

Milena Rodríguez Gutiérrez

Una mujer escribe este poema. Las poetas hispanoamericanas: poéticas y metapoéticas

1 Poética y metapoética

Una posible definición de «Poética», si nos referimos al género de la poesía, es la que ofrece Walter Binni en *La poética del decadentismo*, y que recoge Donoso en su estudio sobre el *arte poética* en la poesía chilena:

Con la palabra «poética» se quiere esencialmente indicar la conciencia crítica que el poeta tiene de su propia naturaleza artística, su ideal estético, su programa, los métodos de construcción. Se suele distinguir una poética programática y una poética en acción, pero la palabra tiene su valor verdadero en la fusión de los dos significados, es decir, intención que se convierte en modo de construcción.¹

Como sigue planteando Binni, esta poética puede construirse como una preceptiva o ser solamente «un inventario de la sensibilidad del poeta».²

La «Epístola a los Pisones», de Horacio, «convertido en Libro de *Arte poética* (*Ars poetica*) desde Quintiliano»,³ se convierte en la referencia fundamental de la poética preceptiva. Otro antecedente significativo es *L'art poetique* (1674) de Nicolas Boileau.

Como señalan diversos autores, junto al *Arte poética* de Horacio, la *Poética* de Aristóteles es el otro referente indiscutible en este ámbito, en este caso, como perspectiva teórica, no propiamente poética. Una y otra ofrecen los modelos para «los dos grandes abordajes posibles del fenómeno literario: el del filológico o teórico y el del poeta o creador».⁴

1 Walter Binni: *La poética del decadentismo*. Santiago de Chile: Universitaria, 1972 [Firenze: Sansoni, 1961] citado in: Cristian Alberto Donoso Galdames: *Arte poética: Construcciones desde Chile* [Tesis de Máster]. Santiago de Chile: Universidad de Chile 2007, p. 7.

2 *Ibid.*, p. 13.

3 Marcela Romano: «De la Poética a las «artes poéticas»: un recorrido posible». In: *I Jornadas de Teoría Literaria y Práctica Crítica*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata (2015), s. p.

4 Alberto Vital: «Arte poética en seis poetas latinoamericanos del siglo XX. Alfonso Reyes, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Manuel Bandeira, Pablo Neruda y Jaime Torres Bodet». In: *Literatura mexicana I* (2011), p. 162-163.

Milena Rodríguez Gutiérrez, Universidad de Granada

A estos dos modelos alude también Todorov, cuando designa como «poética» a «toda la literatura, sea o no versificada, que se relaciona con la creación o con la composición de obras [. . .], y en sentido restringido designa una colección de reglas o preceptos relativos a la poesía».⁵

Nombres como los de Hölderlin, Baudelaire, Mallarmé, Valéry o Eliot constituyen referencias fundamentales cuando se piensa en las poéticas elaboradas por el poeta o creador y, en el ámbito hispánico, sobresale la figura de Juan Ramón Jiménez.

Como indica Alberto Vital, entre otros, se ha producido un «tránsito», desde Horacio, del Arte poética; desde lo «preceptivo», predominante hasta el Romanticismo, «a la «función arte poética»»,⁶ llegando esta a constituirse en un subgénero poético, que alcanza gran protagonismo en la literatura y en la poesía moderna y, sobre todo a partir de las vanguardias, en la poesía contemporánea. Para Vital, «la «preceptiva» tendería a lo colectivo; el arte poética tendería a lo individual, a lo personal del respectivo poeta».⁷

Laura Scarano, estudiosa que se ha acercado con asiduidad y solvencia al campo de la metaliteratura, la metapoética y el discurso autorreferencial, se refiere al «molde tradicional de las artes poéticas, que trazan una figura del autor, indagando en su tarea de escritura y mostrando la trama de sus relaciones con su generación, la tradición, el mercado, la sociedad, etc.».⁸

Desde finales del siglo XX, los estudios literarios están produciendo, fundamentalmente desde la Teoría de la Literatura, interesantes reflexiones en torno a los textos relacionados con las poéticas, poniendo de manifiesto su riqueza y diversidad, y aproximándose asimismo, ya no solo al «arte poética», sino a «otras textualidades procedentes de un territorio enunciativo más inespecífico y heterogéneo» que «evidencian una complejidad esquiva a cualquier sistematización».⁹ Pueden encontrarse así, tal como recoge Marcela Romano, una serie de denominaciones que aluden a este tipo de textos, privilegiando en ellos determinados aspectos, y que se vienen utilizando, en lugar del término «poética», como: ««poéticas de autor» (Rubio Montaner), «autopoéticas» (Casas), «poéticas del creador literario» (Zonana), «poéticas de poeta» (Demers) o «espacio autopoético» (Lucifora».¹⁰

⁵ Todorov citado in: Laura Scarano: «Escribo que escribo: de la metapoética a las autopoéticas». In: *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 2 (2017), p. 138.

⁶ Alberto Vital: «Arte poética», p. 160.

⁷ *Ibid.*, p. 163.

⁸ Laura Scarano: «Escribo», p. 138.

⁹ Marcela Romano: «De la poética», s. p.

¹⁰ *Ibid.*, s. p. Pueden consultarse al respecto: Jeanne Demers: «Presentation. En liberté, la poétique». In: *Études françaises* 3, (1993); Pilar Rubio Montaner: «Sobre la necesaria integración de

2 Sobre metalenguaje, metaliteratura y metapoesía

Escribe Laura Scarano que «Roland Barthes en sus *Ensayos críticos* aplica la noción de meta-lenguaje, usada antes por Roman Jakobson y tomada de la lógica, para hablar de metaliteratura».¹¹

En 1959, en «Literatura y metalenguaje», Barthes dirá: «[. . .] probablemente con los primeros resquebrajamientos de la buena conciencia burguesa, la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre ese objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura».¹² Para Barthes, el siglo XX se define precisamente como «el de los: Qué es la Literatura»;¹³ una interrogación, sigue diciendo, que se formula «en la literatura misma, o, más exactamente, en su límite extremo, en esta zona asintomática en que la literatura parece que se destruya como lenguaje-objeto sin destruirse como meta-lenguaje, y en la que la búsqueda de un meta-lenguaje se define en última instancia como un nuevo lenguaje-objeto».¹⁴

También Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas*, publicado en 1966, abundaba en esta idea, aunque no utilice el término de «metaliteratura»:

[. . .] la literatura se distingue cada vez más del discurso de ideas y se encierra en una intranquilidad radical; se separa de todos los valores que pudieron hacerla circular en la época clásica (el gusto, el placer, lo natural, lo verdadero) y hace nacer en su propio espacio todo aquello que puede asegurarle la denegación lúdica (lo escandaloso, lo feo, lo imposible) [. . .] se convierte en pura y simple manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar —en contra de los otros discursos— su existencia escarpada; ahora no tiene otra cosa que hacer que recurrirse en un perpetuo regreso sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma: se dirige a sí misma como subjetividad escribiente donde trata de recoger, en el movimiento que la hace nacer, la esencia de toda literatura; y así todos sus hilos convergen hacia el extremo más fino —particular, instantáneo y, sin embargo, absolutamente universal—, hacia el simple acto de escribir.¹⁵

las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura». In: *Castilla. Estudios de literatura* 15 (1994); Arturo Casas: «La función autopoética y el problema de la productividad histórica». In: *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor 2000; Víctor Gustavo Zonana. «Introducción». In: Víctor G. Zonana (eds.): *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor 2007; o María Clara Lucifora: «Las autopoéticas como máscaras». In: *Recial* 6 (2015).

11 Laura Scarano: «Escribo», p. 133.

12 Roland Barthes: «Literatura y meta-lenguaje». In: *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral 1967, p. 127.

13 *Ibid.*, p. 128.

14 *Ibid.*, p. 128.

15 Michel Foucault: *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI 1968, p. 294.

Barthes y Foucault, cada uno desde su propia perspectiva, están poniendo el acento en los cambios que supone la literatura, la escritura del siglo XX, con respecto a épocas anteriores, y en el protagonismo que cobra en esta el denominado metalenguaje, para convertirse en esa literatura «radicalmente intransitiva» dedicada a decir su propia forma.

A finales de los años 60, Vattimo hace una propuesta cercana a la de Barthes y Foucault, cuando en su ensayo *Poesía y ontología*, se refiere al siglo XX como «siglo de las poéticas». Vattimo indaga, además, sobre las causas que motivan estos cambios con respecto a la literatura anterior, y califica estas poéticas del siglo XX como «post-hegelianas», otorgándoles, asimismo, una función prácticamente de supervivencia, pues en ellas, los artistas «defienden su derecho a la existencia». ¹⁶ Así, frente a unas filosofías racionalistas y frente al positivismo, que afirman «el carácter inesencial del arte» ¹⁷ y aun «su muerte», ¹⁸ los artistas del XX buscan «dar significado [. . .] a una situación social nueva [. . .] y darse en ella un significado a sí mismos». ¹⁹ Para Vattimo, estas poéticas «atestiguan [. . .] una no integración del artista, su condición problemática en el mundo». ²⁰

En fechas más cercanas, en su artículo «Hacia una teoría de la metapoesía», Martín-Estudillo sostiene una posición afín a la de Vattimo al intentar explicar el sentido, ya no de la metaliteratura, sino específicamente de la metapoesía, subrayando además el «poder epistémico» de la propia escritura poética:

[. . .] la metapoesía trata de justificar la existencia de la misma poesía en un momento en el que su papel se cuestiona seriamente. Desde ella misma se responde de una manera constructiva: no atacando el espíritu empobrecido de una época utilitarista en la cual se desprestia cualquier empeño que no tenga una función clara, sino reclamando el poder epistémico de la escritura poética. Y es, además, un modo de conocimiento que se sabe y se quiere diferente, tanto en sus formas como en su objeto. ²¹

Pero habría que intentar definir metaliteratura y metapoesía.

Sobre la primera, puede acudir a Jesús Camarero, quien destaca, tal como indica Felipe Ríos, su importancia en la literatura contemporánea. Camarero se refiere a:

¹⁶ Gianni Vattimo: *Poesía y ontología*. Valencia: Universitat de Valencia 1993, p. 52.

¹⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

²⁰ *Ibid.*, p. 53.

²¹ Luis Martín-Estudillo: «Hacia una teoría de la metapoesía». In: *Revista de Estudios Hispánicos* 2 (2003), p. 149–150.

[...] una suerte de metalenguaje, un desvío operado a partir de la lengua misma, un lenguaje gramatical que describe el objeto que ya no es la lengua misma, sino el conjunto integrado de las operaciones de la significación y la significancia. Y el resultado sería el fenómeno [...] de la metarrepresentación, pues la representación, que era la función primera de este acto descriptivo, se mezcla con el acontecimiento de la misma escritura, [...] se une a la manipulación de los componentes escriturales para obtener una significación añadida que tiene en cuenta la forma sobre todo, y que tiene [en] cuenta el juego de posibilidades de organización del lenguaje y de la escritura, un trabajo sobre la materia escritural que invita al lector a una aventura de interpretación y también de reescritura.²²

En el estudio mencionado al comienzo de estas líneas, Laura Scarano recuerda algunas definiciones de *metapoésia*. Así, la de Andrew Debicki y Margaret Persin, quienes escriben:²³ «What is essential in defining a metapoem, is the internal play between the text as writing and the text as commentary upon that writing».²⁴ Podemos mencionar también la que ofrece Leopoldo Sánchez Torre, en su estudio *La poesía en el espejo del poema*: «[...] diremos que son metapoéticos todos aquellos textos poéticos en los que la reflexión sobre la poesía resulta ser el principio estructurador, esto es, aquellos poemas en que se tematiza la reflexión sobre la poesía».²⁵

Scarano alude también al argentino Raúl Castagnino en el ámbito hispanoamericano, quien en los años 70 comenzó a teorizar sobre la metapoésia, donde «la poesía adquiere conciencia de sí y por sí; trata de ilustrar un planteo estético al tiempo de proponerlo; ensaya una técnica poética sincrónica con el momento de su sistematización».²⁶ Y seguía diciendo Castagnino:

El poema despliega un programa estético, en teoría y práctica; o se convierte en «manifiesto»: propone y realiza la creación, según lo propuesto. El poeta denuncia su lucha con la materia poética, las vicisitudes de su canto, las apetencias y anhelos que buscó traducir, los interrogantes y enigmas que le asediaron. Define su arte, proyecta símbolos que le identifiquen, asume su arte y descubre los entretelones del mismo.²⁷

22 Jesús Camarero citado In: Felipe Ríos Baeza: «La larga risa de todos estos años: Efectos del núcleo metapoético en al antipoesía de Nicanor Parra». En *Diseminaciones* 4 (2019), p. 37.

23 En Laura Scarano: «Escribo», p. 136.

24 «Lo que es esencial para definir un metapoema es el juego interno entre el texto como escritura y el texto como comentario de esa escritura» (Mi traducción). Scarano remite al artículo «Metaliterature and Recent Spanish poetry» In: *Revista canadiense de Estudios Hispánicos* 2 (1983): p. 297-309.

25 Leopoldo Sánchez Torre: *La poesía en el espejo del poema: La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Departamento de Filología Española 1993, p. 85.

26 Raul H. Castagnino: «Discurso de recepción. De las poéticas a la metapoética». In: *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 153-154 (1974), p. 302.

27 *Ibid.*, p. 303.

Castagnino subraya, y este es un elemento fundamental, la «dualidad de planos»,²⁸ presente en la metapoésia: «En la metapoésia cuenta fundamentalmente el acto creador y la simultaneidad de este con los presupuestos teóricos».²⁹

A esta dualidad se refiere, en términos más actuales y precisos, Susana Romano, cuando escribe: «La dimensión Metapoética adquiere [. . .] el estatuto de un doppelgänger que parodia, replica, discute o refirma el discurso «principal» de los textos».³⁰

Alex Morillo, siguiendo a Hugo Friedrich en su canónico ensayo, *Estructura de la lírica moderna*, ofrece también una definición de metapoésia:

[. . .] lo que encontramos en un texto metapoético es una inteligencia que forja una ficción muy particular desde una concientización que la induce a su desdoblamiento y a su extralimitación en pos de un conocimiento inédito sobre sí misma. Por esta razón, dicha ficción se empeña en desentrañar la relación entre la materialidad creada —la palabra como el punto de fijación pero también de fuga de la significación— y la materialidad que crea —una inteligencia *en acto* que arma y desarma imágenes y formas para hallar nuevas maneras de experimentar y pensar la poesía.³¹

Morillo añade: «La gran expectativa detrás de todo texto metapoético es que el lenguaje, luego de su desmontaje y deconstrucción, vuelva a ser una experiencia de conocimiento y no solo un soporte para el conocimiento».³²

La importancia de la metapoésia la subrayaba Walter Mignolo en 1982 cuando escribía, en su artículo sobre los poetas de vanguardia:

La comprensión de los fenómenos poéticos no es completa [. . .] 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.³³

Unas palabras de Guillermo Sucre, que aparecen en ese ensayo fundamental sobre la poesía hispanoamericana que es *La máscara, La transparencia*, dichas

²⁸ Ibid., p. 303.

²⁹ Ibid., p. 303.

³⁰ Susana Romano Sued: «Metapoéticas». In: Susana Romano Sued et al. (eds.): *Exposiciones. Metapoéticas de literatura argentina: Martínez Estrada-Lamborghini-Saer-Tizón*. Córdoba [Argentina]: El Emporio; Epoké 2011, p. 15.

³¹ Alex Morillo Sotomayor: *La reinención moderna de la poesía peruana desde la conciencia metapoética* [Tesis de Máster]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos 2017, p. 23.

³² Ibid., p. 26.

³³ Walter Mignolo: «La figura del poeta en la lírica de vanguardia». In: *Revista Iberoamericana* 118–119 (1982), p. 143.

a propósito de Vicente Huidobro y su poética, pueden sintetizar, sin embargo, cierta función de la metapoésia en la literatura contemporánea: «Lo que Huidobro exalta es el obrar, no la obra; esta no es nunca la imagen fiel de la iluminación y la intensidad que el obrar implica».³⁴ Y añade Sucre:

[. . .] Toda obra es anti-obra en la medida de esa infidelidad o en la medida en que no es, no puede ser, la Obra. El absoluto de la poesía reside en una imposibilidad que, sin embargo, se vuelve una continua posibilidad: el poema nunca está hecho sino perpetuamente haciéndose (¿y, por ello mismo, deshaciéndose?).³⁵

Poner en primer plano ese «obrar», ese «hacer» o «deshacer» la obra, ¿no es lo que muestra precisamente la metapoésia?

3 Lo metapoético en la poesía hispanoamericana

En América Latina y en la literatura y la poesía hispanoamericanas, que es el territorio y el espacio de este libro, al hablar del *ars poetica* y de metapoésia, suele pensarse en ciertos y determinados poetas, cuyos nombres coinciden, en gran medida, con el propio canon poético hispanoamericano; los primeros antecedentes serían los modernistas, como José Martí³⁶ y Rubén Darío.

Todos los poemarios de Martí se inician con un prólogo del autor que constituye una breve poética en prosa. En el de *Versos libres*, por ejemplo, se lee:

Estos son mis versos. Son como son. A nadie los pedí prestados. Mientras no pude encerrar íntegras mis visiones en una forma adecuada a ellas, dejé volar mis visiones: ¡oh, cuánto áureo amigo que ya nunca ha vuelto! Pero la poesía tiene su honradez, y yo he querido siempre ser honrado. Recortar versos, también sé, pero no quiero. Así como cada hombre trae su fisonomía, cada inspiración trae su lenguaje.³⁷

³⁴ Guillermo Sucre: *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica 2001 [1975], p. 229.

³⁵ *Ibid.*, p. 229.

³⁶ Quizás Martí no suele incluirse con tanta frecuencia en este canon, pues tiende a colocarse a Darío como primer antecedente; pero me parece muy relevante la escritura de José Martí en esta tradición metapoética hispanoamericana. Desde *Ismaelillo* (1882), pasando por los *Versos sencillos* (1891) y finalmente en su póstumo *Versos libres* (1913), está presente en su escritura, como aspecto central y/o preponderante, el elemento metapoético.

³⁷ José Martí: *Poesía completa. Edición crítica*, tomo I. La Habana: Centro de Estudios Martiianos/Letras Cubanas 1985, p. 57.

En este poemario en particular, los poemas metapoéticos tienen una presencia muy notoria; en ellos, así como en el prólogo, se advierte el abandono de lo preceptivo; por ejemplo, en «Académica», que es, sin duda, aunque no se titule de este modo, un *ars poetica* implícita,³⁸ donde Martí defiende la libertad del verso, y del propio poeta, a través de la metáfora del caballo, símbolo de sus propios versos y de su poesía: «Ven, mi caballo, a que te encinche: quieren / Que con su garbo natural el coso / Al sabio impulso corras de la vida»,³⁹ y dice más adelante:

No ha de cantarse, no, sino las pautas
Que en moldecillo azucarado y hueco
Enmascarados dómines dibujan:
Y gritan: «Al bribón!» —cuando a las puertas
Del templo augusto un hombre libre asoma!—⁴⁰

En Rubén Darío pueden encontrarse, desde *Azul* (1888), como señala Lorena Garrido, «varias alusiones al lugar del poeta en la sociedad»,⁴¹ entre los cuales quizás el más célebre es el texto en prosa «El poeta burgués». En *Prosas profanas* aparece otro poema metapoético que puede considerarse también un *ars poetica* implícita, «Yo persigo una forma. . .», donde el sujeto lírico da cuenta de la lucha del poeta con el lenguaje:⁴² «Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo / [. . .] Y no hallo sino la palabra que huye [. . .] y el cuello del gran cisne blanco que me interroga».⁴³

Una referencia básica es también el «Arte poética» de Vicente Huidobro, con que se abre *El espejo de agua* (1916), texto emblema del creacionismo huido-briano y que, como señala Alberto Vital,⁴⁴ «es susceptible de verse [. . .] como un

38 Utilizo el término de «implícita» en sentido literal; desde la perspectiva de Jeanne Demers, este poema pertenecería al ámbito de la «poética explícita del poeta», en la medida en que se inscribe «en el ámbito del metadiscurso poético» de Martí, a diferencia de lo que sería la «poética inmanente, implícita en toda obra» (Jeanne Demmers, cit. en Laura Scarano, «Escribo», p. 140).

39 José Martí: *Poesía*, p. 61.

40 *Ibid.*, p. 61.

41 Lorena Garrido Donoso: *No hay como una contadora para hacer contar: Metapoesía y mujer poeta en al obra de Gabriela Mistral* [Tesis doctoral]. Santiago de Chile: Universidad de Chile 2010, p. 10.

42 Rubén Darío: *Prosas profanas*. Madrid: Alianza 1992, p. 156.

43 Alberto Vital recoge también entre los modernistas el ejemplo del poema «Ars», de José Asunción Silva (Alberto Vital: «Arte», p. 164–165).

44 Alberto Vital: «Arte», p. 163.

poema de transición entre la función «preceptiva» y la función «arte poética».⁴⁵ El poema comienza con los versos: «Que el verso sea como una llave / que abra mil puertas. / [. . .] Cuanto miren los ojos creado sea. / Y el alma del oyente quede temblando»,⁴⁶ para terminar con una pregunta, que es, a la vez, mandato para los poetas:

Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema.

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

El Poeta es un pequeño Dios.⁴⁷

Otros poetas dentro de este «canon metapoético» hispanoamericano son Pablo Neruda y Jorge Luis Borges, ambos autores, como Huidobro, de un «Arte poética».

El «Arte poética» de Neruda, incluida en *Residencia en la tierra* [1925–1932], se constituye mediante un verso largo que expresa «la largueza del dolor, la desmesura de la necesidad de expresión»:⁴⁸ «[. . .] dotado de corazón singular y sueños funestos [. . .] / ay, para cada agua invisible que bebo soñolientamente, / y de todo sonido que acojo temblando, / tengo la misma sed ausente y la misma fiebre fría [. . .]»,⁴⁹ etc.⁵⁰

El «Arte poética» de Borges pertenece al libro «El hacedor» (1960) y en esta, el argentino subraya cuestiones como el valor paradójico de la poesía, que es

45 Para este breve recorrido por las «artes poéticas» *canónicas* de la poesía hispanoamericana (Huidobro, Neruda, Borges) sigo con bastante fidelidad la propuesta de Alberto Vital, que aborda, entre otros, estos textos en su artículo «Arte poética en seis poetas latinoamericanos del siglo XX».

46 Vicente Huidobro: *Obra poética. Edición crítica*. Nanterre: ALCA XX/Université Paris X 2003, p. 391.

47 *Ibid.*, p. 391.

48 Alberto Vital: «Arte», p. 179.

49 Pablo Neruda: *Obras completas*, tomo I. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores 1999, p. 274.

50 A diferencia otros poetas, el «Arte poética» de Neruda es solo parcialmente representativa de su hacer. Así, Lorena Garrido recuerda la evolución de la poética nerudiana, y apunta que «de la visión individualista del poeta, se pasa a la de un hombre en medio de los hombres; la del poeta es una voz que sirve a los intereses de aquellos que no la poseen» y pone el ejemplo de poemas posteriores a la etapa vanguardista, como «Así es mi vida», donde aparecen versos como estos: «Vengo del pueblo y canto para el pueblo / Mi poesía es cántico y castigo». (Lorena Garrido Donoso: *No hay como una contadora*, p. 11). También el propio Vital se refiere a estos cambios, al decir: «el yo lírico del «Arte poética» nerudiana escribe de una manera muy distinta a un hipotético yo lírico [. . .] del *Canto General* o [. . .] de las *Odas*» (Alberto Vital: «Arte», p. 186).

«inmortal y pobre»,⁵¹ la importancia de la autenticidad que debe tener el arte: «el arte debe ser como un espejo / que nos revela nuestra propia cara»⁵² o como «el deseo de trascender los efectos degradantes de la temporalidad a través de la transformación poética (musical y simbólica):⁵³ «Convertir el ultraje de los años / en una música, un rumor y un símbolo».⁵⁴

Aunque, según afirma Alberto Vital, el subgénero del «arte poética» «no ha vuelto [. . .] a tener una manifestación de trascendencia en América Latina»,⁵⁵ considero que no puede decirse, como afirma el autor, que este quede «consumado y cancelado con el texto de Borges».⁵⁶ No, al menos, si entendemos dicho subgénero en un sentido más amplio que el restringido a poemas titulados «Arte poética»;⁵⁷ es decir, si entendemos que este subgénero puede abarcar también otros textos metapoéticos, situados dentro de lo que Jeanne Demers ha llamado la «poética explícita de poetas».⁵⁸

Lo cierto es que la metapoésía y, en general, la conciencia en torno al lenguaje, el discurso autorreflexivo y las reflexiones sobre la propia escritura, han seguido teniendo una presencia muy significativa en la poesía hispanoamericana

51 Jorge Luis Borges: *Obras completas 1952–1972*, tomo II. Barcelona: Emecé 1997, p. 221.

52 *Ibid.*, p. 221.

53 Víctor Gustavo Zonana: «De «arte poética»: estudio a partir de un corpus de textos líricos argentinos contemporáneos». In: *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor 2010, p. 431.

54 Jorge Luis Borges: *Obras*, p. 221.

55 Alberto Vital: «Arte», p. 182.

56 *Ibid.*, p. 182.

57 Esta afirmación puede ser cuestionada incluso considerando, exclusivamente, los poemas titulados «Arte poética». Víctor Gustavo Zonana ha rastreado, solo dentro de la poesía argentina, numerosos poemas así titulados en poetas y poemarios posteriores a *El hacedor* de Borges, como en Juan Gelman, Joaquín Giannuzzi o Santiago Sylvester. Zonana da cuenta además, y este es un fenómeno de gran interés, de poemas que utilizan variantes o parodian el título y que «impugnan la tradición del arte poética» (Víctor G. Zonana: «Del «arte poética»», p. 462), como «Anti Ars poética II» (1997), de Irene Gruss, o «Poética y revolución industrial» (2000), de Sergio Raimondi. (Víctor G. Zonana: «Del «arte poética»», p. 436, 462).

58 Véase la nota 38. Laura Scarano recoge «cinco núcleos temáticos de la perspectiva metapoética», identificados por José Antonio Pérez-Bowie en su artículo «Sobre lírica y autorreferencia (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)» (1994), así, «la imposibilidad del decir», «la insuficiencia del lenguaje», «el protagonismo de la materia gráfica», «el poema sobre el poema» y «el poema como poética» (Laura Scarano: «Escribo», p. 136). Scarano se refiere también al «repertorio temático prototípico» (Laura Scarano, «Escribo», p. 136) que aporta Víctor Gustavo Zonana en su estudio *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)* (2 volúmenes, 2007 y 2010), entre los que se encuentran, entre otros: «las circunstancias que dan origen a la escritura», «el proceso de creación», «la definición del arte o de la poesía», o «el sentido de la obra propia» (Laura Scarano: «Escribo», 136–137).

contemporánea desde las vanguardias hasta la actualidad. En este sentido, en 1983, Pedro Lastra enumeraba, entre los rasgos de la poesía «actual»: «la relevancia que tiene en ella la reflexión sobre la literatura dentro de la literatura, un hacerse presente la conciencia del lenguaje en el texto que lo conforma, y esto en un grado poco frecuente con anterioridad»,⁵⁹ y hacía suyas, aplicándolas a la poesía hispanoamericana, las palabras del crítico francés René Menard, cuando afirmaba: «hoy se plantea más que nunca la cuestión de la naturaleza de la Poesía, de la naturaleza de la experiencia poética. Al mismo tiempo, se han derrumbado reglas, géneros y hasta la intención explícita de comunicación»,⁶⁰ y añadía Lastra:⁶¹ «[. . .] sorprende ahora la eficacia con que esa inclinación — también consustancial al acto de escribir— ha devenido aquí y ahora procedimiento generador, válido en si mismo: de la literatura a la metaliteratura».⁶²

Asimismo, en los últimos años, diversos estudios resaltan el peso de lo metapoético en la poesía hispanoamericana del siglo XX, y subrayan además la importancia de este rasgo, al que se le había prestado escasa atención hasta ahora, en algunas de las grandes figuras de la poesía hispanoamericana. Entre otros, podrían destacarse el estudio de Alex Morillo, *La reinención de la poesía peruana desde la conciencia metapoética* (2017), que se acerca, además de a otros poetas de esa geografía, a César Vallejo, cuya escritura es considerada por Morillo como «una de las mayores expresiones en la fundación de la conciencia metapoética en la poesía peruana»;⁶³ o el de Donoso Galdames, *Arte poética: Construcciones desde Chile* (2007), que explora, desde el mismo ángulo, la poesía de Huidobro y la obra de poetas chilenos posteriores a las primeras vanguardias, como Nicanor Parra o Enrique Lihn; precisamente sobre Parra, destaca también el reciente artículo de Ríos-Baeza, «La larga risa de todos estos años: Efectos del núcleo metapoético en la antipoesía de Nicanor Parra» (2019), donde se lee: «la antipoesía de Parra [. . .] está hablando constantemente de un modo de enunciar poesía y de ganar ese lugar de enunciación».⁶⁴

59 Pedro Lastra: «Notas sobre la poesía hispanoamericana actual». In: *Inti* 18 (1983), s. p.

60 Lastra se refiere al estudio de Menard, *La experiencia poética*, según la traducción y edición de Monte Ávila, 1970.

61 Pedro Lastra: «Notas», s. p.

62 Una referencia significativa para la poesía hispanoamericana en torno a los estudios sobre poética es el libro de Hugo Montes: *Para un curso de poética: de Platón a Neruda* (Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile 1984).

63 Alex Morillo Sotomayor: *La reinención*, p. 152.

64 Felipe Ríos Baeza: «La larga risa», p. 36.

4 Metapoésía de mujeres poetas hispanoamericanas

Escribe Lorena Garrido en su estudio sobre Gabriela Mistral: «No es necesario observar con demasiada atención para darnos cuenta de que las grandes corrientes del pensamiento poético y metapoético en Occidente han sido forjadas por una voz masculina que es la que finalmente se ha transformado en canon». ⁶⁵ En este, como en otros ámbitos, la voz de la mujer ha quedado ausente, excluida o invisibilizada. Poética, metapoésía, son, como hemos visto, sinónimo de reflexión, de diálogo con el lenguaje; ambas suponen, como diría Castagnino, «la madurez del oficio de poetizar». ⁶⁶ Y la madurez en ese oficio, como en otros, no suele adjudicarse a las mujeres.

Las mujeres poetas, sin embargo, se han preguntado también por el sentido de la poesía y por el sentido de la escritura; ellas también han *luchado* con el lenguaje, o desconfiado de este, como ellos, y han hecho del propio acto de escribir el tema de sus versos; eso sí, con dificultades añadidas, pues como escribe Iris Zavala: «Si el escritor —como dice Proust— inventa una lengua nueva dentro de la lengua, una lengua extranjera, en cierta medida, no lo es menos que la mujer que escribe inventa desde la extranjería». ⁶⁷ Así, en la escritura de las mujeres poetas se perciben también, a menudo, como recuerda Lorena Garrido, esas «tretas del débil» que definiera Josefina Ludmer —al hablar de Sor Juana Inés de la Cruz y su célebre «Carta a sor Filotea»—, como esa estrategia que se emplea «en una posición de subordinación y marginalidad» ⁶⁸ y con la que «desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaure en él», ⁶⁹ para de este modo: «Aceptar [. . .] la esfera privada como campo «propio» de la palabra de la mujer, acatar la división dominante pero a la vez, al constituir esa esfera en zona de la ciencia y de la literatura, negar desde allí la división sexual». ⁷⁰ Cierta concepción de Marina Tsvietáieva sobre sus versos, puede servirnos como ejemplo para mostrar esa prevalencia de la esfera privada en la escritura de las mujeres y a la vez, su resignificación; aludimos, en concreto, a esa frase donde la poeta rusa escribe: «Los versos son nuestros

⁶⁵ Lorena Garrido Donoso: *No hay como una contadora*, p. 12.

⁶⁶ Raul H. Castagnino: «Discurso», p. 321.

⁶⁷ Iris Zavala: «Introducción». In: Iris Zavala (coord.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, tomo V. Barcelona: Anthropos 1998, p. 8.

⁶⁸ Josefina Ludmer: «Tretas del débil». In: Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.): *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, p. 48.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 53.

hijos. Hijos nuestros mayores que nosotros, porque vivirán más tiempo y más allá que nosotros. Nuestros mayores del futuro».⁷¹ La maternidad, *aplicada* así a los versos, a la poesía, a la escritura, pero, a la vez, resignificada, al otorgársele una dimensión metafórica y trascendente propia de la esfera pública: su perdurabilidad en el tiempo.

Dentro de la poesía hispanoamericana, es en las poetas modernistas, tan identificadas, sin embargo, en nuestro imaginario, con el sentimiento y la pasión, donde podemos encontrar por primera vez ciertas huellas de este propósito de indagación y reflexión en torno a la escritura.⁷² Y esto a pesar de que en el Modernismo, las poetas intentan, en primer lugar —y este propósito marca sin duda su escritura—, construirse un yo, pues en el modernismo el lugar del sujeto femenino, y el lugar del yo poético para las mujeres, como ha señalado Catharina Vallejo, es el lugar de «un hueco, el margen, la ausencia».⁷³ Pero ahí está, a pesar de todo, la escritura emblemática en esta etapa de la uruguaya Delmira Agustini, que escribe un poema como «La musa», donde piensa la —su— poesía, y donde se advierte su preferencia por la diversidad y la pluralidad, por el misterio, lo complejo y por ese lugar donde se cruzan la poesía y la existencia: «Yo la quiero cambiante, misteriosa y compleja / Con dos ojos de abismo que se vuelvan fanales»,⁷⁴ y después: «Y que vibre, y desmaye, y llore, y ruja, y cante, / Y sea águila, tigre, paloma en un instante / Que el universo quepa en sus ansias divinas».⁷⁵

Pero será en el denominado por Federico de Onís *postmodernismo*, ese movimiento menor entre el modernismo y las vanguardias, donde la escritura de las poetas empieza a tener reconocimiento. Es ahí donde ellas adquieren visibilidad como grupo, por lo que ese movimiento va a resultar fundamental para las mujeres poetas.⁷⁶ Como ya dijera Helen Ferro en los años 60, en su *Antología comentada de la poesía hispanoamericana*, las mujeres en ese período «más

71 Marina Tsvietáieva: «El poeta y el tiempo». In: Selma Ancira (ed.): *El poeta y el tiempo*. Barcelona: Anagrama 1990, p. 66.

72 Hay, sin duda, nombres de poetas de períodos anteriores que podrían mencionarse, como los de Sor Juana Inés de la Cruz o el de Gertrudis Gómez de Avellaneda, y que también recuerda Lorena Garrido.

73 Catharina Vallejo: «La mujer y el Modernismo: representación y teoría». In: *Casa de las Américas* 248 (2007), p. 50.

74 Delmira Agustini: *Los cálices vacíos*. Atarfe: Point de Lunettes 2013, p. 252.

75 *Ibid.*, p. 252.

76 «Sólo las mujeres alcanzan en este momento la afirmación plena de su individualidad lírica», escribió Federico Onís (Federico Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882–1932)*. Sevilla: Renacimiento 2012 [1934], XVIII), contraponiendo esa poesía de las mujeres a «la poesía sumisa de los hombres» (XIX).

que al hombre [. . .] se cantaron a sí mismas»,⁷⁷ «de deseadas se convirtieron en deseantes, de humilladas en dominadoras, de despreciadas en imprecantes».⁷⁸

Entre las autoras fundamentales de esta etapa aparecen también elementos metapoéticos; así, la poesía como tema central del poema o las reflexiones en torno a la poesía y la escritura. Podemos comprobarlo en la argentina Alfonsina Storni, quien en un poema como «A Madona poesía», incluido en *Mascarilla y trébol*, su poemario más afín a las vanguardias, convierte a la propia poesía en protagonista e interlocutora, mientras le dice: «[. . .] ya que vivir cortada de tu sombra / posible no me fue, que me cegaste / cuando nacida con tus hierros bravos»,⁷⁹ o, también, en su poema «Un lápiz», que podría considerarse un arte poética implícita, reivindica el poder de la escritura, mientras habla de su bolso, que contiene un lápiz pequeño y barato, comprado en una esquina por apenas diez centavos; pero a ese lápiz, metonimia de la escritura, que se agita en su cartera mientras ella se mueve por las calles de la ciudad, se refiere con la contundente, y sugestiva frase:⁸⁰ «iba mi bolso con su bomba adentro».⁸¹

Otro nombre fundamental en esta etapa es el de Gabriela Mistral donde, al decir de Lorena Garrido, «la reflexión sobre el quehacer del poeta es permanente. En sus comienzos toma la forma del artista en general y sus alusiones se acercan mucho a la concepción horaciana del arte poética: una serie de reglas e instrucciones para ejercer mejor la labor».⁸² Tanto Garrido como Ana María Cuneo, ambas estudiosas de la metapoética en Mistral, mencionan diversos textos metapoéticos de la chilena, como «Decálogo del artista», incluido en *Desolación*. Por cierto, que el último precepto de este decálogo alude a la misma idea señalada por Guillermo Sucre, la conciencia de la distancia entre el obrar y la obra, aunque Gabriela va todavía más allá. Dice: «10. De toda creación saldrás con vergüenza, porque fue inferior a tu sueño, e inferior a ese sueño maravilloso de Dios, que es la Naturaleza».⁸³ En cierto modo, este precepto del decálogo es antónimo del «Arte poética» de Huidobro: no hay posibilidad de ser Dios en el arte, ni siquiera, un dios *pequeño*. Lorena Garrido ha explorado los diversos sig-

⁷⁷ Helen Ferro: *Antología comentada de la poesía hispanoamericana. Tendencias. Temas. Evolución*. New York: Las Américas Publishing Co. 1995, p. 290.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 290.

⁷⁹ Alfonsina Storni: *Antología mayor*. Madrid: Hiperión 1997, p. 284.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 282.

⁸¹ En el capítulo de Milena Rodríguez se retoma este poema, que es visto como modelo para ciertos poemas metapoéticos escritos por mujeres.

⁸² Lorena Garrido: *No hay como una contadora*, p. 15.

⁸³ Gabriela Mistral: *Obra reunida: Poesía*, tomo I. Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional 2019, p. 267.

nificados que toma la poesía en Mistral: la poesía como «don», como canto, como fuego, como camino a la infancia, como trascendencia. . . Este último significado es el que hallamos en «La flor del aire», de *Tala*, un poema central para hablar de lo metapoético en la autora de *Poema de Chile*; se trata de ese poema del que dijo la propia poeta: ««La aventura», quise llamarlo, mi aventura con la poesía».⁸⁴ En «La flor del aire», la hablante va en busca de flores blancas, rojas, amarillas, sin color. . . , según el deseo y los mandatos que le va haciendo esa que es para ella destino, «gobernadora del que pase, / del que le hable y que la vea».⁸⁵ Como en «Madona poesía», aunque de manera parabólica y/o metafórica, el poema muestra la entrega total a la poesía, al oficio poético y, también, la lucha del poeta con el lenguaje, así como la falta de certezas con respecto a la propia obra; una vez más, el *obrar* y su incertidumbre:

Cargada así de tantas flores,
con espaldas y mano aéreas,
siempre cortándolas del aire
y con los aires como siega. . .

Con estas flores sin color,
ni blanquecinas ni bermejas,
hasta mi entrega sobre el límite,
hasta que el tiempo se disuelva. . .⁸⁶

El elemento metapoético cobra fuerza en autoras esenciales de la poesía contemporánea, como la argentina Alejandra Pizarnik o la peruana Blanca Varela.

De la primera, Pedro Lastra utilizará el que llama su «revelador título», *El deseo de la palabra*, precisamente como signo de la relevancia de lo metapoético en la poesía «actual» (se refiere a la poesía de los años 70–80).⁸⁷ En fechas recientes, Tomás Vera ha reivindicado la «centralidad de la dimensión metapoética» en la obra de Pizarnik,⁸⁸ apuntando «dos síntomas que van a ser determinantes de su obra poética: la puesta en escena del acto de escribir y los conflictos con el lenguaje».⁸⁹ En esta perspectiva destaca un libro como *El infierno musical*, donde, al decir de Vera, lo «que domina [. . .] es la metapoética

⁸⁴ Ibid., p. 362.

⁸⁵ Ibid., p. 362.

⁸⁶ Ibid., 364–365. Un desarrollo más amplio sobre este poema y sobre la poética de Gabriela Mistral se encuentra en el capítulo de Naín Nómez incluido en el volumen.

⁸⁷ Pedro Lastra: «Notas».

⁸⁸ Tomás Vera Barros: «Alejandra Pizarnik: metapoética y experimentación». In: *Revista Laboratorio* 14 (2016), s. p.

⁸⁹ Ibid., s.p.

como experiencia estética».⁹⁰ A *El infierno musical* pertenece «Piedra fundamental», donde Pizarnik escribe:

No puedo hablar para nada decir. Por eso nos perdemos,
yo y el poema, en la tentativa inútil de transcribir relaciones ardientes.

¿A dónde la conduce la escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado.
[. . .]

No es esto, tal vez, lo que quiero decir. Este decir y decirse no es grato. No puedo hablar con mi voz sino con mis voces. También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más.⁹¹

Por su parte, Blanca Varela en «Ejercicios materiales», del libro homónimo, ofrece también su singular visión del acto de escritura: «convertir lo interior en exterior sin usar el / cuchillo»,⁹² y después: «como toda voz interior / la belleza final es cruenta y onerosa / inesperada como la muerte / bala tras el humo de la zarza».⁹³

Podríamos mencionar otros muchos nombres de mujeres poetas hispanoamericanas contemporáneas, actuales, en cuya escritura la metapoésía, la reflexión metapoética, ocupan un lugar relevante,⁹⁴ pero no es el propósito de esta introducción ofrecer un catálogo metapoético de la escritura de las mujeres, sólo constatar su existencia y alentar a su estudio. Sí podríamos, acaso, aventurar una hipótesis, la de asumir lo señalado por Ana María Cuneo con respecto a la metapoésía de Gabriela Mistral como un rasgo no exclusivo de la chilena, sino como una característica que aparece con frecuencia en la metapoésía de las mujeres: «[. . .] el poetizar se torna en medio del contacto con «lo todo otro»»⁹⁵ y también: «[. . .] lo poético y lo vital se aúnan».⁹⁶ Algunas autoras y poemas pueden servirnos para intentar corroborar esta hipótesis, y cerrar este apartado.

⁹⁰ *Ibid.*, s.p.

⁹¹ Alejandra Pizarnik: *Poesía Completa*, ed. Ana Becciu. Barcelona: Lumen 2007, p. 265–266.

⁹² Blanca Varela: *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949–2000)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores 2001, p. 177.

⁹³ *Ibid.*, p. 178.

⁹⁴ Por ejemplo, la argentina Olga Orozco, para quien, según escribe Ailín Mangas, «el tema de la reflexión sobre la experiencia poética se convierte en una constante»; y destaca el poema de Orozco «Densos velos te cubren, poesía» (Ailín María Mangas: «La poesía reflejada en el espejo del poema: El fenómeno autoreferencial en dos poetas argentinas de la generación del 40». In: *Destiempos. Revista de curiosidad cultural* 4 (2016–2017), p. 47).

⁹⁵ Ana María Cuneo: «Hacia la determinación del «arte poética» de Gabriela Mistral». In: *Revista chilena de Literatura* 26 (1985), p. 20.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 28.

La primera, la mexicana Rosario Castellanos, con su «Poesía no eres tú», que dio título a su *Poesía reunida*.⁹⁷ En este poema aparece la problemática de la construcción del sujeto, del yo, problemática que en la escritura de mujeres trasciende, como vemos, el Modernismo: «Porque si tú existieras / tendría que existir yo también. Y eso es mentira».⁹⁸ Pero este poema muestra asimismo la apertura hacia «lo otro». Como si ese no-existir, o ese existir *menos*, provocara una actitud más permeable, más abierta hacia «lo otro» y, en general, hacia la vida. Dice Rosario Castellanos al final del poema:

El otro, la mudez que pide voz
al que tiene la voz
y reclama el oído del que escucha.

El otro. Con el otro
la humanidad, el diálogo, la poesía, comienzan.⁹⁹

De otro modo, lo dice también Blanca Varela en «Ejercicios materiales»:

[. . .] así caídos para siempre
abrimos lentamente las piernas
para contemplar bizqueando
el gran ojo de la vida
lo único realmente húmedo y misterioso de
nuestra existencia
el gran pozo
el ascenso a la santidad
el lugar de los hechos

entonces
no antes ni después
«se empieza a hablar con lengua de ángel».¹⁰⁰

Y, más radicalmente, lo enuncia Cristina Peri Rossi, en su inédito «Reflejos», poema que es anti-poética, más que poética, con el que se cierra este volumen;¹⁰¹ donde se cuestiona el sentido de la escritura —«reflejo»—, preguntándose (a la manera de Adorno frente a Auschwitz) por el significado que puede tener el arte y la poesía ante realidades muy duras, violentas, como la violación y el asesinato de una niña: «ayer un hombre acechó a una niña de trece años / en el rellano

⁹⁷ El capítulo de Edgardo Dobry aborda la poética de Rosario Castellanos.

⁹⁸ Rosario Castellanos: *Poesía no eres tú*. México: Fondo de Cultura Económica 1995, p. 301.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 302.

¹⁰⁰ Blanca Varela: *Donde todo*, p. 178–179.

¹⁰¹ La poética de Cristina Peri Rossi es abordada en el capítulo de María Cecilia Graña.

de la escalera / donde él también vivía / La acechó la atrapó la violó y la mató». Un poema donde aparece el nombre propio, el sujeto poético como «metapoeta», como lo ha llamado Laura Scarano:¹⁰² «Aquí que se calle Borges / Y Cristina Peri Rossi / que prefieren el reflejo de la vida / a la vida misma». Y donde se pide, al final, «pisar» el poema, pisar «este poema» o «todos los de este mundo», poemas-arte, poemas-belleza, poemas-reflejo; artificio, y no vida; vida, que es gritos, sangre, mugre, eso terrible que puede ocurrir cualquier día en el rellano de una escalera:

porque en el arte se sufre con belleza
[. . .]
En la vida, en cambio, se sufre con mugre,
quebrantahuesos, trapos sucios, gritos, muros
que caen,
sangre por los pasillos cuerpos desgonzados
y miembros rotos
Eh, ten cuidado
No pises un útero descuajado por el suelo
ni una cabeza cortada
Pisa este poema o todos los de este mundo
y se sufrirá menos
muchísimo menos
nadie sufrirá [. . .]

En su estudio sobre las «artes poéticas» argentinas Víctor Gustavo Zonana escribe: «La diferencia entre las «artes poéticas» y los metapoemas que no se denominan del mismo modo consiste, básicamente, en que en estos últimos no hay una voluntad del autor por inscribirse en esa tradición y por explotar los efectos que la denominación hace posible».¹⁰³

Buena parte de los poemas metapoéticos escritos por mujeres no se denominan «arte poética», acaso porque ellas no se sienten cómodas en una tradición que no las ha tenido en cuenta y tampoco pretenden «explotar los efectos» del título. ¿Se trataría, quizás, de «otra treta del débil»? Lo cierto es que, muy a menudo, con otros títulos, sus poemas metapoéticos resignifican, parodian, impugnan, sin embargo, la tradición del «arte poética».

102 «Metapoeta» es un término acuñado por Laura Scarano y que ella define como el «hablante lírico (en cualquiera de sus voces gramaticales) cuando adopta el nombre del autor» (Laura Scarano: «Metapoetas», p. 233–234).

103 Víctor Gustavo Zonana: «De «arte poética»», p. 480.

Al hablar de las vanguardistas venezolanas, Márgara Russotto se refiere a su «posición de retaguardia». ¹⁰⁴ Pero señala además que frente a la escritura de los poetas venezolanos, ellas «abrieron una tercera vía [. . .] vinculada a las propias experiencias de género». ¹⁰⁵ Quizás también en la metapoesía de las mujeres haya algo de esa «tercera vía», donde las poetas *metapoetizan* (valga el neologismo) sin dejar de considerar, simultáneamente, sus experiencias *de género*; poemas donde conviven la reflexión sobre la escritura y sobre lo vital; poemas donde la metapoesía puede adoptar otros rostros. Varios textos en este volumen dan cuenta de esas metapoéticas.

5 Este volumen

El volumen *Poetas hispanoamericanas contemporáneas: poéticas y metapoéticas* (Siglos XX–XXI) pretende ser un primer acercamiento, desde una perspectiva plural y de conjunto, a las poéticas y a la metapoesía en las mujeres poetas hispanoamericanas. Más que establecer conclusiones, pretendemos abrir un campo y, por supuesto, reivindicar la importancia de la reflexión, del pensamiento poético, de la conciencia crítica y del lenguaje, en la escritura de las mujeres, y explorar cómo aparece el elemento metapoético en esta escritura. Para ello proponemos acercarnos a las poéticas de las escritoras hispanoamericanas contemporáneas, entendiendo la contemporaneidad desde el postmodernismo y el período de las vanguardias hasta la actualidad. Nuestro acercamiento abarca las poéticas de estas autoras, fundamentalmente las «poéticas explícitas de poetas», ¹⁰⁶ incluyendo la aproximación a las denominadas artes poéticas, pero también a otros poemas y textos metapoéticos; hay, además aproximaciones a las poéticas inmanentes o implícitas. ¹⁰⁷ Consideramos que la importancia fundamental de este volumen radica precisamente en la valorización del elemento metapoético y autorreflexivo, ya que los estudios en torno a las artes poéticas y a la metapoesía en general se han centrado usualmente en los autores masculinos, como hemos indicado. Existen escasos estudios específicos en torno a la metapoesía de algunas poetas hispanoamericanas, ¹⁰⁸ pero no nos consta la existencia de pro-

104 Márgara Russotto: *Bárbaras e ilustradas: Las máscaras del género en la periferia moderna*. Caracas: Tropykos 1997, p. 28.

105 *Ibid.*, p. 29.

106 Demers, Jeanne: «Presentation».

107 Véase la nota 38.

108 Nos hemos referido a estos en el apartado anterior; así, los existentes sobre Gabriela Mistral, de Ana María Cuneo y Lorena Garrido; la aproximación de Tomás Vera a Alejandra Pizarnik, y la

puestas de conjunto que aborden esta temática. Creemos sin duda necesario que el canon metapoético se abra y entre también en él la escritura, la poesía de las mujeres, y este libro quiere contribuir a ello.

No queremos dejar de anunciar que este volumen tendrá su complemento en la antología *Metapoéticas. Poetas hispanoamericanas contemporáneas*, que aparecerá próximamente en la Editorial Pre-Textos, una antología poética centrada, de manera exclusiva, en los textos metapoéticos escritos por poetas hispanoamericanas contemporáneas.

Este libro de estudios se enmarca dentro del Proyecto de Investigación «Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX–XXI)» (FEM2016-78148-P), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), dentro de la convocatoria de Proyectos de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad de España (Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia), cuya Investigadora Principal es Milena Rodríguez Gutiérrez. <https://proyectopoetashispanoamericanasxix-xxi.com/>.

El antecedente de este volumen fue el II Simposio Internacional «Las poetas hispanoamericanas: otras conversaciones con la poesía» (puede verse el programa en la página de nuestro proyecto), que reunió en 2019 en la Universidad de Granada a gran parte de las autoras y autores de los ensayos aquí incluidos. De esa propuesta, y de esos debates, surge esta publicación.

La primera parte del volumen, titulada «Diálogos», incluye trabajos que ponen en relación las obras de varias poetas de diversas geografías hispanoamericanas, concretamente, Venezuela, Chile, Perú y Cuba. Se trata de ensayos que establecen conexiones entre varias autoras de cada uno de estos países, intentando abarcar las poéticas, y las construcciones específicamente relacionadas con la escritura metapoética, de escritoras fundamentales de estos cuatro países latinoamericanos. De este modo, Mária Russotto, Naín Nómez, Ina Salazar y Milena Rodríguez se aproximan a la tradición poética femenina venezolana de autoras como Luz Machado, Ana Enriqueta Terán, Ida Gramcko o Elizabeth Schön (Russotto); las poéticas de Gabriela Mistral y Whinett de Roka (Nómez); los vínculos e intertextualidades entre las obras de Carmen Ollé y Victoria Guerrero (Salazar), o a textos metapoéticos de Carilda Oliver Labra, Fina García Marruz, Reina María Rodríguez y Damaris Calderón (Rodríguez).

de Ailín Mangas a Olga Orozco, que se acerca además a la obra de María Elena Walsh; también Zonana incluye a Irene Gruss en su estudio sobre «artes poéticas» argentinas. (Véanse los datos de las publicaciones en la bibliografía).

El primer capítulo, con el que se abre el volumen, «Pequeña lámpara gemela: mapa esquivo del *ars poetica* femenina en Venezuela», de Márgara Russotto, propone un recorrido histórico por la poesía de Venezuela escrita por mujeres a partir de un elemento central que la constituye: la reflexión sobre la poesía misma, es decir, la meditación sobre sus formas, técnicas y funciones, con el fin de visibilizar y comprender una tradición de pensamiento crítico y auto-reflexivo pocas veces atribuido a la producción poética femenina por el imaginario andro-céntrico. Para ese fin, se procede al registro de algunos hechos importantes durante las primeras décadas del siglo XX y hasta los albores del siglo XXI, considerando cambios sustanciales en la sociedad venezolana y en su cultura, así como también en referencia a las visiones de la vanguardia. Igualmente, se revisa una muestra de autoras y obras, destacando algunas de ellas en particular, como Luz Machado (1916–1999), Ana Enriqueta Terán (1918–2017), Ida Gramcko (1924–1994) o Elizabeth Schön (1921–2007), dada la importancia fundacional que tiene su escritura metapoética, ya que proponen directa o indirectamente una teoría general de las obras literarias.

El segundo capítulo, «Las otras vanguardias: poéticas de Gabriela Mistral y Winétt de Rokha», de Naín Nómez, se plantea la filiación de Gabriela Mistral y Winétt de Rokha con las vanguardias del continente y cómo este carácter vanguardista se representa en sus «artes poéticas». Para ello, se muestra la obra de ambas poetas junto a la genealogía poética de las mujeres de comienzos de siglo en Chile. Asimismo, se estudian algunas de las «poéticas» fundamentales de Mistral y De Rokha, analizándose, a partir de estas, las similitudes y la «diferencia» de sus lenguajes innovadores en relación con las vanguardias. Según Nómez, la escritura de estas poetas tiene una especificidad que puede parecer anacrónica, pero que representa otros modos de ser vanguardista: por ejemplo los arcaísmos, la reescritura de la relación con el mundo rural, la religiosidad o espiritualidad, o la recuperación de una interioridad onírica y/o surreal. Estos rasgos de sus lenguajes personales, se muestran de manera fehaciente en algunos poemas analizados, que son «artes poéticas», como «La flor del aire», de Mistral, o «Planeta sin rumbo», de Winétt de Rokha.

El siguiente capítulo, «Genealogía y poética: algunas consideraciones sobre la poesía de Carmen Ollé y Victoria Guerrero», de Ina Salazar, pone en relación las poéticas de dos relevantes autoras de Perú: Carmen Ollé, cuyo poemario *Noches de adrenalina* (1981), constituye un título fundamental para las escritoras del país andino, y Victoria Guerrero, uno de los nombres más reconocidos de la poesía peruana actual. El estudio propone una indagación en *Noches de adrenalina*, destacando su importancia «como punto de partida y emergencia de la conciencia de que se puede ser poeta desde otros parámetros», así como una exploración del diálogo que desarrolla con ese libro la obra de Victoria Guerrero;

entre otros aspectos, se aborda la pertenencia a la tradición y filiaciones, junto a la reflexión sobre la escritura y la necesidad de enunciación de una poética, tal como son concebidos por Ollé y posteriormente por Guerrero.

El último estudio de esta primera parte, «Poéticas del bolso. Las poetas cubanas: reflexiones metapoéticas en Carilda Oliver, Fina García Marruz, Reina María Rodríguez y Damaris Calderón», de Milena Rodríguez Gutiérrez, se acerca a la escritura metapoética mediante el análisis de cuatro poemas de estas autoras fundamentales de la poesía cubana; en concreto, «Una mujer escribe este poema», de Oliver; «El Jardín», de García Marruz; «La isla de Wight», de Rodríguez, y «Mis 5 malditos minutos», de Calderón. El estudio de Milena Rodríguez concibe los poemas metapoéticos de estas autoras como ejemplos de cierta escritura metapoética construida por mujeres; textos que la autora define, tomando como referencia el poema «Un lápiz», de Alfonsina Storni, como «poéticas del bolso»; poemas en los cuales la reflexión sobre la escritura se mezcla con otras «zonas de la vida», a manera de lo que ocurre en un bolso femenino; asimismo, la autora intenta pensar estos cuatro poemas metapoéticos como textos escritos desde el «método discontinuo» propuesto por María Zambrano.

La segunda parte del volumen, «Lecturas», aborda la poética y/o a las construcciones en torno a la escritura de diversas poetas hispanoamericanas. Se trata de ensayos enfocados en la obra de una única autora. El primer epígrafe reúne ensayos sobre nombres ya canónicos de la poesía hispanoamericana, algunas de nuestras clásicas, podríamos decir; como Claribel Alegría (El Salvador/Nicaragua), Amanda Berenguer (Uruguay) y Rosario Castellanos (México). El segundo epígrafe se acerca a autoras actuales, la uruguaya Cristina Peri Rossi, la mexicana Cristina Rivera Garza, la cubana Laura Ruiz Montes, la chilena Begoña Ugalde y la argentina Tamara Kamenszain.

Vicente Cervera, con «Claribel Alegría, la poética enraizada de una «fundadora»», abre esta segunda parte. El estudio constituye una aproximación a la poética de esta autora nicaragüense y salvadoreña, y en particular, a la fundación de su poética «enraizada» (en clave biológica, familiar y aun social), que se producirá a partir de la primera mitad de los años setenta. De manera específica, se analiza el poemario *Raíces*, cuyos poemas fueron escritos entre 1973 y 1975 en la localidad mallorquina de Deiá, aunque el libro fuera publicado en 1981. Se trata de un libro esencial en la obra de Alegría, pues conforma de modo genuino, al decir de Cervera, su personalidad simbólica y temática, que la convertirá en voz esencial de la lírica centroamericana del XX. Los poemas de *Raíces*, sigue diciendo Cervera, responden a un proceso creativo particular, mediante el cual el sujeto lírico toma posesión de una realidad de carácter ontológico.

El capítulo de María Lucía Puppo, «La palabra como «don explosivo»: ciencia, experimentación y *ars poetica* en Amanda Berenguer», lleva a cabo un acerca-

miento al *ars poetica* de Amanda Berenguer (Montevideo, 1921–2009), entendida esta como el núcleo íntimo o motor secreto donde se origina la peculiar energía expansiva de sus textos. El estudio toma en consideración tres grandes ejes que estructuran la poética de la autora uruguaya: el espacio, la visualidad y la fuerza comunicativa del poema. Para ello recurre a algunos poemas claves, que ponen en escena un giro autorreferencial de la escritura, y a una serie de escritos meta-poéticos que la propia autora reunió en el volumen *El monstruo incesante (expe-dición de casa)*, editado por Arca en 1990.

«Lamentación de Dido», de Rosario Castellanos: convergencias y desvíos», de Edgardo Dobry, propone una lectura del poema de Castellanos «Lamentación de Dido», como convergencia y cristalización de las tensiones y búsquedas que caracterizan su poesía. En el aspecto formal, se analiza el recurso al monólogo dramático como modo de objetivar la experiencia; así como el uso de la mitología. Todo lo cual se relaciona, según señala Dobry, con el modo en que Castellanos trabaja, sin reduccionismos ni simplificaciones, la complejidad de la posición femenina. En esta perspectiva se leen algunos textos pertenecientes a los otros géneros literarios practicados por la autora, como el artículo periodístico, la «farsa» y el cuento.

Mariana Di Cío, en «Susana Thénon, *despoetada*», se acerca a la obra de la poeta argentina, para quien, al decir de Di Cío, la reflexión metapoética es indisoluble de la reflexión sobre el valor pragmático de la lengua. La autora explora el sistema de oscilaciones y de oposiciones que se delinea en Thénon y que incita a problematizar el paradigma binario, en particular a través de un cuestionamiento genérico. En ese contexto de tensiones, la insistencia con que aparece lo neutro puede leerse, afirma Di Cío, como un verdadero gesto programático, como un modo de preparar el terreno para crear, mediante palabras, esos «lugares extraños» de los que surgirá una voz poética plural que se abre camino —gráfica y simbólicamente— desde la disidencia. Entendido en sentido barthesiano, lo neutro aparece, entonces, como *tertium*; es decir, como una categoría de análisis que excede al género gramatical, aunque este quede también incluido en ella y que además de poner en jaque el sistema social y discursivo implícito, y particularmente el esquema patriarcal, permite la aparición de una voz que se desea y que se asume por fuera del sistema y que resulta así abiertamente «des-poetada».

El segundo apartado de «Lecturas» comienza con «Barloventear y singlar: la compleja poética de Cristina Peri Rossi», de María Cecilia Graña, que explora la «poética fronteriza» puesta en práctica por la poeta y escritora uruguaya, en la que, según Graña, se intenta atravesar lindes de contornos borrosos donde se confunden campos, territorios, identidades. Señala Graña que en Peri Rossi se imponen dos líneas a lo largo de su producción y se definen en poemas a veces sin título, a veces indicados como «Arte poética» o simplemente «Poética»: textos

en los que el sujeto poético se vuelve una réplica del yo autorial al exponer su propio proyecto literario. Y el de Peri Rossi, continúa Graña, consiste, ya desde su primer libro de poemas, en una navegación «a barlovento», intentando trasgredir cánones sociales y formales; transgresión que va en una dirección precisa y, en su respiro creativo, singla como el viento, apuntando a una retórica de la transfiguración, de la traslación y de las metamorfosis.

«Inventará la vértebra gramatical»: sobre *Yo ya no vivo aquí* de Cristina Rivera Garza», de Beatriz Ferrús, analiza el poemario *Yo ya no vivo aquí*, de la escritora mexicana, incluido en *Los textos del yo*. Se recorren las cinco partes del libro prestando atención al periplo de la voz poética y a su escenario «la Ciudad Más grande del Mundo». Indica Ferrús que lugares, personajes, metáforas corporales o el lenguaje como código compartido invitan a un «cuerpo a cuerpo» entre poema y lector. De este modo, la lectura se transforma en acto comunitario; el juego con adverbios y pronombres permite pensar el texto como un espacio que se llena de experiencias compartidas. Según Ferrús, preguntas secretas, complejas, sobre el significado de vivir y de escribir, sobre los vínculos entre lenguaje, cuerpo y sujeto atraviesan todo el poemario y nos demuestran, una vez más, que la obra de la autora mexicana es una de las más fascinantes de nuestro presente literario.

En «Identidad, viaje y escritura en la poesía de Laura Ruiz Montes», de Chiara Bolognese, se abordan algunos de los principales ejes de la producción de esta poeta cubana. En sus versos, al decir de Bolognese, Ruiz Montes propone una reflexión sobre la identidad, individual y nacional, a través del tema del viaje y de la migración. El estudio analiza las diferencias que existen entre estos dos tipos de desplazamiento y las razones que mueven a optar por uno u otro. El viaje, en Laura Ruiz Montes, y a este aspecto se acerca también el artículo, no es solo físico y geográfico, sino también literario, ya que la poeta, a través de un sugerente juego intertextual, homenajea a los autores que más la influyeron, como Emily Dickinson, Aimé Césaire, o las poetas de su generación.

El capítulo «Metapoesía y autoficción en la escritura poética de Begoña Ugalde: *Poemas sobre mi normalidad* (2018) y *La fiesta vacía* (2019)», de Alicia Salomone, analiza los poemarios más recientes de la poeta chilena Begoña Ugalde (1984), abordados desde las perspectivas teóricas propuestas por Laura Scarano y otros autores sobre la discursividad metapoética. Afirma Salomone que la metapoesía está muy presente en la escritura de Ugalde, y se articula, además, con una exploración en la subjetividad lírica y su puesta en escena en el poema. Mediante la revisión crítica de imágenes y discursos presentes en los enunciados poemáticos, se persiguen las huellas de esa reflexividad metapoética y autoficcional, evidenciando que se trata de un rasgo distintivo en la escritura de la poeta chilena.

Las «Lecturas» se cierran con el ensayo «Metapoesía y discurso amoroso en la obra de Tamara Kamenszain», de Geneviève Fabry, centrado en la escritura de la argentina Tamara Kamenszain (1947) y en su práctica de la alternancia entre ensayos (dedicados sobre todo a la crítica de poesía) y poemarios, inscribiéndose, de este modo, al decir de Fabry, en la tradición moderna de la «poética de los poetas». ¹⁰⁹ La hipótesis del capítulo es que existe una unión estrecha entre el cuestionamiento metapoético acerca de las potencialidades de la enunciación poética y las aporías que acechan al discurso amoroso engastado en el poema. Tras definir la poética de Kamenszain a partir de su ensayo *El texto silencioso* (1983), se abordan dos poemarios que problematizan el discurso amoroso. ¿Cómo evitar la metáfora gastada (*Solos y solas*)? ¿Cómo reconciliar experiencia y discurso al «hablar de amor» (*Tango bar*)?, señala Fabry. Por último, se estudia cómo la escritura en prosa de *El libro de Tamar* ofrece una nueva relación entre poesía y experiencia amorosa a partir de una reflexión original sobre la temporalidad de la lectura.

La última parte de este volumen, «Documentos», tiene en cuenta, con Laura Scarano, «[...] la importancia general que se le concede al estudio de la co-referencialidad entre metapoema y poéticas ensayísticas para el abordaje de la teoría estética de un autor, es decir el estudio integral de su Arte Poética» ¹¹⁰ e incluye una breve muestra de este tipo de textos ensayísticos o más reflexivos —en varios de ellos, la dimensión poética está también, sin embargo, muy presente—, con el propósito de visibilizar y valorizar también las poéticas ensayísticas o en prosa de las mujeres poetas. Encontramos aquí textos de Gabriela Mistral y Alfonsina Storni, así como de Fina García Marruz, Blanca Varela, Susana Thénon, Elvira Hernández, Noni Benegas, Reina María Rodríguez y Verónica Zondek y, como colofón, el poema inédito «Reflejos», de Cristina Peri Rossi, poética peculiar, anti-poética, a la que ya nos hemos referido, y que la autora cedió amablemente para este volumen.

Queda sólo dar las gracias a todas las autoras y autores por su contribución, especialmente a Alicia Salomone, María Lucía Puppo, Nain Nómez, Geneviève Fabry y Mariana di Ció, por sus opiniones y por su valiosa colaboración al facilitar y/o sugerir varios de los documentos.

Gracias también a Cristina Peri Rossi. A Elvira Hernández, Noni Benegas, Reina María Rodríguez y Verónica Zondek. A José Adrián Vitier.

Y a Mária Russotto, las gracias por sus sugerencias y comentarios, y una especial dedicatoria, porque insistió, desde el comienzo de este proyecto, en la necesidad de aproximarnos a las poéticas, al pensamiento y a la reflexión sobre la poesía y sobre la escritura de las poetas hispanoamericanas.

¹⁰⁹ Demers, Jeanne: «Presentation».

¹¹⁰ Laura Scarano: «Escribo», p. 37.

Bibliografía

- Agustini, Delmira: *Los cálices vacíos*, ed. crítica e introducción de Rosa García Gutiérrez. Atarfe: Point de Lunettes 2013.
- Barthes, Roland: «Literatura y meta-lenguaje». In: *Ensayos críticos*, trad. de Carlos Pujol, p. 127–128. Barcelona: Seix Barral 1967.
- Borges, Jorge Luis: *Obras completas 1952–1972*, tomo II. Barcelona: Emecé 1997.
- Casas, Arturo: «La función autopoética y el problema de la productividad histórica». In: *Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor 2000.
- Castagnino, Raul H.: «Discurso de recepción. De las poéticas a la metapoética». In: *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 153–154 (1974), p. 289–321.
<https://www.letras.edu.ar/wwwisis/indice/Boletin%201974%20-%20153-154.html> [Consultado el 10 de diciembre 2020].
- Castellanos, Rosario: *Poesía no eres tú*. México: Fondo de Cultura Económica 1995.
- Cuneo, Ana María: «Hacia la determinación del «arte poética» de Gabriela Mistral». In: *Revista chilena de Literatura* 26 (1985), p. 19–36.
- Darío, Rubén: *Prosas profanas*, ed. de José Olivio Jiménez. Madrid: Alianza 1992.
- Demers, Jeanne: «Presentation. En liberté, la poétique». In: *Études françaises* 3 (1993).
- Donoso Galdames, Cristian Alberto: *Arte poética: Construcciones desde Chile* [Tesis de Máster]. Santiago de Chile: Universidad de Chile 2007.
- Ferro, Helen: *Antología comentada de la poesía hispanoamericana. Tendencias. Temas. Evolución*. New York: Las Américas Publishing Co. 1965.
- Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI 1968.
- Garrido Donoso, Lorena: *No hay como una contadora para hacer contar: Metapoesía y mujer poeta en la obra de Gabriela Mistral* [Tesis doctoral]. Santiago de Chile: Universidad de Chile 2010.
- Huidobro, Vicente: *Obra poética. Edición crítica*, coord. de Cedomil Goic. Nanterre: ALCA XX/ Université Paris X 2003.
- Lastra, Pedro: «Notas sobre la poesía hispanoamericana actual». In: *Inti* 18 (1983), s. p.
<https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1219&context=inti> [Consultado el 14 de diciembre 2020].
- Lucifora, María Clara: «Las autopoéticas como máscaras». In: *RECIAL* 6 (2015).
- Ludmer, Josefina: «Tretas del débil». In: Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.): *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, p. 47–54. Río Piedras: Huracán 1984.
- Mangas, Ailín María: «La poesía reflejada en el espejo del poema. El fenómeno autorreferencial en dos poetas argentinas de la generación del 40». In: *Destiempos. Revista de curiosidad cultural* 54 (2016–2017), p. 44–59.
<https://www.destiempos.com.mx/RevistaDestiempos54.pdf> [Consultado el 5 de diciembre 2020].
- Martí, José: *Poesía completa. Edición crítica*, tomo I, ed. de Cintio Vitier, Fina García Marruz y Emilio de Armas. La Habana: Centro de Estudios Martianos/Letras Cubanas 1985.
- Martín-Estudillo, Luis: «Hacia una teoría de la metapoesía». In: *Revista de Estudios Hispánicos* 2 (2003), p. 141–150.

- Mignolo, Walter: «La figura del poeta en la lírica de vanguardia». In: *Revista Iberoamericana* 118–119 (1982), p. 131–148.
- Mistral, Gabriela: *Obra reunida: Poesía*, tomo I. Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional 2019.
- Morillo Sotomayor, Alex: *La reinención moderna de la poesía peruana desde la conciencia metapoética* [Tesis de Máster]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos 2017.
- Neruda, Pablo: *Obras completas*, tomo I, ed. y notas de Hernán Loyola; introd. de Saúl Yurkievich, pról. de Enrico Mario Santí. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores 1999.
- Onís, Federico de: *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882–1932)*, ed. y estudio introductorio de Alfonso García Morales. Sevilla: Renacimiento 2012 [1934].
- Pizarnik, Alejandra: *Poesía Completa*, ed. Ana Becciu. Barcelona: Lumen 2007.
- Ríos Baeza, Felipe: «La larga risa de todos estos años: Efectos del núcleo metapoético en la antipoesía de Nicanor Parra». In: *Diseminaciones* 4 (2019), p. 33–52.
- Romano, Marcela: «De la Poética a las «artes poéticas»: un recorrido posible». In: *Jornadas de Teoría Literaria y Práctica Crítica*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata 2015. <http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/handle/123456789/316>. [Consultado el 7 de diciembre 2020].
- Romano Sued, Susana: «Metapoéticas». In: Susana Romano Sued, Agustín Berti y Tomás Vera: *Exposiciones. Metapoéticas de literatura argentina: Martínez Estrada-Lamborghini-Saer-Tizón*, p. 11–18. Córdoba: El Emporio; Epoké 2011.
- Rubio Montaner, Pilar: «Sobre la necesaria integración de las poéticas de autor en la Teoría de la Literatura». In: *Castilla. Estudios de literatura* 15 (1994).
- Russotto, Mârgara: *Bárbaras e ilustradas: Las máscaras del género en la periferia moderna*. Caracas: Tropykos 1997.
- Sánchez Torre, Leopoldo: *La poesía en el espejo del poema: La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Departamento de Filología Española 1993.
- Scarano, Laura: «Metapoetas de carne y verso». In: *La poesía en su laberinto: Autorrepresentaciones 1*, ed. de Laura Scarano, p. 225–243. Binges: Orbis Tertius 2013.
- : «Escribo que escribo: de la metapoésia a las autopoéticas». In: *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 2 (2017), p. 133–152.
- Storni, Alfonsina: *Antología mayor*, sel. y ed. Jesús Munárriz, introd. Jorge Rodríguez Padrón. Madrid: Hiperión 1997.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica 2001 [1975].
- Tsvietáieva, Marina: «El poeta y el tiempo». In: Selma Ancira (ed.): *El poeta y el tiempo*, p. 53–78. Barcelona: Anagrama 1990.
- Vallejo, Catharina: «La mujer y el Modernismo: representación y teoría». In: *Casa de las Américas* 248 (2007), p. 41–53.
- Varela, Blanca: *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949–2000)*, pról. de Adolfo Castañón y epíl. Antonio Gamoneda. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores 2001.
- Vattimo, Gianni: *Poesía y ontología*, trad. e introd. Antonio Cabrera. Valencia: Universitat de Valencia, col·lecció estètica & crítica, 1993.
- Vera Barros, Tomás: «Alejandra Pizarnik: metapoética y experimentación». In: *Revista Laboratorio* 14 (2016), s. p. <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/75/70> [Consultado el 16 de diciembre 2020].

Vital, Alberto: «Arte poética en seis poetas latinoamericanos del siglo XX. Alfonso Reyes, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Manuel Bandeira, Pablo Neruda y Jaime Torres Bodet». In: *Literatura mexicana* 1 (2011), p. 159–188.

Zavala, Iris: «Introducción». In: Iris Zavala (coord.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, tomo V, p. 7–8. Barcelona: Anthropos 1998.

Zonana, Víctor Gustavo: «De «arte poética»: estudio a partir de un corpus de textos líricos argentinos contemporáneos». In: Víctor Gustavo Zonana y Hebe Molina (ed.): *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, p. 407–489. Buenos Aires: Corregidor 2007.
— y Hebe Molina (ed.): *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*. Buenos Aires: Corregidor 2007.