de ella hasta el punto de poder describirla. La poética está fundamentalmente encarnada en la obra, y el trabajo de hallarla y darle forma es tarea propia del crítico. Y del poeta, por supuesto, cuando tal quehacer sea de su gusto. Pero siempre que estemos avisados de que es posible que algo o bastante de aquello no sea lo que él dice. Hay, no obstante, una generalizada creencia de que el poeta, cuando habla de su obra, lo hace *ex cathedra*. Y el crítico así lo presenta, como si de un dogma se tratase. Se olvida demasiado la comprobación que hacemos cada día de lo mucho que el hombre se equivoca al hablar de sí mismo o de aquello que más íntimamente le concierne (1995:13-14).

Respecto de esto, también Jenaro Talens, crítico y poeta, realiza una advertencia similar en el inicio de su texto sugerentemente llamado: “Algo que no es una poética” (1999):

Conozco los riesgos de que los demás conviertan en testimonio de claridad lo que no son sino balbuceos de quien, aunque siempre cree haber tenido claro lo que no quería hacer, no está muy seguro de poder explicar en positivo lo que reconoce y asume desde la negatividad. Por ello, prefiero exponer, no tanto mi visión de lo que escribo, cuanto la conciencia con que quisiera colocarme en una determinada posición para hacerlo; en una palabra, hablar, no de los poemas, sino del lugar desde el que hablo (o pretendo hablar).

Lo más seguro, entonces, es que encontremos estas discordancias entre ambos niveles y también, fisuras o diferencias entre la figura de autor que surge de la obra y la que surja de las autopoéticas, pero esto no tendría que ser visto como un problema para el análisis crítico, sino como un elemento más de la significación. El desafío es, entonces, integrar esta problemática en los estudios literarios y advertir por qué se producen esas diferencias, así como las características de la figuración autoral

que emerge de las autopoéticas, en estrecha relación con las de otros textos del escritor. Todas ellas son fragmentos de una función-autor, que responde a un nombre propio, y que no es homogénea y cerrada, sino abierta, plural y cambiante.

En definitiva, el estudio de estos textos nos permite trascender la función primera que se les ha otorgado generalmente como herramienta de interpretación e instancia de verificación del cumplimiento de la ideología artística en los textos ficcionales y pensar en ellos como 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/s tradición/es a la/s que pretende adscribirse e implique un grado de reconocimiento y legitimidad en el campo, tanto para su condición de autor como para su práctica. Las autopoéticas ensayísticas, por las características de su enunciación, resultan así un espacio privilegiado para la configuración de esta máscara autoral.

En definitiva, estos textos poseen una función determinada dentro de la producción total de un autor, pues es posible pensarlos como una práctica concreta, cuyos mecanismos producen movimientos de reconfiguración tanto hacia el interior de la obra de un autor, como hacia el exterior, en su inserción y circulación en el medio cultural e intelectual de una época, instaurando condiciones de recepción peculiares, con instrucciones de lectura que configuran roles textuales y efectos propios.

Por todo lo dicho, las autopoéticas deben ser estudiadas e interpretadas semióticamente en cuanto textos situados, atados al nombre de autor, pero hechos de lenguaje, de modo que aunque responden a la convención de referencialidad (e incentivan la identificación con el sujeto empírico y la confianza en lo dicho), no pueden ser tomadas como palabra verdadera. Por ello, es necesario distanciarse para advertir los mecanismos de construcción que pone en marcha el texto. Por otro lado, la lectura en correlación con la obra ficcional debe hacerse necesariamente con un criterio cronológico, pues el autor, sus intenciones, sus intereses y su proyecto de escritura, van variando a lo largo del tiempo y cada autopoética responde a una etapa particular, con

determinada teoría estética, en relación con determinado campo y en función de ciertas intenciones comunicativas, etcétera.

Finalmente, el abordaje del estudio detallado de este conjunto textual en la obra de un autor resulta interesante y enriquecedor, pues es una primera instancia de aproximación que nos sitúa en una especie de escenario, donde todos los elementos de esa producción total están presentes y poseen un lugar, fundado en un proyecto integral de escritura desarrollado a lo largo del tiempo: autor, poética, preocupaciones, genealogías, relaciones con el campo, obra, etapas e incluso la mirada de la crítica. Cada uno de ellos es una puerta a una parte de la obra que puede ser estudiada específicamente y en profundidad, pero siempre en relación con la totalidad de la escena y su vínculo con el resto de los elementos. Esta foto inicial nos anima a abordar el análisis de los textos desde una nueva mirada, pues se insertan en una trama, que permite liberarnos de los rótulos y las etiquetas para observar su devenir siempre en correlación con el contexto y en consonancia con una figura de autor que se compone de las imágenes que emergen de las distintas lecturas, al modo de un “caleidoscopio movedido”. El estudio de este conjunto textual seguramente no nos hará más fácil el acercamiento a los textos, pero sí lo hará más rico, más completo y más genuino, pues pondrá de manifiesto las coincidencias, los desplazamientos, las fisuras, en definitiva, la riqueza del juego entre continuidad y mutabilidad que conforma la escritura de cualquier artista.

- Adorno, T. (1962). “El ensayo como forma”. En: *Notas de Literatura*. Barcelona: Ariel.
- Agamben, G. (2005). “El autor como gesto”. En *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo; 81-96.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1983). “Del autor”. En: *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Edicial; 108-153.
- Amícola, J. (2007). *Autobiografía como autofiguración*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Amossy, R. (1999). “La notion d’ethos de la rhétorique à l’analyse de discours”. En: *Images de soi dans le discours. La construction de l’ethos*. Genève: Delachaux et Niestlé; 9-30. Versión en español: La noción de ethos: de la retórica al análisis del discurso. Traducción J. Dothas para el Seminario Introducción al Análisis del Discurso de la Dra. M. M. García Negroni – 1er. Cuatrimestre 2006 (UBA).
- Amossy, R. (2006). “El ethos oratorio o la puesta en escena del orador”. En *La argumentation dans le discours*. París: Armand Collin. Traducción: E. Kallay.
- Amossy, R. (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>
- Amossy, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. París: PUF, L’interrogation philosophique.
- Angenot, M. (1982). “Tipologie. 1. Polémique/pamphlet/satire”. Thèses d’ensemble. En *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. París: Payot; 27-45.
- Arenas Cruz, E. (2005). “El ensayo como clase de textos del género argumentativo: un ejemplo de Ortega y Gasset”. En Cervera, V., B. Hernández y M. D. Asduar (eds.) (2005). *El ensayo como género*. Murcia: Universidad de Murcia; 43-58.
- Arfuch, L. (1995). *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Aristóteles (1974). *Poética*. Edición trilingüe por V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1994). *Retórica*. Introducción, traducción y notas por Q. Racionero. Madrid: Gredos.
- Aullón De Haro, P. (2005). “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros”. En Cervera, V., B. Hernández y M. D. Asduar (eds.) (2005). *El ensayo como género*. Murcia: Universidad de Murcia; 13-24.

BIBLIOGRAFÍA

- Aullón De Haro, P. (2007). “El problema de la teoría del ensayo y el problema del ensayo como forma según Theodor W. Adorno”. En *Revista Educación Estética*, nº 2, 2006-2007.
- Badía Fumaz, R. (2015). “Las poéticas explícitas de José Ángel Valente y Antonio Colinas: caracterización de un género”. En *Madrygal*, 18, 161-170: http://dx.doi.org/10.5209/rev_MADR.2015.v18.48533
- Badía Fumaz, R. (2016). *Los ensayos literarios de Antonio Colinas. Pensando la creación desde el creador*. Madrid: Verbum.
- Bajtín, M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- Bajtín, M. (2002). “El problema de los géneros discursivos”. En *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI; 248-293.
- Ballart, P. (2005). “Una elocuencia en cuestión o el *ethos* contemporáneo del poeta”. En *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n 14, 2005: 73-104.
- Barthes, R. (1982). “Introducción al análisis estructural de los relatos”. En Barthes y otros. *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires; 9-43 [1º edición: 1962].
- Barthes, R. (2013). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Bense, Max (1947). “Über den Essay und seine Prosa”. En *Merkur*, 3, 412-424.
- Bessière, Jean, Eva Kushner, Roland Mortier, Jean Weisgerber (dirs.) (1997) *Histoire des poétiques*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bloom, H. (1973). *La Angustia de las Influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bloom, H. (2011). “Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida”. México: Taurus.
- Bobes Naves, M. C., G. Baamonde, M. Cueto, E. Frechills, I. Marful (2003). *Historia de la teoría literaria*. Madrid: Gredos. Tomo I y II.
- Borges, J. L. (1996a). “El escritor argentino y la tradición”. En *Discusión*. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé (Tomo 1); 263-274. [1º publicación: 1932]
- Borges, J. L. (1996b). “Kafka y sus precursores”. En *Otras inquisiciones. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé (Tomo 2); 88-90. [1º publicación del ensayo: 1952]
- Bourdieu, P. (1971). “Campo intelectual y proyecto creador”. En *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI: 135-182.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Castagnino, Raúl H. (1980). *Fenomenología de lo poético*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- Castillo, Carmen (1974). “Teorías del estilo en la literatura latina: tradición y evolución”. En: *Estudios clásicos*, Tomo 18, n. 72, 235-256
- Catelli, N. (2007). *En la era de la intimidad, seguido de: El espacio autobiográfico*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora.
- Combe, D. (1999). “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”. En F. Cabo Aseguinolaza (ed.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco; 127-154.
- Culler, J. (1978). “La poética de la lírica”. En *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama.
- Chartier, R. (1994). “Figuras de autor”. En *El orden de los libros*. Barcelona: Gedisa; 41-67.
- De Beaugrande, R., W. U. Dressler y S. Bonilla (1997). *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel.
- De Llano, A. y L. Scarano (2004). *Saberes de la escritura. Géneros y convenciones del discurso académico*. Mar del Plata: Martín.
- Del Prado Biezma, J., J. Bravo Castillo y M. D. Picazo (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. Murcia: Universidad de Castilla-La Mancha ediciones.
- Demers, J. (coord.) (1993). *Études françaises*: 29 (3). *Monográfico: La poétique de poète*. <http://www.erudit.org/revue/etudfr/1993/v29/n3/index.html> [Consultado el 13 de septiembre de 2012].
- Derrida, J. (1989). “Firma, acontecimiento, contexto”. En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra; 347-372.
- Diccionario de la Real Academia Española: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Dolézel, L. (1997). *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis.
- Dolézel, L. (1999). *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Eagleton, T. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE, 114-154.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa del texto narrativo*. Barcelona: Lumen; 73-95 [1º edición: 1979].
- Eco, U. (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge UP; 56-103.
- Eliot, T. S. (1921). “Philip Massinger”. En *The Sacred Wood*. New York: Alfred A. Knopf. [Publicado en Bartleby.com, 1996. <http://www.bartleby.com/200/sw11.html>. [Consultado el 9 de mayo de 2014].
- Eliot, T. S. (1947). “La tradición y el talento individual”. En *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*. Tomo I. Buenos Aires: Emecé: 11-23.

- Fernández Urtasun, R. (2000). "Autobiografías y poéticas: confluencia de géneros narrativos". En *Revista Rilce*, 16-3, 2000: 537-556
- Ferrari, M. (2001). *La coartada metapoética: José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero*. Mar del Plata: Editorial Martín.
- Ferrari, M. (2015). "El pacto *ethico*". En V. Delgado, J. A. Ennis, M. Merbilháa, H. Pas (dirs). *Actas del IX Congreso Internacional Orbis Tertius. Homenaje a Susana Zanetti. Lectores y lectura*. Ensenada: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (IdIHCS, UNLP, CONICET): <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/ix-congreso/actas-2015/a034.pdf>
- Ferrero, G. (2012). *La escritura y sus repliegues. Planteos metapoéticos en la poesía última de Luis García Montero*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Tesis doctoral.
- Foucault, M. (1990). *¿Qué es un autor?* México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Foucault, M. (2004). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos.
- Gadamer, H. G. (1994). *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme.
- García Berrio, A. (1988). *La poética: tradición y modernidad*. Madrid: Síntesis.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González Flores, J. (2004). "Genealogía del ensayo". En *Sincronía*, año 9, n° 33, invierno 2004: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/gonzalezwinter04.htm> [26/6/2014]
- González Padilla, M. E. (1991). "La teoría de la tradición y el método poético de Eliot". En *Poesía y teatro de T. S. Eliot*. México: UNAM; 35-52.
- Gramuglio, M. T. (1988). "La construcción de la imagen". En *Revista de Lengua y Literatura*, número 4, noviembre 1988, 3-16.
- Gutiérrez, A. B. (2012). *Las prácticas sociales. Una introducción a Pierre Bourdieu*. Villa María: Eduvim.
- Hernández González, B. (2005). "Prefacio" y "El ensayo como ficción y pensamiento". En Cervera, V., B. Hernández y M. D. Asduar (eds) (2005). *El ensayo como género*. Murcia: Universidad de Murcia; 7-9 y 143-178.
- Horacio (1961). *Epístola a los Pisones* (Texto, traducción, ordenación directa y versión interlineal por Helena Valentí). Barcelona: Bosch.
- Hutnik, E. (2012). "El ensayo y las prácticas editoriales". En *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 21, n° 24, 2012; 75-93.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1997). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Hachette.
- Lazaro-Carreter, F. (1987). "El poema lírico como signo". En VV.AA., *La crisis de la literariedad*. Madrid: Taurus; 79-97.

- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros ensayos*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Levingston, I. (2005). *Between Science and Literature: an introduction to autopoetics*. Champaign: University of Illinois Press.
- Lewes, D. (2005). "Introduction: A portrait of the Artist as a Young Protagonist: The nineteenth-century *Künstlerroman* in Britain and America". En Lewes, D. (ed.). *Auto-poética. Representation of the Creative Process in Nineteenth-century British and American Fiction*. Oxford: Lexington.
- Lodge, D. (1990). "After Bakhtin". En *After Bakhtin*. London: Routledge; 87-99.
- López Castro, Armando (2003). *Luis Cernuda en su sombra*. Madrid: Verbum.
- Lotman, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lotman, Y. (1996). *Semiosfera I*. Valencia: Frónesis Cátedra.
- Lozano, J., C. Peña Martín, G. Abril (1989). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- Lucifora, M. C. (2015a). "Las autopoéticas como máscaras". En *Revista RECLAL (Revista del Cíffyb Area Letras)*, Vol VII, nº 6, 2015, Universidad Nacional de Córdoba: <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11899> [Consultado el 20 de junio de 2015]
- Lucifora, M. C. (2018). "Posible trazado de un espacio autopoético". En Moure, Clelia et al y Montenegro, Rodrigo (comps.). *Teoría literaria práctica: tradiciones, tensiones y nuevos itinerarios*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata; 447-456.
- Lucifora, M. C. (2016). "Autopoéticas y figuración autorial". En Romano, M. y Álvarez Hernández, A. (comps.). *Actas de las Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras 2015*. Edición literaria a cargo de Virginia P. Forace. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata; 255-260.
- Lukács, G. (1910). "Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a L. Popper)". En *El alma y las formas*. Traducción de M. Sacristán. Barcelona: Grijalbo.
- Maingueneau, D. (2002). "Problèmes d'ethos". En *Pratiques* N °113/114, junio de 2002, 55-67. Traducido y seleccionado por M. E. Contursi para uso exclusivo del Seminario Análisis del discurso y comunicación (UBA), 12 páginas.
- Maingueneau, D. (2004). "¿'Situación de enunciación' o 'situación de comunicación'?" En *Discurso.org*, Año 3, Número 5, 2004, Université Paris XII, Francia. Traducción realizada por L. Miñones (UBA), 8 páginas.
- Mangone, C. y J. Warley (1994). *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.

- Mattoni, S. (2001). "Montaigne, el sujeto del ensayo". En *Nombres. Revista de Filosofía*, año XI, n° 16, septiembre de 2001; 39-67.
- Mignolo, W. (1981a). "Semantización de la ficción literaria". En *Dispositio (ESTUDIOS)*. Vol V-VI, n° 15-16; 85-127.
- Mignolo, W. (1981b). "Sobre las condiciones de la ficción literaria". En *Escritura*, VI, 12, Caracas, julio-diciembre; 263-280.
- Mignolo, W. (1982). "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". En *Revista iberoamericana* 118-119. Enero-junio 1982, 131-148.
- Mignolo, W. (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Miliani, D. (1985). "Historiografía literaria: ¿períodos históricos o códigos culturales?" En A. Pizarro (coord.). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: CEAL.
- Molloy, S. (2001). "Introducción". En *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 11-22.
- Montaigne, M. de (2003). *Ensayos de Montaigne, seguidos de todas sus cartas conocidas hasta el día; traducidos por primera vez en castellano con la versión de todas las citas griegas y latinas que contiene el texto, notas explicativas del traductor y entresacadas de los principales comentadores, una introducción y un índice alfabético por Constantino Román y Salamero*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [Publicación original: París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1912]. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqz259> [Consultado el 27 de junio de 2014]
- Muschietti, D. (1985). "La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo". En *Filología*, XX, 1985: 153-169.
- Piglia, R. (2011a). "De Borges a Piglia, el escritor argentino y la tradición". En *El blog de la Feria del Libro*. Conversación entre Ricardo Piglia y Pablo Giannera, 23/4/2011. Disponible en: <http://blog-el-libro.org.ar/2011/04/25/de-borges-a-piglia-el-escritor-argentino-y-la-tradicion/> [Consultado el 8 de mayo de 2014]
- Piglia, R. (2011b). *Tradición y traducción*. Conferencia dictada al celebrarse la inauguración el Magister en Literatura Comparada de la Facultad de Artes liberales de Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago de Chile, 17 de marzo de 2011, 19 pág.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2005). "El género literario `ensayo`". En Cervera, Vicente, Belén Hernández y María Dolores Asduar (eds) (2005). *El ensayo como género*. Murcia: Universidad de Murcia; 179-191.

- Pozuelo Yvancos, J. M. (2009). *Poéticas de poetas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa...* Valladolid: Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León.
- Premat, J. (2009). "Introducción. Héroes sin atributos". En *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: F.C.E.
- Provencio, P. (1988). *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*. Madrid: Hiperión.
- Rivas Hernández, A. (2005). *De la Poética a la Teoría de la Literatura (una introducción)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Rodríguez, A. (2003). *Le pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective*. Belgique: Mardaga.
- Romano, M. (2003). "Introducción". En *Almas en borrador. Sobre la poesía de Ángel González y Jaime Gil de Biedma*. Mar del Plata: Martín; 11-47.
- Romano, M. (2009). "Introducción". En M. Romano (coord.) *Lo vivo lejano: poéticas españolas en diálogo con la tradición*. Mar del Plata: EUDEM.
- Rubio Montaner, P. (1994). "Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura". En *Castilla. Estudios de literatura* 15, 183-197.
- Sarlo, B. (2001). "Del otro lado del horizonte". En *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 9, diciembre de 2001; 16-31.
- Scarano, L. (2000). *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*. Mar del Plata: Melusina.
- Scarano, L. (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Bs. As: Biblos.
- Scarano, L. (2012). *Ergo Sum: Blas de Otero por sí mismo*. Dijon: Orbis Tertius.
- Scarano, L. (2014). *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Scarano, L., M. Romano y M. Ferrari (1994). *La voz diseminada: Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Mar del Plata: UNMdP.
- Scarano, L. y M. Ferrari (1996). "La autorreferencia en el discurso poético: Una aproximación teórica". En L. Scarano et al. *Marcar la piel del agua. La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo; 11-28.
- Schaeffer, J-M (1998). "Littérature et intentionnalité". En Jean Bssière (coord.). *Littérature et théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication*. Paris: Honoré Champion Éditeur; 11-40.
- Schaeffer, J-M. (1998). "Littérature et intentionnalité", en: J. Bessière (coord.). *Littérature et théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication*. Paris: Honoré Champion Éditeur; 11-40.

- Schmidt, S. J. (1987) “La comunicación literaria”. En J. Mayoral (ed.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco libros; 195-212.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Starobinsky, J. (1998). “¿Es posible definir el ensayo?” En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 575, mayo de 1998; 31-40.
- Swiderski, L. (2012). *Pessoa y Antonio Machado. Autores en tensión. Los autoremas como enlaces entre literatura y sociedad*. Mar del Plata: EUDEM.
- Talens, J. (1980). “Práctica crítica y reflexión metapoética”. En J. L. Alonso Hernández (red.). *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles*. Zamora: Universidad de Groningen (Holanda).
- Talens, J. (1999). “Algo que no es una poética”. En *Revista Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 37, verano/1999.
- Talens, J. (2002). *Negociaciones para una poética dialógica*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Todorov, T. (1975). *¿Qué es el estructuralismo? Poética* Buenos Aires: Losada.
- Todorov, T. y O. Ducrot (1995). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.
- Topuzian, M. (2014). *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Toro, V., S. Schlickers, A. Luengo (eds.) (2010). “Introducción”. En *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Vervuert: Iberoamericana; 7-27.
- Van Dijk, T. A. (1980) “Algunas notas sobre la ideología y la teoría del discurso”. En *Semiosis* (Univ. Veracruzana, Xalapa, México), n° 5, julio/diciembre de 1980: 37-53.
- Vattimo, G. (1993). *Poesía y ontología*. Valencia: Universitat de València.
- Verón, E. (1988). “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política”. En E. Verón et al. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*. Buenos Aires: Hachette; 10-52.
- Villanueva, D. (1993). “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”. En J. Romera Castillo (ed.), *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor; 15-31.
- Weinberg, B. (2003). “Estudios de poética clasicista”. Robortello, Escalígero, Minturno, Castelvetro. Madrid: Arco libros.
- Weinberg, L. (2006). *Situación del ensayo*. México: UNAM.
- Weinberg, L. (2007a). “El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma”. En *CILHA*, año 8, n° 9, 2007; 110-130.

- Weinberg, L. (2007b). “El ensayo como una poética del pensamiento. Entrevista con Liliana Weinberg”. Entr. N. Garza Saldívar. *Andamios*, Vol. 4, n° 7, diciembre, 2007; 271-287.
- Weinberg, L. (2012). “El lugar del ensayo”. En *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 21, n° 24, 2012; 13-36.
- Wilde, O. (1999). *De Profundis*. Traducción de M. A. Oyuela de Grant. Buenos Aires: Corregidor.
- Williams, R. (1997). “Tradiciones, instituciones y formaciones”. En *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península: 137-142.
- Zonana, V. (2007). “Introducción”. En V. Zonana (dir/ed). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950) I*. Buenos Aires: Corregidor; 15-44.
- Zonana V. (2010). “De ‘arte poética’: estudio a partir de un corpus de textos líricos argentinos contemporáneos”. En V. Zonana (dir/ed). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950) II*. Buenos Aires: Corregidor: 407-489.

