

Rocío Badía Fumaz

La crisis del autor. Figuración actual del poeta en sus poéticas

Resumen: Este trabajo busca considerar la evolución del autor en las poéticas explícitas recientes, valorando los nuevos conflictos que plantean en relación con el concepto de autor. La tesis propuesta es el progresivo desplazamiento en importancia desde la obra hasta la figura del creador por medio de la independencia creciente del texto respecto de su autor biográfico, algo paradójico en un género donde la identidad entre autor biográfico y autor textual ha sido indiscutible. Para ello, se estudian ejemplos de poéticas explícitas recientes para mostrar los mecanismos por medio de los cuales el autor se disuelve para casi de forma simultánea cobrar mayor importancia y adquirir nuevos valores.

Palabras clave: Autor literario, imagen de autor, poéticas explícitas, poéticas de autor, muerte del autor

1 La crisis del autor

Gianni Vattimo vincula el florecimiento de poéticas explícitas, manifiestos y textos programáticos en el siglo XX con la necesidad de los artistas de garantizar su propia supervivencia.¹ Este fenómeno, sugiere el filósofo italiano, entronca con un desplazamiento de la obra artística hacia la idea que está detrás de ella, movimiento que permite comprender cómo la poética explícita ha abandonado su lugar tradicional como texto subsidiario de la obra de arte alterando la relación entre ambos discursos, en tanto que puede llegar a considerarse la obra como complemento de la teoría, como demostración práctica de lo expuesto bajo forma programática en los textos de tipo ensayístico.

El autor –consagrado o no– requiere de mecanismos que aseguren la plena recepción y comprensión de su obra, así como el reconocimiento de su imagen de autor y la continuidad editorial que asegure su subsistencia. Ello explica en parte la excesiva proliferación de poéticas explícitas y otros textos afines, que se sostiene

1 Gianni Vattimo, *Poesía y ontología*, Valencia, Universidad de Valencia, 1993, p. 51.

además sobre la exacerbada conciencia de individualidad contemporánea y sobre la necesidad e importancia que se otorga a la visión personal y exclusiva, fenómeno incompatible a menudo con la densidad y decantación del contenido.

Las poéticas estudiadas en este trabajo se corresponden con un periodo bastante delimitado de la producción poética española. La especial disposición del panorama literario español desde los años 50 se caracteriza por diversas disputas –conocimiento frente a comunicación, poesía social, irrupción de la generación de los novísimos– que favorecen la condensación de la opinión personal en forma de breves textos que definen la producción propia y su vinculación con una tradición particular, así como por la explosión editorial de antologías poéticas. Estos volúmenes colectivos se configuran habitualmente por medio de una selección de poemas de cada autor antecedida por una poética explícita de éste, con lo que el número de poéticas se acrecienta rápidamente.

Las poéticas explícitas de la década de los cincuenta presentan una forma ensayística tradicional y una voluntad de comunicación del pensamiento del poeta que es común a la mayor parte de los ejemplos. El contenido tiene un peso muy relevante, a menudo por la inclusión de los textos dentro de las aludidas polémicas literarias. Cuando las cuestiones más conflictivas decayeron, a la vez que surgían nuevas formas literarias de carácter más lúdico, la seriedad de las poéticas explícitas dejó paso a una mayor experimentación en el género.

Estas variaciones van a orientar las poéticas explícitas hacia un incremento de la subjetividad, característica ya inherente al género en origen. Mientras que en las poéticas de los años cincuenta se mostraba la reflexión sin ocultar que provenía de un autor literario, con constantes autorreferencias al creador pero manteniendo el foco de atención en aquello que el que hablaba quería transmitir, en las décadas siguientes el contenido se va a ir adelgazando. Fruto de ello va a salir reforzada la imagen del autor.

A grandes rasgos, los procedimientos por los que esto ocurre pueden reunirse en dos grandes tendencias: 1) por literaturización del género, que en consecuencia va realzando que es un yo autor –no un mero ensayista– el que habla, y 2) por construcción de la imagen del autor. Esta construcción de la imagen del autor es característica de todo el género; sin embargo, en las últimas décadas del siglo XX cobra fuerza la construcción consciente –a menudo incluso distanciada de la imagen del autor biográfico que percibe el lector– frente a la construcción inconsciente que permea cada texto desde sus orígenes. En las últimas décadas, la disolución del autor biográfico se va haciendo más patente, sustituyéndose el vacío de signos apuntado por Foucault² por rasgos inventados o por la

2 Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, Córdoba, El cuenco de plata/ Ediciones Literales, 2010, p. 13.

potenciación consciente de rasgos existentes que se van a llevar a la exageración. Este procedimiento va a tener como consecuencia una progresiva literaturización del género, bien por la disolución propuesta por Foucault, bien por la creación de una imagen de autor cada vez menos coincidente con el autor biográfico.³

Los medios de distanciamiento de este autor biográfico y de la imagen del autor en las poéticas explícitas –producto quizá de una crisis de la imagen de autor– suelen corresponderse con la exageración de rasgos ya presentes en las poéticas explícitas: la mencionada literaturización, la excesiva provisionalidad, la aparición cada vez más usual de los usos de la ironía y la parodia, el recurso al cientificismo o academicismo (en forma de una presencia excesiva de metalenguaje, citas, notas al pie...), recurrentes críticas a la utilidad de las poéticas (cuyo contenido por tanto no se puede tomar en serio) y a las presiones que reciben para componerlas, entre otros medios.

A continuación veremos algunos ejemplos para comprender hasta qué punto cuestionan y reinventan la imagen de autor de las poéticas explícitas.

2 Literariedad

La literariedad de las poéticas es una cuestión problemática, dado que, igual que ocurre con el conjunto de los géneros ensayísticos, la cuestión de si se trata de textos literarios o no literarios dista mucho de estar resuelta. Desde nuestro punto de vista resulta más clarificador considerarlas como textos ensayísticos que debido a su autoría especial y al propio contenido presentan rasgos literarios, fundamentalmente una patente estilización del lenguaje en muchos casos, frente a las poéticas universalistas o académicas. Por razones prácticas, comprendemos como poética explícita aquellos textos que suelen aparecer en los espacios editoriales típicos del género (prólogos, epílogos, columnas periodísticas, cuestionarios, antecediendo una selección de poemas propios en antologías, etc.), y que responden a una voluntad de autor o a un requerimiento externo al mismo para explicar su obra o sus ideas sobre lo literario.⁴

³ Para ampliar la reflexión sobre la construcción de la imagen de autor en las poéticas explícitas puede acudirse a Rocío Badía Fumaz, «De la obra al autor. El acto de creación como instauración del autor literario contemporáneo», en Angélica Tornero Salinas y Alana Gómez Gray (coords.), *La autoficción en las artes y la literatura I*, número monográfico de *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 13 (2017), pp. 21–37 (en línea) [fecha de consulta: 09-06-2017] <<http://ojs.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/144/badia-hm>>.

⁴ Para una reflexión sobre las características primarias de estos textos puede acudirse a nuestro artículo «Las poéticas explícitas como género», en *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 34.2 (2018), pp. 607–628.

Las poéticas que parten de la década de los setenta muestran un grado de literaturización muy elevado, pudiendo en ocasiones tomarse como textos literarios si se encontraran de manera aislada, fuera de los contextos y medios de difusión usuales. Este rasgo los dota de una mayor autonomía, diluyendo esa vinculación entre obra literaria y poética explícita, que ya resultaba conflictiva.

Cuando la idea del autor se vuelve borrosa, surgen mecanismos de ficcionalización incluso dentro de un género apegado al yo, ficcionalización que parece introducir un autor literario «fantasma» entre el autor biográfico y el autor de la poética explícita. Veamos un ejemplo de José Miguel Ullán:

POÉTICA
(LA POESÍA NO TIENE SENTIDO)

I

En la noche risueña del destierro, libre ya de la ley y del instinto, un charco de agua clara me detuvo. Mojo el dedo cordial trazando un círculo y su humedad al paladar le encasca. Boca del lobo: donde renace el sinsabor, la palabra acecha. Acre es la música cibal del signo. Yo le sacó la lengua, alargó el paso.⁵

En este fragmento, José Miguel Ullán utiliza el título habitual, «Poética», lo que lleva al lector a movilizar su horizonte de expectativas para constatar que se encuentra ante una poética explícita. El subtítulo de la misma introduce una variación original respecto a décadas anteriores: resulta extraña la escritura de una poética de negación de aquello precisamente que el tipo de texto busca reafirmar.

Pese a que el carácter literario es evidente, no está de más incidir en el tono parcialmente surrealista u onírico, la búsqueda de un patrón rítmico muy evidente sobre todo en la primera oración, la aliteración final, las imágenes sorprendentes. Desde luego, este ejemplo está ya muy alejado de una voluntad primera de claridad expositiva.

Veamos otro ejemplo de esta literaturización, una poética de Leopoldo María Panero extraída de la antología *Nueve novísimos poetas españoles*:

El siguiente personaje que sale a escena soy yo: dibuja ahora el escorzo de un comedor de opio con su pequeño «recipiente de oro de la maléfica droga» posado sobre una mesa cercana. En él puedes poner un cuarto de láudano color rubí. Todo esto junto a un texto de metafísica alemana justo al lado: mi cercana presencia estará así suficientemente demostrada.

THOMAS DE QUINCEY

(De *Hortus conclusus*)

Peter Pan, Garfio.

⁵ José Miguel Ullán, «Poética. La poesía no tiene sentido», en Concepción García Moral y Rosa María Pereda (ants.), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 156.

GARFIO.— Vivo dentro de la fantasía paranoica del fin del mundo y no sólo no quiero salir de ella sino que pretendo que los demás entren en ella. Todas mis palabras son la misma que se inclina hacia muchos lados, la palabra FIN, la palabra que es el silencio, dicha de muchos modos. Porque es un FIN que incluye a todos en la única tragedia a la que sólo se puede contemplar participando en ella. Es la tragedia convertida en absoluto y por consiguiente desaparecida

Es la muerte que desaparece. Vivo bajo la sola protección de una idea: el muro de lo absoluto es para mí una enfermedad o excepción que a todos incluye. Se trata siempre del fin en la tragedia, pero cuando este fin es el sueño del fin universal, la tragedia trata en él de ser plenamente.

Es un crepúsculo activo: un asesinato.⁶

La percepción de su literariedad es todavía más obvia que en el ejemplo de José Miguel Ullán, debido no tanto a la inclusión de citas literarias como a la elección de una forma eminentemente literaria: la dramática. La utilización de marcas típicas del género dramático, como la indicación de los personajes que van a intervenir, la referencia al personaje que toma la palabra y la disposición gráfica de guiones que introducen el discurso del personaje remite directamente a un texto literario. Por otro lado, éste texto que se presenta aquí como una poética –el carácter de poética lo da no sólo los convencionalismos del género antológico sino las palabras explícitas del antólogo– es un fragmento de una obra, *Hortus conclusus*, guión cinematográfico basado en la obra de James Matthew Barrie *Peter Pan y Wendy*. La literariedad del fragmento parece entonces incuestionable.

En relación con la problemática del autor, tanto la cita inicial de Thomas de Quincey, sólo parcialmente fiel al texto, como la introducción de personajes en la poética disparan las máscaras o niveles de construcción de la imagen del autor. La fuerte intertextualidad, con la reproducción de un fragmento de su obra *Confesiones de un inglés comedor de opio* y con alusiones a *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, y la elección de personajes originarios de *Peter Pan y Wendy* de Barrie posteriormente reinventados en el imaginario colectivo por Walt Disney, dispara la pluralidad autorial del fragmento.

El autor se oculta detrás de De Quincey, del narrador en primera persona de *Confesiones...* («el siguiente personaje que sale a escena soy yo»), de Barrie, del Capitán Garfio; los ficcionaliza, toma sus voces para presentarse a sí mismo y su pensamiento literario en una suerte de teatro del que somos explícitamente advertidos –véase la mencionada disposición dramática del texto y la alusión a la escena de la cita de De Quincey.

¿Qué peso tiene pues este último en la poética explícita de Panero? La elección de un fragmento literario como poética llama la atención sobre la literaturización

⁶ Leopoldo María Panero, «Poética», en José María Castellet (ant.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, 1970, pp. 239–240.

del género, además de incidir indirectamente en una crítica a la función de las poéticas que será bastante frecuente: la literatura habla por sí sola y el autor no necesita de otro género para expresar lo que ya expresa por medio de su obra literaria. Pero esta idea puede ser expresada de una forma, digamos, convencional. Indudablemente una poética de este tipo busca la sorpresa, romper con el horizonte de expectativas del lector, y lo hace por medio de la negación de la poética y del ocultamiento de la figura de autor. Paradójicamente, el efecto de esto último es precisamente realzar dicha figura, como si se nos advirtiera de que no podemos olvidar que se trata de un autor literario –especial, por ello–.

En conclusión, la literaturización lleva a dar mayor importancia al autor literario que está detrás de la poética explícita, pero a la vez introduce elementos distorsionadores de la imagen de autor, que se va alejando cada vez más del autor biográfico.

3 Introducción de elementos extraños al género

Cercano a la literaturización de las poéticas podemos incluir el recurso al uso de formas llamativas en la poética explícita que contribuyen a desplazar la atención del contenido hacia la forma. De este modo se consigue un alejamiento del yo autor biográfico llamando la atención sin embargo sobre la figura de autor, al convertirse el texto más en un gesto que en un discurso.

La libertad formal caracteriza estas poéticas, como vemos en la poética epistolar que José María Álvarez hace incluir en *Nueve novísimos poetas españoles*:

Estimado Sr.

Me pide usted una Poética.

Me acuerdo de aquella noche en que tocaba Johnny Hodges. Y un curioso le preguntó que cómo tocaba. Entonces Hodges se quedó mirándolo, cogió el saxo, y empezando JUST A MEMORY, dijo: Esto se toca así.

Mire Vd. Yo escribo igual que aquella gente que se iba con Emiliano Zapata.

No sé qué decirle. Escribir, aparte de todo, me parece una especie de juego.

La Ruleta Rusa, por supuesto.

Considerando, además, que mi verdadera vocación es jugador de billar o pianista.

Si tuviera que encerrar en una sola frase lo que pienso de mi trabajo, le diría aquella del maestro A. Breton: AQUÍ Y EN TODAS PARTES HAY QUE ACORRALAR A LA BESTIA LOCA DEL USO.

Suyo,

José María Álvarez.⁷

⁷ José María Álvarez, «Poética», en José María Castellet (ant.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970, p. 111.

El uso de las convenciones epistolares o la utilización arbitraria de las mayúsculas acercan el texto a lo literario, aunque en este caso existe un contenido concordante con el habitual del género: función de la literatura, proceso creador.

Mayor perplejidad causa el siguiente ejemplo de José Luis Jover:

Poética (Poema al modo de Anthony Thwaite)

Joaquín Benito de Lucas, Rafael Alberti, Concha Zardoya, J. J. Armas Marcelo y Leonardo de Arrizabalaga y Prado. Dámaso Alonso y José Luis Alegre. Pureza Canelo, Félix de Azúa, José Elías, Juan Gil-Albert y Justo Guedeja Marrón. Francisco Garfias. Leopoldo de Luis, Carlos Oroza, José Mascaraque Díaz- Mingo y Carlos Piera. Carlos de la Rica, José María Valverde, Claudio Rodríguez, José Luis Prado Nogueira, Francisca Aguirre y Jorge Guillén. Elena Andrés, Vicente Aleixandre y José Luis Castillejo. Ernestina de Campourcin y Enrique Badosa. José García Nieto, Francisco Ferrer Lerín, Antonio Hernández y Alfonso Canales. Joaquín Caro Romero y José Batlló. Raimundo Escribano Castillo. Carlos Pinto Grote, Jesús Hilario Tundidor, José Luis Jover y Luis Feria. Generoso García Castrillo, Angel Guinda Casales, Joaquín Jiménez Arnau, Concha Lagos y Carlos Murciano. Antonio Murciano. Blas de Otero y Fernando Quiñones. Carlos Edmundo de Ory, José María Merino y Carlos Sahagún. Concha de Marco. José Hierro, Carlos Bousoño, José Luis Cano, Lorenzo Gomis, María Elvira Lacaci, Victoriano Crémer y José Infante. Mario Hernández, Carlos Alvarez, Gonzalo Armero y Alicia Cid. Aquilino Duque. Hugo Lindo. Javier Lostalé y José Lupiáñez. José Jurado Morales, Vicente Molina Foix, Francisco Pino y Apuleyo Soto, Acacia Uceta, Jenaro Taléns, José Miguel Ullán, Genaro Vicario y Francisco Toledano. Leopoldo Rodríguez Alcalde, Ramón Pedrós, Rafael Montesinos, Luis López Anglada, José Agustín Goytisolo, José Bergamín, Guillermo Carnero y Miguel Luesma Castán. Manuel Mantero. Juana Rosa Pita. Álvaro Pombo. Emilio Sola, Manuel Ríos Ruiz, José Angel Valente y Arturo del Villar. Manuel Alvarez Ortega, Carlos Barral y Enrique Morón. Ernesto Contreras. Eugenio Padorno. Manuel Padorno. Jaime Siles y Luiso Torres. Manuel Vázquez Montalbán, Paloma Palao y Juan Van-Halen. Rafael Torres Mulas, Luis Antonio de Villena, Rafael Soto Vergés, Leopoldo María Panero, Luis Martínez de Merlo, Juan Larrea, Luis Jiménez Martos y Alascok-Ish de Luna. José María Álvarez, Marcos Ricardo Barnatán, Ángel Crespo y Ángel Fierro. Gabriel Celaya y Carmen Conde. Ramón de Garciasol, Ángela Figuera, Antonio Martínez Sarrión, José Manuel Caballero Bonald, Jaime Ferrán y José Juan Garcés. Gloria Fuertes, Francisco Brines y Carlos Rodríguez Spiteri. Joaquín Marco y Salustiano Masó. Ramón Nieto, Jaime Gil de Biedma, Luis Alberto de Cuenca, Antonio Colinas y Julia Castillo. Félix Grande, Justo Jorge Padrón y Pilar Paz Pasamar. Ángel García López. Rosario Pascual Lira. Antonio Gamoneda, Salvador Pérez Valiente, Ana María Moix y Jesús Munárriz. Eladio Cabañero, Antonio Carvajal, Pablo García Baena y José Gerardo Manrique de Lara. Aníbal Núñez. José Luis Martín Descalzo, Alfonso López Gradolí y José Antonio Gabriel y Galán. Senén Guillermo Molleda Valdés. Juan Luis Panero. Mario Ángel Marrodán... Una sola cosa es cierta. Que somos demasiados.⁸

⁸ José Luis Jover, «Poética. Poema al modo de Anthony Thwaite», en Concepción García Moral y Rosa María Pereda (ants.), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 282–283.

La masiva acumulación de nombres propios oculta la reflexión final, que pierde importancia. La clave está precisamente en esa acumulación de referencias a autores literarios contemporáneos, cuya relevancia individual queda anulada merced a esa excesiva congregación de referencias. Estamos ante la disolución de la individualidad del autor por medio de la acumulación.

La reflexión sobre el nombre propio, abordada por Michel Foucault en *¿Qué es un autor?*, tiene aquí su interés. Ese nombre propio de autor que para el filósofo francés, corroborado desde una perspectiva sociológica por Juan Zapata y desde la teoría literaria por Philippe Lejeune, designa a un individuo especial, diferenciado, aquí pierde su carácter distintivo. Por medio de la enumeración anárquica de nombres –que termina, claro, en unos puntos suspensivos–, sin establecimiento de jerarquía ni caracterización algunas, José Luis Jover disuelve la imagen de autor como elemento de poder.

4 Provisionalidad

Siendo uno de sus rasgos característicos, en las últimas décadas del siglo XX esta provisionalidad es reivindicada por los autores en sus propios textos cada vez con mayor asiduidad.

Veamos algunos ejemplos:

Tal es ahora, y desde hace años, el sentido de la poesía para mí. Quiero decir de la poesía que yo escribo. (Pere Gimferrer)⁹

Yo me dedico a la práctica y no a la teoría de la literatura, de modo que todo lo que se me ocurra en torno a mi obra no pasará de ser una aproximación más o menos indiscreta y provisional. (José Manuel Caballero Bonald)¹⁰

Definir la poesía siempre supone pasar por un proceso de depuración y de transformación literarias. Me refiero a que, seguramente, el poeta ha escrito tantas Poéticas como años de creación ha habido en su vida. (Antonio Colinas)¹¹

En el fragmento de Pere Gimferrer encontramos un deíctico temporal, «ahora», que marca el dominio temporal de la idea literaria expuesta. Ese espacio de tiempo concreto, precisado por el autor, es exclusivamente en el que tiene vigencia la poética. La conjunción del deíctico con el pronombre personal «mí»

⁹ Pere Gimferrer, «Poética», en Concepción García Moral y Rosa María Pereda (ants.), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 172.

¹⁰ José Manuel Caballero Bonald, «Prólogo», en *Selección natural*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 17.

¹¹ Antonio Colinas, «Nuevas notas para una Poética», en *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela, 2008, pp. 135–136.

nos recuerdan la no universalidad del género, cuya validez se restringe a un autor, un momento, un espacio.

José Manuel Caballero Bonald hace explícita la provisionalidad de su reflexión. Oponiendo la práctica literaria con el estudio teórico de la literatura, confronta además los dos medios de aproximación al pensamiento literario: el del creador y el del académico. La del autor literario será necesariamente provisional pues ha renunciado a la voluntad universal de la ciencia. Reconocemos en estas palabras un abandono del control de la interpretación de la obra por parte de su autor, Caballero Bonald da un paso atrás en la preeminencia del autor como lector ideal.

Pero es en las líneas de Antonio Colinas donde percibimos con mayor claridad la provisionalidad de cada aproximación teórica por parte de los autores. Pese a que no quede claro en la cita de si se trata de poéticas implícitas o poéticas explícitas –esto es, formalizadas como texto autónomo no literario–, en realidad nos da una clave importante: la transformación literaria está conectada directamente con la transformación del pensamiento literario. Por ello, igual que cada texto literario crea a su autor, cada texto literario requiere de una poética diferente y cada poética explícita debemos entender que crea a su vez su imagen de autor propia. No hay una Poética, sino una sucesión de poéticas diferentes. Virgilio Tortosa ha visto en esto un rasgo típico de nuestra época:

La gran característica de nuestro tiempo es una suerte de *hibridez* disolvente o construcción de *identidades efímeras*. La nueva composición de la identidad desmaterializada y alternativa es una máquina esquizofrénica de identidades cambiantes y ajustables a los deseos. Más allá de cualquier desfiguración del rostro o intervención plástica reparadora, se trata de planificar una identidad acorde con el momento en el que nos hallamos.¹²

Por ello, no hay una imagen de autor monolítica, de la que las diferentes poéticas sean reflejo, sino una sucesión de imágenes de autor diferentes, que crean una especie de monstruo de Frankenstein que es lo que recibimos, como lectores, como imagen de autor, surgida de un proyecto autorial que se extiende en el tiempo, ya sea de forma consciente o inconsciente.

5 Negación, humor, parodia y crítica

Puede que debido al constante requerimiento por el que desde la década de los años cincuenta los autores literarios han sido presionados –u obligados– para

¹² Virgilio Tortosa, «Sujetos mutantes: nuevas identidades en la cultura», en Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo (coords.), *Literaturas del texto al hipermedia*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 263.

escribir poéticas explícitas casi con periodicidad fija, éstas hayan caído en cierto descrédito por parte de los propios autores.

Las reacciones frente a un desencanto ante la posibilidad de expresar de forma efectiva su pensamiento literario por esta vía comprenden la negación del género, el recurso al humor o la parodia, así como la crítica directa. A esto responden títulos de poéticas explícitas como «Tal vez, poética», de Luis Antonio de Villena (1979), o la «Anti-Poética» de Antonio Colinas (1974), esta última negando desde el título el texto que va a seguir a continuación. ¿Por qué el escritor entra en el juego de negar por medio de su texto el propio texto que le están pidiendo? Probablemente porque de esa manera continúa con su proyecto autorial apuntalando una imagen de autor determinada; frente a la ausencia editorial, siempre es mejor una presencia, aunque sea de este modo. Los antólogos y editores, por lo que parece, no renuncian a la poética explícita de un autor.

De modo más efectivo aún que la mera negación, el humor y la parodia permiten dinamitar desde dentro un género que ya parecía hastiar a los escritores, aunque como decimos pocos hayan dejado pasar la oportunidad de frecuentarlo asiduamente. El humor aleja la atención del lector del contenido, que pasa a un segundo plano, y fuerza a atender al narrador del texto, esto es, al trasunto del autor:

Tenía Poética pero la he perdido. Puedo demostrar que tenía porque han aparecido Poéticas mías en casi todas las antologías en que me han metido. (Vázquez Montalbán)¹³

Por fin, no quiero dejar pasar la ocasión (es la idónea) para anunciar que recompensaría con una efusivísima dedicatoria de mi próximo libro, al o la semoviente que me devolviera un excelente mechero a gas, grabado con mi nombre, que me fue trincado en la terriblemente loca noche de fin de año. (Martínez Sarrión)¹⁴

El ejemplo de Manuel Vázquez Montalbán pone en juego la escasa importancia que la opinión del autor –en realidad, el autor entendido en términos tradicionales, como clave interpretativa de un texto– debe tener, buscando incluso desintelectualizar al escritor. La imagen de autor escogida difiere con mucho de la seriedad tradicional con la que los escritores componen su poética explícita. La confrontación entre la Poética perdida y la multitud de poéticas publicadas cuestiona incluso la veracidad de las mismas, además de su papel como vínculo entre autor biográfico y autor literario. Estamos ya totalmente alejados de ese autor al que acudir para

¹³ Manuel Vázquez Montalbán, «[Tenía Poética pero la he perdido]», en José Batlló (ant.), *Poetas españoles postcontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974, p. 35.

¹⁴ Antonio Martínez Sarrión, «Poética», en Pedro Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid, Hiperión, 1988, p. 32.

comprender el texto, acercándonos, incluso, a una imagen construida de autor que lo plantea en términos risibles, desvestido de su importancia tradicional.

Resulta paradójico este esfuerzo en hacer descender la importancia del autor a partir de la imagen que se proyecta en las poéticas, cuando resulta que lo que se consigue es precisamente llamar la atención sobre el propio autor.

Martínez Sarrión recurre a otros recursos, además de al humor, para canalizar esta desacralización del autor y de la poética explícita. La introducción de una anécdota, probablemente ficcional, y la utilización de coloquialismos –«me fue trincado»– construyen una imagen de autor alejada de la figura clásica. Es curioso que estos recursos que aparentemente, decimos, van en contra de la figura de autor y de la función de la poética explícita no hayan contribuido a hacer descender el número de textos publicados. Casi podemos afirmar lo contrario: lo llamativo de estas contribuciones refuerza el interés en las poéticas explícitas, lo que nos lleva a corroborar cómo el buscado alejamiento entre autor biográfico e imagen de autor no conlleva un desinterés por el autor sino un realzamiento del mismo.

En su vinculación con el juego, el humor y la parodia dejan en un segundo plano el contenido, para dar mayor importancia a la acción y a la forma. El creador, eso sí, se sigue presentando como creador, pero elude ya comportarse como guía interpretativo o, desde luego, moral.

Las críticas a la utilidad de las poéticas explícitas tienen una función y efecto similares a los recursos anteriores. Curiosamente, están más estrechamente unidas al uso de la anécdota y a la introducción de aspectos biográficos –reales o ficcionales, no importa–, lo que materializa, en sentido figurado, la imagen de autor. Veamos unos ejemplos:

Redactar poéticas, después de algunos años de ejercicio de esta absurda actividad que ni profesión puede llamarse, me parece un gesto sin sentido. (Guillermo Carnero)¹⁵

A este galope, y si la –por lo visto– rentable manía de antologizar poetas sigue en aumento, a la vejez –esperemos que antes haya enviado al carajo todo este tinglado– habrá uno escrito del orden de doscientas meditadas poéticas. (Antonio Martínez Sarrión)¹⁶

Entre todos los deberes literarios que conozco, me parece el más enojoso la formulación de una poética personal. (Luis García Montero)¹⁷

15 Guillermo Carnero, «Poética», en Concepción García Moral y Rosa María Pereda (ants.), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 299.

16 Antonio Martínez Sarrión, «Poética», p. 31.

17 Arturo Casas, «La función autopoética y el problema de la productividad histórica», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975–1999)*, Madrid, Visor, 2000, p. 213.

El rechazo general de los autores se comprende por la extendida moda de solicitar poéticas explícitas, que han ido perdiendo progresivamente varias de las funciones que tuvieron en sus inicios. En las poéticas de los cincuenta se percibe una autoridad autorial que justifica el discurso. En décadas posteriores, encontramos al autor de la poética manifestando su rechazo a la misma en el propio texto. Este procedimiento negador forma parte, seguimos afirmando, de la creación de una imagen autorial.

6 Conclusiones

Como se ve, a la hora de trabajar estos textos ya no se puede acudir a la manera en la que la crítica literaria moderna se había enfrentado a este problema. Como señaló Michel Foucault, ya no se puede comprender el autor como «el principio de una determinada unidad de escritura –debiendo al menos reducirse todas las diferencias mediante los principios de la evolución, de la maduración o de la influencia», ni como «lo que permite superar las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos».¹⁸ Es más, en las poéticas explícitas contemporáneas el autor construye voluntariamente estas contradicciones, ocultándose en la multiplicación.

Debe considerarse también cómo puede cambiar en este punto la respuesta a la pregunta que Foucault toma de Beckett, «¿qué importa quién habla?».¹⁹ Ahora, en verdad, quién habla no tiene por qué corresponderse con el nombre de autor, es más, el nombre de autor lo percibimos como una entidad construida por diversos factores, que difícilmente puede remitir directamente al autor biográfico.

El texto puede concebirse como una continua contribución al proyecto autorial, tanto en la enunciación como en lo enunciado, que acaban por confundirse. Es más, partiendo de la propuesta de Philippe Lejeune acerca del pacto autobiográfico, puede traerse aquí el concepto quizá más apropiado para las poéticas explícitas últimas de «pacto ambiguo», propuesto por Manuel Alberca para abordar la autoficción, situándose a medio camino entre el pacto autobiográfico y el pacto novelesco.²⁰ El lector, que es quien acepta el pacto, es entonces una categoría imprescindible para construir al autor como tal, pues sólo aceptando ese equilibrio entre veracidad y ficcionalidad del texto éste se convierte en poética explícita.

¹⁸ Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, p. 27.

¹⁹ Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, p. 10.

²⁰ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 64.

Obras citadas

- Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Álvarez, José María, «Poética», en José María Castellet (ant.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970, p. 111.
- Badía Fumaz, Rocío, «Las poéticas explícitas como género», en *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 34.2 (2018), pp. 607–628.
- , «De la obra al autor. El acto de creación como instauración del autor literario contemporáneo», en Angélica Tornero Salinas y Alana Gómez Gray (coords.), *La autoficción en las artes y la literatura I*, número monográfico de *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, 13 (2017), pp. 21–37 (en línea) [fecha de consulta: 09-06-2017] <<http://ojs.impossibilia.org/index.php/impossibilia/article/view/144/badia-htm>>.
- Caballero Bonald, José Manuel, «Prólogo», en *Selección natural*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 17–30.
- Carnero, Guillermo, «Poética», en Concepción García Moral y Rosa María Pereda (ants.), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 299–300.
- Casas, Arturo, «La función autopoética y el problema de la productividad histórica», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975–1999)*, Madrid, Visor, 2000, pp. 209–218.
- Colinas, Antonio, «Nuevas notas para una Poética», en *El sentido primero de la palabra poética*, Madrid, Siruela, 2008, pp. 135–145.
- Gimferrer, Pere, «Poética», en Concepción García Moral y Rosa María Pereda (ants.), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 172.
- Foucault, Michel, *¿Qué es un autor?*, Córdoba (Argentina), El cuenco de plata/ Ediciones Literales, 2010.
- Jover, José Luis, «Poética. Poema al modo de Anthony Thwaite», en Concepción García Moral y Rosa María Pereda (ants.), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 282–283.
- Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul/ Endymión, 1994.
- Martínez Sarrión, Antonio, «Poética», en Pedro Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid, Hiperión, 1988, pp. 31–32.
- Panero, Leopoldo María, «Poética», en José María Castellet (ant.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral Editores, 1970, pp. 239–240.
- Tortosa, Virgilio, «Sujetos mutantes: nuevas identidades en la cultura», en Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo (coords.), *Literaturas del texto al hipermedia*, Barcelona, Anthropos, 2008, pp. 257–272.
- Ullán, José Miguel, «Poética. La poesía no tiene sentido», en Concepción García Moral y Rosa María Pereda (ants.), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 156–157.
- Vázquez Montalbán, Manuel, «[Tenía Poética pero la he perdido]», en José Batlló (ant.), *Poetas españoles postcontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974, p. 35.
- Vattimo, Gianni, *Poesía y ontología*, Valencia, Universidad de Valencia, 1993.
- Zapata, Juan, «Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor», en *Lingüística y literatura*, 60 (2011), pp. 35–58.