

DE LA POÉTICA A LAS “ARTES POÉTICAS”: UN RECORRIDO POSIBLE.

Marcela Romano¹

Resumen

La designación “Artes poéticas” remite naturalmente a un género “prescriptivo” de larga duración en la historia de la literatura, pero la utilización posterior de la *lexis*, aplicada a las obras de creación, crea una tensión –y la necesidad de indagar en ella- entre aquel discurso más o menos denotativo y regulador y los esfuerzos modernos de las poéticas y las (auto) poéticas individuales por darse un lugar singular e intrasferible dentro del campo artístico. Entradas teóricas e historiográficas como “preceptiva”, “ensayo”, “manifiesto”, “metapoesía”, la ya mencionada “autopoética” y otros pueden ofrecernos una serie de variaciones que iluminan nuestras preguntas iniciales y nos permiten un recorrido posible, abonado, en gran medida en esta ocasión, por ejemplos de la literatura y la cultura españolas.

Palabras clave: preceptiva- Poéticas- artes poéticas- autopoética

La designación “Artes poéticas” remite naturalmente a un “horizonte clásico de comprensión del arte literario” (Zonana, 2010: 407) y a un género “prescriptivo” de larga duración en la historia de la literatura, pero la utilización posterior de la *lexis*, aplicada a las obras de creación, en particular la poesía, crea una tensión –y la necesidad de indagar en ella- entre aquel discurso más o menos denotativo y regulador y los esfuerzos modernos de las poéticas grupales y las autopoéticas individuales por darse un lugar singular e intrasferible dentro del campo artístico. Entradas teóricas e historiográficas como “preceptiva”, “ensayo”, “manifiesto”, “metapoesía”, la ya mencionada “autopoética” y otros, y una incursión en los ejemplos canónicos pueden ofrecernos una serie de respuestas que iluminan nuestras preguntas iniciales y nos permiten un recorrido posible, abonado, en gran medida en esta ocasión, por ejemplos de la literatura española. De la Poética (con mayúsculas) a las “artes poéticas” en verso y en singular, pasando por los manifiestos, esta lectura irá alternativamente de los centros a los bordes, buscando en consecuencia también aquellas tomas de posición solapadas o no que, a lo largo de la historia de la literatura, y por supuesto en casos puntualísimos, esbozan su intención de liberarse de las normas y nos muestran las coartadas y merodeos de unas individualidades que anticipan en varios siglos el ademán rebelde del Romanticismo.

La práctica del “arte poética” tiene su origen, como es sabido, en aquella serie inaugurada por Aristóteles y que se prolonga en Europa hasta los siglos XVII y XVIII con Boileau en Francia e Ignacio de Luzán en España. Involucra (más como ha sido leída que escrita, quiero decir, más allá de las intenciones de escritura) la palabra “dogmática” en torno a un “deber ser” de la literatura, distanciada por ende del ensayo, en la medida en que este último adopta un posicionamiento conjetural y de materia opinable.²

La RAE define la “preceptiva literaria como “tratado normativo de retórica y poética”, lo cual inscribiría mejor el género dentro del discurso legislativo fundado en una autoridad supraindividual y ha supuesto en muchos casos, desde esa perspectiva, una pretensión de universalidad, neutralidad, objetividad, distancia y generalización.

¹ Universidad Nacional de Mar del Plata. E-mail: troppomare10@gmail.com.

² Habría que observar, no obstante, que la llamada “crítica literaria”, en gran medida atada al desarrollo de este género, suele en ocasiones conformar dentro del campo una *auctoritas* que, aunque sujeta a modas, establece también un conjunto de sanciones casi inevitables a la hora de evaluar el hecho literario. El ensayo como género de la “no verdad” (Adorno) adquiere en este sentido y en su variante “crítica” una “fijación” más o menos imperativa, estableciéndose, al cabo, como tendencia hegemónica.

Así el discurso del dogma parecería acercarse a lo que Barthes denominó el “grado cero” de la escritura, aun cuando el francés, en este libro temprano, pensó dicho vaciamiento en los términos de una dimensión política subversiva –la oposición a la modalización de la ideología dominante– refractaria a la palabra autoritaria de la preceptiva, en sí misma hegemónica, o con pretensiones de serlo. Ese discurso autoritario, como bien nos ayuda a leerlo Bajtín en su *Teoría y Estética de la Novela*, exige la recepción sumisa de un pasado actualizado que se autopercibe jerárquicamente superior, y que no admite, desde su imperativo monológico, la alternativa de ser discutido: textos religiosos, políticos, morales, la palabra paterna y la de los maestros, la palabra de la preceptiva: “su estructura semántica- dice Bajtín- es inamovible por estar acabada y ser monosemántica, su sentido queda ligado a la letra y se petrifica” (91).

Sin embargo, y se ha dicho hasta el cansancio, la primera muestra de esta serie, la *Poética* aristotélica, fue simplemente una suma de clases con un afán descriptivo en clave sincrónica de un *estado* de la literatura de su época, con atención a la situación pragmática (relación con el público, interés y cuidado en el “efecto”) y a las tensiones del campo (opiniones dispersas de crítica literaria). Escrita, probablemente, durante la segunda estancia en Atenas y los primeros años del Liceo, entre 334 y 333 a.C, nos llega, hemos dicho, como apuntes de *varia lección*, lo cual explica su carácter fragmentario en distintos sentidos, dado que no está completa, lo allí enunciado en ocasiones está explicado, otras debe ser inferido y otras ni siquiera puede serlo.³ La *Poética* de Aristóteles fue “ordenada” y “disciplinada” por sus primeros exégetas, los traductores y comentaristas de los siglos XVI y XVII en Italia y Francia quienes, sometidos ellos mismos a un contexto disciplinante cuyo norte fue, junto con la reverencia a la Antigüedad clásica, un creciente racionalismo, leyeron en el griego al maestro sin mácula, inventándole un rigor que no tuvo. De este modo, lo que había sido “consejo”, según bien señala el propio Lope de Vega, se convirtió en obligada “unidad de tiempo” por mediación de Agnolo Segni en 1549. El extremo fue el también italiano Vincenzo Maggi, quien en sus comentarios publicados en Venecia en 1550 fraguó para el pobre Aristóteles la autoría de la unidad de lugar (de lo que surge el equívoco de la regla de las tres unidades) originariamente ausente de su *Poética*, que atiende con insistencia a la unidad de acción, eje de su concepción sistémica y -en un sentido contemporáneo- “estructuralista”, del drama. Castelvetro fue finalmente en 1570 quien fijó las tres unidades con las que legislaron duramente el desarrollo del drama neoclásica más tarde en España y Francia.

A diferencia de la *Poética* de Aristóteles, que fue recuperada recién en el siglo XVI, la *Epístola a los pisones* o *Arte Poética* de Horacio perdura durante la Edad Media y de ella procede el conjunto tópico de la literatura medieval, finamente estudiado por Curtius, entre otros. La instancia enunciativa difiere de la distancia pretendidamente neutral, más filosófica y analítica, del discurso de Aristóteles. Este sujeto es un poeta, *primo inter pares* y maestro de poetas. El tono (vehemente, imperativo) y la orientación autoritaria es más excluyente y determinante que en Aristóteles, entre otras cosas por el condicionamiento decisivo e intencionadamente programado de dos géneros, la epístola y el poema didáctico griego. Desde este lugar enunciativo Horacio echa mano de su figura de escritor, ya por entonces muy reconocido y quien se siente con derecho a dejar caer su crítica sobre autores consagrados como Plauto, Ennio y otros. Según refiere el prólogo de Helena Valentí a la traducción española de la *Epístola*, ésta “es una obra de carácter coloquial, escrita desde el punto de vista de un maestro que amonesta a unos jóvenes: los dos hijos de Lucio Pisón [...] Todo hace suponer un intento de cortar las

³ Obra “esotérica” o “acroamática”, es decir, del grupo de las destinadas a ser escuchadas, lo que explica su semiosis variable y escurridiza (García Yebra: 10)

alas a unos jóvenes aturridos que no sentían el menor respeto a las leyes y a la tradición literaria" (5).⁴ El despliegue de una discursividad asistemática y polémica, en ocasiones irónica, incluso despectiva, poética también, desde una *elocutio* poblada de tropos, ornamentos e imágenes, nos habla de una enunciación modalizada que aleja la *Epistula* horaciana de esa pretensión de neutralidad aséptica y ordenada normalmente atribuida al género de la preceptiva, al menos en el sentido estricto. Por otra parte, como en el caso de Aristóteles, Horacio da cuerpo en su escrito a la literatura vigente: el Siglo de Augusto.

La "Epístola" se convierte en "Libro de Arte Poética" (*Ars poetica*) a partir de Quintiliano, definida como tal un siglo después de compuesta en la *Institutio Oratoria* del hispano, y ello le dará su dimensión tratadística, en la medida en que recupera la "poiesis" según Aristóteles, "Ars" como "techné" o "reglas del arte" (Mañas Núñez: 225) y se introduce en la enseñanza escolar. De este modo Horacio (que nunca desapareció, como Aristóteles, de la escena cultural de Occidente) puede considerarse en términos foucaultianos un "fundador de discursividad" en la medida en que las lecturas y reinterpretaciones en clave normativa de su obra marcan el punto de partida de una serie: Renacimiento, Barroco y Neoclasicismo asumen y reescriben en teoría y casi siempre en la práctica la más tarde llamada tradición clásica (Highet), dentro de la cual no cabe el concepto de "originalidad" en el sentido radical sobre el que teorizó el Romanticismo. No obstante, el arte de la "variación" –reescrituras respetuosas pero individuales en el curso de una única melodía secular- va imponiendo su *repetición* y *diferencia*, y de hecho el gran Fernando de Herrera, casi en el Barroco, dirá que la *imitatio* es un punto de partida pero no de llegada, porque la llegada tiene que ver con la innovación personal del autor.

En este punto quiero detenerme para pensar en un momento decisivo en la historia de las "Artes Poéticas", como se ve, aquí expuesta de manera sesgada y seguramente arbitraria. En 1609 Lope de Vega publica su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, a pedido del conde de Saldaña, quien en 1604 solicita para su Academia al Fénix una explicación en torno a su popular pero monstruosa "tragicomedia", una aberración que viola todos los preceptos del teatro clasicista. De este pedido surge una de las mejores y más agudas contrapreceptivas de la literatura, que ya desde su título subvierte, dos veces, la pretendida atemporalidad y universalidad de unas normas que incluso antes del propio Lope no se ajustaban a la práctica teatral española. En su defensa, el madrileño exhibe con arrogancia "otras" normas (las propias y personales) desde una primera persona irónica cuyo saber experiencial validado por sobre el "arte" –esto es, las reglas- remite, como en distintos momentos de la vasta obra de Lope, a la propia figura de autor:

Mas ninguno de todos llamar puedo
más bárbaro que yo, pues contra el arte
me atrevo a dar preceptos [...];
pero, ¿qué puedo hacer si tengo escritas,
con una que he acabado esta semana,
cuatrocientas y ochenta y tres comedias?/
[...] Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco
que, aunque fueran mejor de otra manera

⁴ En el libro de Carmen Bobes y otros, recogiendo opiniones de distintos exégetas, se sostiene en cambio que la *Epistula* iba dirigida a "la gens Calpurnia, muy influyente en la vida política y cultural de la época augustea" y en términos específicos a Lucio Calpurnio Pisón, cónsul y político, "quien por su posición y edad era para Horacio un interlocutor válido (182). Esta segunda hipótesis moderaría el *ethos* magisterial para acercarse mejor a la horizontalidad de la epístola en tanto "diálogo" entre pares.

no tuvieran el gusto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto.

(s/p, edición Rozas)

Este gesto de autonomización frontal respecto de la preceptiva dramática al uso,⁵ castigado severamente más tarde por Luzán (Bobes: 412) se corresponde a otro más lateral en el ámbito de la poesía. Los poetas de los Siglos de Oro y el Renacimiento italiano siguieron a sus predecesores textuales para insertarse en el sistema literario de su tiempo, y aprendieron de su propia praxis casi del todo independizados de la enciclopedia preceptista –que fue mejor leída, como en otros casos, en el ámbito escolar-. A ello ayudó que, como asegura Ma. José Vega, “en el plano de las ideas, la lírica [fue] en el Renacimiento un género marginal o menor [como en las preceptivas antigua], y su interés y su inmensa libertad se siguen posiblemente de esa situación periférica” (20). La mencionada relación disfuncional garantiza, entonces, que la práctica poética vaya ella misma, tímidamente, esbozando su propia teoría, su propia “ars”, que crece en perspectiva en el Barroco, sumada a otros artilugios metadiscursivos en general. Son ya un síntoma el uso interesado de los poemas-proemio que encabezan los libros de autores como Herrera y Lope, y los excursos introductorios o “recusatios” de algunas piezas líricas de Garcilaso, donde la autorreferencialidad espiga un “ars” particular, a menudo, eso sí, poblados de un sinnúmero de *captationes benevolentiae* para garantizarse la simpatía del mecenas. Incluso, también, y para justificar distinciones de gustos y de públicos, emergen “musas” alternativas a las del Olimpo, como la “musa en alpargatas” o “ratera” del *Tomé de Burguillos* del Lope *de senectute*, que parece remedar, en parte, otra más añeja: la de Calímaco quien, en sus himnos y epigramas, legitima la inspiración diversa y “deliciosa” susurrada por su musa “leptalea”, “sutil”, “ligera”, para defender ante sus detractores unos textos alejados del tono alto y la solemnidad de tema aventada por los preceptos.⁶

Ya bastante más tarde, y luego del período racionalista e ilustrado que en el siglo XVIII da cauce al neoclasicismo, pródigo en ideas pero magro en conmociones literarias (la literatura debe contribuir a despejar “las tinieblas de la ignorancia”, decía ya a fines del XVII Ignacio de Luzán), la centralidad del individuo y su intimidad abrigadas al calor del Romanticismo autorizan entonces el análisis del propio quehacer poético y la textualización más frecuente de aspectos relacionados con la obra. Esta búsqueda de doctrina –autogestionada por los propios actores del campo literario- lleva a la elaboración de “artes poéticas” de escuela, como la simbolista, en la que el “Art Poétique” de Verlaine –cabeza de grupo y, por tanto, portador de una palabra magisterial - puede leerse en concurrencia con manifiestos, en este caso, el de Móreas, de 1886. Respecto de ello, son las prácticas de sociabilidad entre pares, los viajes y la paulatina división del trabajo, conducente a la profesionalización del escritor, convertido a veces en “intelectual”, los hechos que afianzan esta modalidad “autopoética”. El manifiesto adviene en tanto “conciencia de clase artística” o grupo de

⁵ Rozas, en su exhaustivo estudio de la obra, nos convence: “¿Levantó la voz exageradamente? ¿Se acaloró más de lo debido el impetuoso Lope, el que había nacido para amar o para odiar? Empleó una estrategia, con frecuencia meditada e indirecta. Se sitúa, y esto es vital para entender el *Arte nuevo*, por encima de las minorías, porque se siente apoyado por la masa de mayorías, intentando -claro que sin conseguirlo- estar «au dessus de la mêlée». Su fama no era tan menguada -ostentaba- como para defenderla a capa y espada.” (edición digital).

⁶ Debo este valioso aporte al Dr. Arturo Álvarez Hernández, en una conversación sobre el tema. Obvio resulta aclarar que la idea de que el poeta debe explicitar en verso las intenciones de su canto, el género que elige, etc. es tan vieja como la propia poesía.

pertenencia a partir del Romanticismo –el canon es aquí es el célebre y escandaloso *Prefacio al Cromwell*, de Victor Hugo -. Y, concurrentemente, se perfila como género discursivo y performático de la polémica, el combate y la autolegitimación, entre el arte y la política (Mangone y Wearley). De este modo derrumba la hegemonía de las preceptivas tradicionales y hace foco en las particularidades de una poética que se expone como verdadera y suficiente.

Si bien esta “palabra adversativa” (Verón) sigue existiendo aún como arma reivindicativa de nuevas propuestas, ante la desconfianza a los encasillamientos en generaciones (corte problemático e ineficaz) y la puesta en valor de la diversidad de voces, ha cedido el paso a otras textualidades procedentes de un territorio enunciativo más inespecífico y heterogéneo, pero todavía más libre. “Poéticas de autor” (Rubio Montaner), “autopoéticas” (Casas), “poéticas del creador literario” (Zonana), “poéticas de poeta” (Demers), distintas calificaciones abonan este universo funámbulo, enancado en simultaneidad en la literatura, los géneros del ensayo, la biografía literaria, la preceptiva, el panfleto y la crítica, todos ellos alternativamente dominantes o minorizados, pero siempre convocados, aún desde su ausencia. Producto, según Zonana y Rodríguez ⁷ de un “pacto crítico” (aun cuando en la poesía asomamos a la conjunción de dos pactos, el “lírico” y el “crítico”), esta “clase textual” (Casas) resulta un dispositivo eficaz donde cada autor se permite enunciar sus postulaciones estéticas, con mayor o menor grado de generalidad, identificar una posición en el campo, sumarse a una genealogía, desmarcarse de otra, construir interesadamente un *ethos*, definir retóricas y sentidos para la propia escritura. Una suerte de mapa punteado, un croquis con entradas y salidas, al que con más pertinencia Clara Lucifora ha denominado “espacio autopoético”, dibujado

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

A las autopoéticas en prosa (prólogos, declaraciones públicas, diarios, artículos, entrevistas) sumaríamos las correspondientes a la poesía; poemas autorreferenciales, y, dentro de este corte, los titulados específicamente “artes poéticas”, paratexto, que, según Zonana, sugiere “la intención de alinearse a una tradición de manera explícita para recrearla o impugnarla” (2010: 165). Emancipadas para siempre del arbitrio del tratado, estas “artes poéticas” individuales se encuentran con otras regulaciones, determinadas por un campo intelectual de tensiones diversas. No obstante, la monodía es ya un remoto hecho del pasado: la imposibilidad de estabilizar esta suma de muestras constituye un límite que es, sobre todo, riqueza. Distintas antologías y los consecuentes e inevitables intentos de operatorias de conjunto, teóricas y críticas, sobre las mismas (por ejemplo, los libros de Peltzer y de Zonana sobre “artes poéticas” en verso en Argentina) evidencian una complejidad esquiva a cualquier sistematización, porque estos discursos son, ha dicho Marta Ferrari del universo “meta”, verdaderos “mercenarios textuales” (15): sólo si tomamos el pulso de su época, si comprendemos

⁷ Citado por Zonana en 2007: Rodríguez, Antonio (2003). *Le pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective*. Belgique, Mardaga (18).

el acto de escritura que los dispara, el acto de lectura que los resignifica, si indagamos en sus formas de circulación y consumo, su inserción en un proyecto creador, su intervención imaginante dentro de un campo artístico, podremos entonces comprender con pertinencia su naturaleza y su función, la potencia de su doble disposición, que es a un tiempo creación y crítica de la creación, en el vaivén de una también doble identidad que entrelaza al sujeto con lo imaginario ficcional y lo fáctico de la empiria.⁸ Las posibilidades a escoger –Borges, Neruda, Juan Ramón, Roque Dalton, Gelman, Egea, Valente, Giannuzzi, y muchos etc.- articulan un saber intransferible, no solo porque les pertenecen a cada uno de esos autores, sino por su productividad incesante y expansiva, más allá de esos nombres propios: *artes nuevas de hacer poesía en este y en cada tiempo*, donde la relatividad no es pérdida, sino apertura definitiva a la palabra multivocal de la historia. “En libertad, la poétique”, afirma Jeanne Demers en su artículo de presentación sobre el tema. Y de eso se trata.

⁸ Por la incorporación de lo “crítico” , las “artes poéticas” en verso remiten necesariamente al autor, a través de remisiones autobiográficas, o mediante la figura que voluntariamente éste decide construir allí, etc..Efectivamente, en estos textos el suyo es un enunciado con mayor responsabilidad con el discurso de la “verdad”.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barthes 1997 [1953]. *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. México-Madrid: Siglo XXI: 149-169.
- Bobes, Carmen, Baamonde, Gloria y otros (1998), *Historia de la teoría literaria. II. Transmisores. Edad Media. Poéticas clasicistas*. Madrid: Gredos.
- Calímaco (2011). *Himnos y epigramas*. Traducción de Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Gredos.
- Casas, Arturo (2000), “La función autopoética y el problema de la productividad histórica”. En Romera, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED. Madrid, Visor: 209-218.
- Demers, Jeanne (1993), “Presentation. En liberté, la poétique”, *Études françaises*, vol. 29, n° 3: 7-15.
- Ferrari, Marta: “Introducción” en *La coartada metapoética*. Ed. Martin. Mar del Plata, 2001.
- Foucault, Michel (1989). ¿Qué es un autor? En *Revista Conjetural*. N°1, agosto: 87-111.
- García Yebra, Valentín (1974). *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe. Madrid: Gredos:
- Highet, Gilbert (1954). *La tradición clásica*. México: FCE..
- Lucifora, Ma. Clara, “Las autopoéticas como máscaras”, en *Revista RECIAL (Revista del Ciffyh Área Letras)*, Vol VII, n° 6, 2015, Universidad Nacional de Córdoba: <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11899>.
- Mangone, Carlos y Jorge Warley (1994). El manifiesto. Un género entre el arte y la política. Bs. As.: Editorial Biblos.
- Mañas Núñez, Manuel (2012), “La *Epistula ad Pisones* de Horacio: su normalización como *ars poetica* hasta el Renacimiento”, Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos, 32, núm. 2: 223-246.
- Peltzer, Federico. *Poesía sobre la poesía (en la literatura argentina contemporánea)*. Bs. As.: Botella al Mar.
- Rozas, Juan Manuel, "Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 (1975). URL: www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45702844323447217765679/p0000001.htm#I_1_
- Rubio Montaner, Pilar (1994). “Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura”. En Castilla. Estudios de literatura 15, 183-197.
- Valentí, Helena (1961), “Noticia preliminar” en Horacio. *Epístola a los Pisones*. Texto, traducción, ordenación directa y versión interlineal por Helena Valentí. Barcelona; Bosch.
- Vega, Ma. José (2004) “Poética de la lírica en el Renacimiento”, en / Cesc Esteve y María José Vega Ramos. *Idea de la lírica en el Renacimiento : (entre Italia y España)*. Barcelona: UAB y Editorial Mirabel: 15-43.

- Verón, Eliseo (1996). “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política” en Eliseo Verón et al. *El discurso político. Lenguaje y acontecimientos*. Bs. As.: Hachette: 13-26.
- Zonana, Víctor Gustavo (2007). “Introducción”. Zonana, G. y Hebe Molina (ed). *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950). Volumen I*. Buenos Aires, Corregidor
- (2010). “De “arte poética”: estudio a partir de un corpus de textos líricos argentinos contemporáneos”. En Zonana, G. y Hebe Molina (ed). *Poéticas de autor en la literatura argentina. (Desde 1950)*. Vol. 2. 407-489). Buenos Aires: Corregidor: 407-489.