

Solervicens, Josep (dir.), *Metaficcio: Renaixement & Barroc*, Barcelona, Poètiques, 5 (Col.), Punctum, 2018, 272 pp.

Solervicens dirige, en el marco del proyecto de investigación “Mímesis. Figuraciones textuales del autor en la edad moderna” (MINECO, PPF 2015-65454-P), el primero de los tres volúmenes que espera publicar dicho proyecto. El título, *Metaficcio*, queda justificado en la introducción del propio Solervicens y pretende amparar todos aquellos mecanismos que permitan al texto llamar la atención sobre su propio estatus ficcional y reflexionar en torno a él. Estos recursos metaficcionales pueden asumir diversas funciones dentro de las obras: dar una capa de prestigio o de autoridad al texto, exhibir abiertamente su ficcionalidad y los mecanismos que la originan para socavar la verosimilitud o, al contrario, para reforzarla, etc. El subtítulo, por su parte, acota temporalmente el alcance de los estudios que se plantean y busca con ello demostrar que los trucos más paradójicos de la narrativa postmoderna no son exclusivos de esta, sino que han ido de la mano de la creación literaria durante todas sus épocas, eso sí, con técnicas literarias específicas en cada caso, de las cuales las que corresponden al Renacimiento y al Barroco se irán desgranando en los artículos que componen el volumen.

El primero, de D. Nelting (“Autorità poetica e performatività metafittizia: la messinscena del personaggio di Fiorenzo nell’opera di Giovan Battista Marino”, pp. 27-54), está dedicado a la poesía de G. B. Marino y hace las veces de pórtico al proponer el juego metaficcional del poeta italiano como el último eslabón de una cadena que arranca en Dante y sigue con Petrarca, caracterizada por la puesta en escena del propio autor como personaje dentro de su ficción, técnica que evoluciona paralelamente al concepto de autoría y su relación con la autoridad: si en Dante el autor aparece dentro de su obra con función doctrinal y como delegado de una verdad superior (Dios), y si en Petrarca lo hace como uno más entre los humanistas y con la función de intérprete moral o filosófico de sus escritos, ya en Marino el autor se inserta como personaje conflictivo en su propia obra, con la autoridad de un demiurgo caprichoso que funde y refunde textos y géneros y cuya función reside en señalar “desde dentro” el carácter problemático de su discurso al tiempo de enunciarlo.

Tras el artículo de Nelting, una primera sección está dedicada a la lírica, con artículos de J. Solervicens y B. Huss.

Solervicens (“Escrit en aiguafort i en bronze: la ficció com a tema a la lírica renaixentista i barroca”, pp. 57-86) presenta los casos de tres poetas catalanes que, en una lectura basada en la ambigüedad como seña distintiva del barroco, podrían interpretarse en clave metaficcional: una canción que Boscà imagina y que, imaginándola, compone efectivamente (como aquel soneto de Lope) y en la que reflexiona al mismo tiempo sobre el carácter consolatorio del engaño de la ficción; un soneto de García que satiriza a una monja y se plantea los límites del vituperio, todo en uno; y otro soneto, de Fontanella, que inmortaliza a su amada al reflexionar si tal cosa es posible mediante la palabra. Los tres poemas, leídos de este modo, adquieren una complejidad insospechada que ya no permite verlos como meras imitaciones de modelos anteriores o exhibiciones de figuras con afán satírico y efectista. Son ejemplos de poética implícita, de reflexiones sobre la actividad literaria que el autor inserta de manera más o menos velada en sus composiciones.

Huss (“Figura auctoris e autotematizzazione del discorso poetico in Luigi Groto”, pp. 89-112) condensa el eje que va del autor al protagonista pasando por la voz poética, o “yo lírico”, en el caso del manierista L. Groto, el “Ciego de Hadria”, quien se introduce a sí mismo en un gesto autorreferencial dentro de sus poemas, recalcando el parentesco que su tara física empírica le proporciona con ilustres figuras como Homero y Tiresias, circunstancia que influye en la recepción de su obra por parte de los lectores, admirados ante la enorme dificultad que supera el autor. La exhibición de la *figura auctoris* funciona en este caso del mismo modo que otros efectos discursivos, como puede ser la elección de la octava real como estrofa del poema: dignifica el cancionero lírico y lo equipara con empresas literarias todavía por aquel entonces más nobles, como la poesía épico-didáctica.

Una segunda sección atiende a la narrativa.

M. Blanco (“Tópica de la metaficción en *La Araucana* de Alonso de Ercilla”, pp. 115-152) presenta el caso de Ercilla, quien se introduce en su gran poema, *La Araucana*, en todos los niveles: como autor, narrador, testigo, actor y protagonista. Ercilla escribe al mismo tiempo crónica y ficción, en un ambiente literario marcado por el concepto de verosimilitud, y los elementos metaficcionales que emplea buscan reforzar la credibilidad de un relato basado en la mimesis, en mostrar los sucesos en lugar de narrarlos. *La Araucana* es, en palabras de Blanco, un “simulacro de relación” en el que Ercilla escribe desde una más que parcialmente fingida experiencia personal de los hechos que narra, desde su papel de soldado, que le proporciona veracidad, excusas para la imperfección y un carácter heroico. No solo finge el punto de vista, sino también el marco narrativo, puesto que el poema no se declamó nunca en sus

sucesivos cantos ante Felipe II. Esto, junto a las confusiones entre niveles narrativos que producen mecanismos como la metalepsis y la silepsis, unidas a las que arroja la imprecisa participación del autor en los sucesos fabulados, hacen del texto un artefacto metafictional más complejo que la simple crónica por la que a veces se toma.

A. Vian (“Reflexiones metafictionales en diálogo: de Luciano a los lucianistas modernos”, pp. 155-206) traza un panorama de la recepción de Luciano en el XVI español, de su ironía y de unas técnicas paródicas que ofrecían en su época una lectura siempre clara, lectura que en la Europa cismática se tornará ambigua, revitalizando la polémica acerca de la verdad y la mentira en la ficción y de la posibilidad de su empleo con fines bienintencionados, como pudiera ser la instrucción moral canalizada a través de la fantasía. El ejemplo paradigmático de *El Crotalón* sirve para mostrar el alcance de la recepción lucianesca, en la que los interlocutores se debaten constantemente entre lo que resulta creíble y lo que no, y por qué. Tanto la calidad del emisor y de su elocuencia como la credulidad del receptor se muestran factores clave en este proceso dialogal, cuya dimensión metafictional reside en la ejemplificación de aquello mismo que se discute: el propio marco dialogal, que se pretende verosímil, está protagonizado por un gallo que remite al lector ingenuo al didactismo de la fábula esópica y a su autoridad. Esta técnica que critica un modelo de ficción y su potencial verosimilitud al tiempo que la practica y hace uso de ella es un rasgo del diálogo hispánico del XVI, que asimila la enseñanza de Luciano y profundiza en ella.

La última sección aborda la metafiction en el teatro.

L. Arnason (“Hétérogénéité de la représentation théâtrale en France au XVII^e siècle: parathéâtre et métathéâtre”, pp. 209-244) cuestiona la aparente homogeneidad formal del teatro clásico francés, que en su búsqueda de una acción absolutamente verosímil parecería haber descartado todo recurso metafictional que pudiera cuestionar ese proyecto. Mediante ejemplos extraídos de obras escolares preparadas con absoluta explicitud en todas sus partes o de crónicas periodísticas de la época demuestra la existencia de paratextos en las representaciones teatrales, paratextos que no llegaban a imprimirse por diversos motivos: por ser parcialmente improvisados, por ser responsabilidad de los directores y no de los autores de los textos, etc. Al contrario que en el teatro español coetáneo, en el que las reflexiones metafictionales quedaban insertas en el texto, en el teatro francés se circunscriben a los paratextos (respetando el proyecto de acción verosímil), pero no por esa razón las reflexiones que plantean son de menor calado, y en ellos aprovecha el autor para justificar sus decisiones estilísticas y su concepción del teatro en relación con las modas de su tiempo y, al mismo tiempo, para ganarse la complicidad del público.

R. Coch (“«El mirall que tot lo vertader demostra»: furor poètic i catarsi al teatre de Fontanella”, pp. 247-272) describe los juegos metafictionales del dramaturgo catalán Francesc Fontanella. En la *Tragicomedia pastoral d'amor, firmesa i porfia*, llama la atención sobre el recurso a un personaje, Posimico, quien funciona como bisagra entre las secuencias parateatrales, la loa y el entremés, que explicitan que la obra principal es una representación, y la propia obra principal, actuando tanto en unas como en la otra, en los dos niveles de representación, el interno y el externo. Por otra parte, Coch emparenta el drama *Lo desengany* con *L'illusion comique*, de Corneille, basándose en similitudes estructurales y, lo que interesa en este volumen, en el uso de la “mise en abyme” como artificio de reflexión sobre las preocupaciones teóricas del autor y de su época acerca del drama, entre ellas, la de ser el teatro una ilusión que, sin embargo, genera emociones reales y que puede contribuir a la purgación del desengaño amoroso.

El volumen, que como obra colectiva acaba sin conclusiones, condensa entre sus páginas variados ejemplos de la preocupación por el estatus de la ficción, por sus relaciones con la verdad y la verosimilitud, por las implicaciones sociales de su uso y por las técnicas metafictionales que los propios autores despliegan en sus textos. A pesar de que los siete coautores de la monografía enfocan el asunto desde su propio campo de estudio y de que, en lo que atañe a los escritores analizados, en unas ocasiones la metafiction es el eje compositivo del texto, mientras que en otras parece un elemento más entre las herramientas disponibles, no solo queda demostrado que es un fenómeno anterior a la postmodernidad, sino que atraviesa todas las modalidades literarias del Renacimiento y del Barroco, manifestando en cada una técnicas específicas para poner en escena este juego en el que el autor habla de la ficción mientras la practica.

Alejandro Alvarado Fernández
Universidad Complutense de Madrid