

LA LÍRICA Y LOS LÍMITES DE LA FICCIÓN

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA
Instituto de la Lengua Española
CSIC. Madrid

De un extremo a otro. Tal resulta ser el curso del problema de la ficción en la lírica. Se atribuye a los románticos la idea (al parecer nefasta) de la confesionalidad del poema lírico: el «desbordamiento espontáneo de sentimientos poderosos»¹ en la definición de Wordsworth, la subjetividad como esfera de la lírica en el pensamiento de Hegel. Y así marchan, mal que bien, las cosas hasta que el redescubrimiento de Aristóteles lleva a la crítica literaria moderna a desarrollar toda una teoría de la mimesis y de la ficción, que aplica con resultados excelentes al género narrativo en especial, dejando a un lado la poesía caracterizada como no ficticia². Ésta, por su parte, se ve sometida a un impecable análisis formal estructuralista que no entra en cuestiones sobre ficcionalidad, sino que describe los mecanismos lingüísticos que sirven para crear un objeto verbal con valor estético. Pero no contentos con esto, hay quienes sintieron la exclusión de la lírica del campo de la ficción como un destierro del panorama literario; y en una deriva hacia el otro extremo se acaba afirmando que también la lírica es por completo ficticia, postura dominante en los estudios literarios actuales³.

La cuestión no es sencilla y en el debate se aprecian enredos terminológicos (es el sino de la teoría de la literatura) y mezcla de criterios pragmáticos, lingüísticos, filosóficos, etc. Trataré aquí de aclarar algunos de estos puntos y señalar un camino intermedio entre las posturas extremas que pugnan por «totalizar» la lírica en el campo de la ficción o fuera de él. Para ello describiré en primer lugar las teorías actuales sobre la fic-

¹ En el «Prefacio» de *Lyrical Ballads*. Uso la edición de R. L. Brett y A. R. Jones, London, Routledge, 1991.

² Käte HAMBURGER, *The Logic of Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1973; Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

³ Basta para cerciorarse de ello echar un vistazo al libro de Fernando CABO y Germán GULLÓN (eds.), *Teoría del poema. La enunciación lírica*, Amsterdam, Rodopi, 1998.

ción lírica y los problemas que acarrearán, después rastrearé el proceso que lleva a asignar a la lírica *velis nolis* el carácter ficticio, para acabar con la exposición de la teoría de Susana Reisz, que supone una solución de compromiso.

1. SE IMITAN DISCURSOS

Como la lírica trata escasamente de acciones, ha visto siempre mermaid sus posibilidades de incluirse en la famosa mimesis aristotélica, así que en un movimiento estratégico, cuya historia me ocupará en el siguiente punto, se ha derivado su carácter imitativo hacia la enunciación, y es hoy universalmente admitido que la lírica no imita acciones o hechos, sino el discurso mismo: «As a mimetic artform, what a poem distinctively and characteristically represents is not images, ideas, feelings, characters, scenes, or worlds, but *discourse*. Poetry does, like drama, represent actions and events, but exclusively verbal ones. And, as a verbal composition, a poem is characteristically taken to be not a natural utterance, but the representation of one»⁴.

Pero si la lírica (y la literatura, en general) es imitación de un discurso, ¿qué discurso imita? Tenemos dos posturas: los que defienden que imita un discurso estándar⁵; o la más radical que sostienen que lo imitado es un discurso imaginario y, por lo tanto, no tiene por qué someterse a las reglas del discurso estándar, aunque opcionalmente puede hacerlo⁶. Ambas posiciones plantean similares problemas, pero la segunda se presenta como una solución a la primera, y un refinamiento de sus intuiciones; ya que como dice Martínez Bonati, sigue existiendo, en aquellas tesis, la idea de que el discurso literario no es del todo auténtico⁷.

Si la poesía, según las primeras posturas, imita el discurso de un hablante estándar (ingenuo, además, por lo que después veremos) que el poeta reproduce se plantean los siguientes problemas:

⁴ Barbara HERRNSTEIN SMITH, *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language*, Chicago, The University of Chicago Press, 1978, p. 25.

⁵ Entre ellos se encuentran: la citada Barbara SMITH; Richard OHMANN, «Speech Acts and the Definition of Literature», *Philosophy and Rhetoric*, 4, 1971, pp. 1-19; Richard Ohmann, «Speech, Literature and the Space Between», *New Literary History*, IV,1,1972, pp. 47-63; S. R. LEVIN, «Concerning what Kind of Speech Act a Poem is», en T. A. VAN DIJK (ed.), *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1976, pp. 141-160.

⁶ Félix MARTÍNEZ BONATI, *Fictive Discourse and the Structures of Literature. A Phenomenological Approach*, Translated by Philip W. Silver with the author's collaboration, Ithaca, Cornell University Press, 1981; Graciela REYES, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, 1984.

⁷ Félix MARTÍNEZ-BONATI, *op. cit.*, pp. 153-159.

a) ¿Qué ocurre cuando el poeta aparece con su propio nombre o se identifica claramente a sí mismo en el poema? En este caso debemos pensar, según la teoría de la ficción, que crea a un personaje al que llama con su nombre, y al que atribuye enunciados que no son los suyos propios. La cosa suena bastante retorcida, porque, cuando Ángel González comienza un poema diciendo: «Para que yo me llame Ángel González»⁸, ¿qué necesidad hay, para el funcionamiento del texto, de dar un nombre propio al hablante, y menos aún de dar el propio nombre del autor? Si éste decide usarlo es una señal de que está hablando por sí y de sí mismo y así quiere que lo entienda el lector (entiéndase el lector no maleado por la teoría literaria).

De muy distinta índole es otro poema que podemos traer aquí a colación: el de Rafael Alberti, «A Rosa de Alberti, que tocaba pensativa el arpa»⁹. Hay un momento en que el hablante se refiere a la protagonista como «prima mía». ¿Tenemos que pensar que habla un primo de Rosa Alberti o que es el mismo Alberti el que retrata el retrato de su antepasada? Ese «prima mía» no tiene sentido si no relacionamos el Alberti que aparece en la portada del libro con la Rosa Alberti del título del soneto.

Así, pues, la referencia en poesía (en este caso, de los nombres propios) pasa a formar parte del significado del poema, y tenemos que entender que funciona normalmente, o de otra forma sería un elemento gratuito del texto, y ya sabemos que en (buena) poesía nada es gratuito, mucho menos superfluo.

b) ¿Qué pasa cuando el poeta aparece como poeta o se dirige a nosotros como lectores? ¿O cuando el proceso creador aparece tematizado? Si, según la teoría de la ficción, el poeta imita un discurso estándar de un hablante, entonces es imposible que haya referencias a la poesía o al acto creador en el poema a no ser que asumamos que el de la poesía es un discurso también estándar, o que, en un regresión sin límites, postulemos un poeta que imita a un poeta que escribe imitando a un poeta que escribe... Éste es el principal punto débil de la argumentación de K. Stierle que defiende que la poesía es parodia de cualquier discurso social y no tiene por tanto estatus discursivo propio¹⁰. Debemos entender entonces que cuando la poesía habla de poesía está transgrediendo un discurso fantasma.

Francisco Brines nos ofrece un ejemplo excepcional, para ilustrar este punto, en un poema que no tiene título y va encabezado por un epígrafe que sitúa el hecho espacio-temporalmente: «(Tarde de verano en Elca)»¹¹.

⁸ Ángel GONZÁLEZ, *Palabra sobre palabra*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 13.

⁹ Rafael ALBERTI, *Marinero en tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 79.

¹⁰ STIERLE, K. «Identité du discours et transgression lyrique», en *Poétique*, 32, 1977, pp. 422-441.

¹¹ Francisco BRINES, *Poesía 1960-1971. Ensayo para una despedida*, Barcelona, Plaza y Janés, 1974, p. 167.

Este epígrafe nos llama la atención porque es totalmente superfluo. Una vez leído el poema comprobamos que da igual que la tarde fuera de verano o de invierno y transcurriera en Elca o en otro lugar. Si suponemos que el poeta establece con ello un elemento de ficción, nuestra lectura del poema falla, pues dicho elemento no tiene después ninguna función en el interior del texto. Luego se trata de una señal de que lo que se va a relatar es cierto, que la comunicación se establece realmente y que es acaso un guiño para alguien que conozca la situación concreta. Para nosotros es como si alguien nos dijera: «Os voy a contar algo que me pasó en Elca».

El poema, en realidad, no trata del hecho, que es pudorosamente evitado, sino de la situación de escritura y lectura. La figura del lector aparece como tal: «tú que me lees», y lógicamente, por reflejo, el hablante tiene que ser un poeta, o al menos un escritor. La relación entre este «tú» y el «yo» que habla puede interpretarse, según la teoría que manejemos, de cuatro maneras por combinación de dos elementos con dos variables: el «yo» es el autor real o es alguien que finge el discurso de alguien que escribe, el «tú» es un lector universal o es un lector concreto en que está pensando el «yo» que habla. La elección de la interpretación del «yo» es metodológica, pero la del «tú» no, pues siempre dependerá de las intenciones que le asignemos al «yo». Ahora bien, al «yo» ficticio sólo le podemos atribuir las intenciones de un personaje ficticio, es decir, las creadas por la lectura del texto, y no hay nada dentro de nuestro texto que nos dé pistas sobre en quién está pensando el personaje ficticio. Sin embargo, si salimos de la ficción, sí que es posible adscribir intenciones al autor real que al presentarse como poeta o escritor nos está apelando a nosotros directamente, pues por muy escéptico que uno sea no puede dudar de que está leyendo. El verso «Tú me comprendes con dificultad» sólo puede referirse al lector presente en el momento de la lectura, ya que efectivamente el poema está omitiendo una parte de su información (la historia amorosa).

Este ejemplo nos debe hacer reflexionar también sobre la «trampa» que esconde el hablar de la imitación de un discurso «estándar», ya que presupone la anotación por escrito de un discurso oral. Pero, ¿por qué postular un discurso oral cuando lo que tenemos tantas veces reflejado en los poemas es una situación de escritura? Es lo que pone de manifiesto otro ejemplo de Francisco Brines:

«Con rota pesadumbre, si os mostrara estos versos,
llegaría a mi oído vuestra voz:
Entonces, extranjero, ¿por qué cantas,
acaso te entusiasma este fracaso?
Y, ciega, mi respuesta temblaría:
yo canto la pureza»¹²

¹² *Op. cit.*, p. 192.

El poeta objetiva su enunciación como «estos versos», es decir, su enunciado hay que entenderlo como perteneciente a ese tipo de discurso, escrito, que consideramos «verso».

Omito los ejemplos en que se tematiza el acto creador, pero el lector puede imaginar las dificultades que crea para la teoría de la ficción a la vista de los ejemplos anteriores.

c) ¿Cómo distinguir los poemas en que explícitamente se postula como hablante un personaje claramente identificado, de los poemas en que este hablante no se identifica? Es evidente que el significado que buscamos en uno y otro caso es distinto, como muestra el hecho de aislar un tipo de poemas que llamamos «monólogo dramático»¹³.

Si no tenemos en cuenta esto, ¿cómo leeríamos el poema de Rafael Sánchez Ferlosio que lleva por título «(Solsticio de verano)»?¹⁴. Conforme avanzamos en su lectura caemos en la cuenta de que es San Juan Bautista el personaje que habla, y el poema cobra significado por ese juego de descubrir la identidad del hablante, que no aparece explícitamente. Si todo hablante es un hablante ficticio dicho juego habría que repetirlo en cada poema, pero no siempre es igual de relevante. Los poetas nos imponen un reto cuando introducen un personaje ficticio pero reconocible como hablante del poema, reto que puede ser de dos tipos: el lector tiene que adivinar quién dice el poema, o juzgar la adecuación del personaje conocido con su dicción. Si siempre tuviéramos que afrontar tal reto, éste perdería su significación como tal.

d) ¿Qué hacemos con las convenciones poéticas de todo tipo si la gente no habla sometiéndose a ellas en su discurso estándar?¹⁵. Aquí conviene hacer una distinción entre convenciones en sentido estricto (métricas, por ejemplo) y usos especiales del lenguaje (que fijaré sobre todo en el uso de la metáfora).

En cuanto a las primeras no hay duda de que no se pueden atribuir a un hablante estándar; nadie, que yo sepa, va hablando en rima por la calle, excepto los raperos. La rima nos remite a la voluntad de un autor, y no a la del ingenuo emisor poético, por adoptar una forma de expresión sancionada por la tradición literaria. Veamos este fragmento de un poema de Borges:

«Tras el cristal ya gris la noche cesa
Y del alto de libros que una trunca

¹³ Robert LANGBAUM, *The Poetry of Experience. The dramatic monologue in Modern Literary Tradition*, Harmondsworth, Penguin Books, 1974.

¹⁴ Rafael SÁNCHEZ FERLOSIO, *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*, Barcelona, Destino, 1993, pp. 39-40.

¹⁵ B. H. SMITH, *op. cit.*, p. 36, quiere salvar esta dificultad aduciendo que se trata de prolongaciones de tendencias del lenguaje diario.

Sombra dilata por la vaga mesa,
Alguno habrá que no leeremos nunca»¹⁶.

La idea que transmiten estos versos no es especialmente original o rebuscada, sin embargo, lo que hace impactante esa seguridad de que la muerte nos va a coger antes de que acabemos algo (ni siquiera sabemos qué), viene dada, aparte de por el escenario (la noche gris, la sombra), especialmente por la contundencia del adverbio «nunca». Éste recibe toda su fuerza del hecho de rimar: por una parte, porque lo estamos esperando, como se espera el acorde final que cierra tonalmente la obra, como tenemos la seguridad de que vendrá la muerte; y segundo porque rima precisamente con «trunca». Es decir, estamos ante un hablante que domina perfectamente los recursos de su lenguaje, y no ante un hablante estándar.

En cuanto a las metáforas, o en general el lenguaje figurado, tenemos la postura de S. R. Levin cuya teoría de la ficción le lleva a decir que lo literal en el mundo representado por el poema pasa a nuestra lectura como figurado¹⁷. Es decir, el hablante ingenuo describiría el mundo tal y como lo ve, literalmente. Esto plantea problemas sobre cómo interpretar dobles sentidos dentro del poema, o cómo distinguir usos literales y figurados dentro del mismo texto.

De lo primero es ejemplo el poema «Tu risa» de Pablo Neruda¹⁸. El hablante poético es ficticio, como se establece en el prólogo, y según Levin todo sería literal en su mundo; así que cuando leemos «ríete de este torpe / muchacho que te quiere», ¿a quién asignamos la referencia? Evidentemente el hablante está refiriéndose a sí mismo irónicamente como «muchacho», pero según esta teoría no habría ninguna razón para pensar que es la misma persona, literalmente podría aparecer ahora «un muchacho».

En cuanto a la imposibilidad de distinguir entre usos literales y figurados dentro del mundo representado, traigo a colación el soneto II de Garcilaso¹⁹. Si tenemos que entender que el poeta imita el discurso ingenuo de un hablante, ¿cómo dar cuenta del significado de «espada» como metáfora cuando hay toda una isotopía de la lucha? El acierto del poeta consiste en poner en paralelo la situación guerrera y la del amor. Si entendemos la situación guerrera como literal entonces no damos cuenta de la

¹⁶ Jorge Luis BORGES, «Límites», en *Obras Completas II. 1952-1972*, Barcelona, Emecé Editores, 1997, pp. 257-258.

¹⁷ Samuel R. LEVIN, art. cit., p. 158: «But in other possible worlds there is no reason why children could not actually change in such radical ways, that what is now a girl could not be then a flower or a lamb or an angel».

¹⁸ Pablo NERUDA, *Los versos del capitán*, Buenos Aires, Losada, 1966, 4ª ed., pp. 22-23.

¹⁹ Garcilaso DE LA VEGA, *Obras completas*, edición de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1964, p. 4.

ambigüedad del poema. La misma ambigüedad reside en el acto de habla de alguien que pide la muerte: no podemos entender esto como enunciación literal sino como ficción parcial del poeta (exageración) para engrandecer su dolor. De otra manera tendríamos que pensar en Garcilaso imitando el discurso de alguien que usa convenciones petrarquistas lo cual es absurdo y nos introduce de nuevo en un camino de regresiones sin fin.

A las posturas aquí vistas se les puede aplicar la navaja de Occam que impide multiplicar las entidades más allá de lo necesario. Pero antes de llegar a tan drástica solución F. Martínez Bonati y Graciela Reyes proponen una salida. Ambos defienden que el discurso literario no es exactamente imitación de un discurso real sino la cita de un discurso imaginario que puede parecerse o no a lo que consideramos un discurso real. Esto da cuenta, por tanto, del uso de figuras y dobles significados dentro del discurso imitado, ya que éste es auténtico, pero imaginario. El problema se establece aquí con el carácter de la «cita».

La teoría de Martínez Bonati es difícil de refutar, por ser la más radical en su identificación total entre ficción y literatura. Sólo quiero apuntar aquí que toda su teoría se basa en el estatus de la frase mimética, es decir, el contenido proposicional de una frase descriptivo-narrativa. Pero ¿qué ocurre en géneros en que este tipo de frases no es la dominante? Y además, el lenguaje no es un conjunto de proposiciones. Por otra parte, la distinción entre una frase literaria y una no literaria ocurre cuando damos por supuesto lo que es la literatura, concepto que está muy lejos de ser claro y distinto. En la vida real también dependemos de narraciones en que tenemos que imaginar el «hablante, situación, etc...». Es el hecho de que sepamos que es literatura lo que hace al discurso imaginario, no el discurso imaginario el que hace que sea literario.

Graciela Reyes plantea esta postura de una manera mucho más accesible. Para ella, la literatura es la cita de un discurso que nunca ha tenido existencia real. Al tratarse de un discurso imaginario la cita puede jugar con todas las posibilidades, desde tener parecido con nuestro mundo a desfigurarlo, mezclar elementos, etc. Pero esta libertad concedida a la cita extiende su dominio hasta cubrir todo el lenguaje en general; y toda enunciación acaba siendo cita, que es lo mismo que decir que no lo es ninguna. Lo que caracteriza a la cita es que sea reconocible, que el hablante o el oyente pongan unas comillas que aislen las palabras que la constituyen. Si esas comillas faltan la cita no es tal, es un fragmento de discurso que cada uno interpretará según sus posibilidades. Voy a poner dos ejemplos: el de una cita literal dependiendo de los diversos grados de conocimiento de hablante y oyente, y el de una cita deformada.

Tomamos, para empezar, un verso muy sencillo de Antonio Machado, que podría ser una enunciación hecha por cualquiera: «He andado muchos caminos». Imaginemos a alguien que efectivamente ha andado muchos

caminos y que enuncia esa frase. Si ni el hablante ni el oyente conocen a Machado no hay cita. En un segundo caso el hablante conoce a Machado y el oyente no: si dice la frase estará citando o no dependiendo de si hace ver al oyente que esas palabras no son suyas exactamente. Si es el oyente el que conoce el verso de Machado y el hablante no, entonces el oyente pensará que está citando a Machado o no dependiendo de las intenciones que asigne a su interlocutor y de las suposiciones que haga sobre su conocimiento de poesía, etc. La cosa se complica si el hablante es, por ejemplo, un vago redomado que no ha salido apenas de su casa y el oyente lo sabe; en este caso la frase es siempre irónica; y ¿cómo debajo de esa ironía descubrimos si está citando o no cuando la ironía ya supone una cita, según esta teoría?

En cuanto a una cita deformada, pensemos en Guillén y en su «El mundo está bien hecho». Podemos introducir nuestra voz en ella y decir «el mundo está muy, pero que muy bien hecho» o incluso «el mundo está bien deshecho». ¿Qué hacemos en estos casos? ¿Estamos citando? ¿O simplemente mezclamos algunas palabras nuestras con expresiones ajenas para hablar con nuestra propia voz? Me inclino a pensar que es esto último lo que acontece normalmente en la poesía lírica: se aprovechan citas no para citar sino para incluirlas en un discurso propio. El poeta inserta en su voz fragmentos de otras voces para potenciar ciertos significados, pero la voz nunca deja de ser suya, ni la enunciación de ser auténtica. Así, podemos leer el soneto XI de Garcilaso²⁰ no como la cita del discurso de alguien que cree en ninfas y se dirige a ellas, sino como la voz del poeta que usa un elemento de la mitología (una cita, si queremos) para engrandecer las lágrimas derramadas. Que las ninfas son un elemento secundario, de reforzamiento, se aprecia al ver que éstas vienen convocadas por asociación a «agua», que a la vez se asocia a «lágrimas», núcleo del poema. El poeta se va a deshacer en lágrimas y va a ir al río supuestamente habitado por las ninfas.

Así, pues, la cita estará determinada siempre por las circunstancias concretas de cada enunciación, y supondrá la preexistencia de lo citado. Este punto enlaza, como vamos a ver, con la historia de la asignación de la ficción a la enunciación, que vuelve a demostrar que la cita es imposible sin indicaciones que dependen de cada nuevo contexto.

2. *ET VOILÀ, MIMÉISIS EST DIÉGÈISIS*

He apuntado arriba cómo es, de alguna manera, la envidia a los éxitos de la narratología (o quizá sería mejor decir: «de la novela», que en nues-

²⁰ *Op. cit.*, p. 13.

tros días se lleva la parte del león de la literatura), la que favorece una reacción encaminada a hacer de la lírica un género ficticio; reacción a un ataque inexistente, ya que ni Käte Hamburger ni Gérard Genette, pioneros en la exclusión de la lírica del campo de la ficción, niegan carácter literario a la lírica; sólo señalan que su uso del lenguaje no crea mundos ficticios en el sentido en que lo hace la novela.

En principio es difícil, y peligroso, delimitar mucho el campo de los términos *mímesis* y *ficción*, cuya ambigüedad esencial los ha mantenido vivos durante cerca de 2.500 años, y que se contagian también (por muy técnicos que quieran hacerse) de las asociaciones que tienen en el uso diario (sobre todo el de «ficción»). Un estudio detenido de estos términos durante toda la tradición nos daría como resultado la evidencia de que se han venido incluyendo en sistemas distintos con distintos matices de sentido sin mayor problema. En consecuencia, es escurridizo alegar el uso de estos términos en tratadistas barrocos o neoclásicos para defender nuestra noción actual de ficción y mímesis. Pero vayamos a los inicios.

El concepto de mímesis aparece en el citadísimo pasaje de Platón sobre los modos de imitación²¹: la mímesis es aquel en que el poeta hace hablar directamente a un personaje, frente a la diégesis, en que el poeta habla por sí mismo. Aristóteles extiende el concepto de mímesis a toda la literatura (y a las artes en general), pero no se puede librar de la concepción platónica y llega a afirmar que el poeta debe dejar hablar lo más posible a los personajes porque así será más imitador²². Luego es casi inevitable pensar en imitación como creación de un personaje en boca del cual se ponen palabras. Es la intuición a que llega la crítica moderna cuando dice que la ficción no depende del contenido, del mundo representado, sino de la fuente de la enunciación²³, es decir, toda obra literaria, todo poema es en realidad un monólogo (más breve o más largo)²⁴. Así, pues, mientras que los griegos parten del concepto dramático de la mímesis y lo extienden a todo tipo de expresión literaria, la historia de la crítica moderna hará el camino de vuelta: devolver toda la literatura al modo dramático de Platón, incluyendo en ella la lírica. Por eso, cuando domina una interpretación contenidística de la ficción, a ella se asimila la lírica señalando que el contenido imitado en este género es un concepto (Cascales) o son los sentimientos (Batteux)²⁵. Pero, como señala Genette, el hecho de que los sentimientos (y si lo ampliamos, de los contenidos) puedan ser

²¹ PLATÓN, *La república*, 392d1-394d10.

²² *Poética*, 1460a5-11.

²³ En este sentido, afirma K. Hamburger que el verdadero hablante de la novela son los personajes: «Fictionalization of portrayed persons means this: that they are portrayed not as object, but rather as subjects, that is, as I-Origines», *op. cit.*, p. 138.

²⁴ R. OHMANN, «Speech Acts and the Definition of Literature».

²⁵ GENETTE, *Introduction à l'architexte*, pp. 34-38.

fingidos o no, no es razón suficiente para considerar que toda literatura es o no es ficticia²⁶. Y es que la determinación de la literatura por la ficcionalidad de sus contenidos presenta serios problemas. En primer lugar el concepto de realidad varía con los distintos sistemas filosóficos y el desarrollo de la ciencia en cada momento histórico. Además, en último extremo, es imposible verificar para cada obra del pasado la relación de su mundo creado con un mundo real. Y, en fin, la literatura ha mezclado siempre hechos y referencias reales con situaciones ficticias o inventadas. La teoría literaria moderna, para evitar estos problemas, recurre, recuperando a Platón, a basar la ficcionalidad en la fuente de la enunciación y no en sus contenidos.

Esta solución entronca con el problema de la cita que antes tratábamos, pues, como afirma Genette, en el modo mimético el lenguaje no puede «imitar perfectamente más que lenguaje, o más precisamente, un discurso no puede imitar perfectamente más que un discurso perfectamente idéntico»²⁷. Es decir, si entendemos la literatura como cita el discurso sólo puede citarse a sí mismo, es reproducción y no imitación, pues «la imitación perfecta no es ya una imitación, es la cosa misma, y finalmente la única imitación es la imperfecta. *Mimésis* es *diégesis*»²⁸.

Dicho de otro modo, la enunciación, en cuanto acto de habla, es uno de los diversos actos que puede imitar el discurso literario (hechos y gestos son imitados por descripción). Ahora bien, este acto, como el resto, puede estar sometido al criterio de verdad o ficción: podemos reproducir un discurso que ha tenido lugar tal y como lo reproducimos o no. En un caso será ficticio y en otro no. Con ello paradójicamente volvemos a caer en la trampa que se pretendía evitar: si huimos de la determinación de la ficción de las acciones por los problemas que presentan de verificación y nos refugiamos en la ficcionalidad de la enunciación, ¿qué es la enunciación sino otra acción que el discurso imita? Luego está sometida al mismo criterio de verificación de las acciones representadas en el discurso, lo que nos vuelve a introducir en una perspectiva histórica.

Igual conclusión sacamos si indagamos sobre el carácter de la distinción platónica entre mimesis y diégesis, lo que Genette llama «modos o situaciones de enunciación»²⁹. En primer lugar, Genette hace una identificación no justificada entre «diégesis» y «narración», ya que aunque Platón dice explícitamente que los poetas narran acciones («diégesis»), al dividir entre «diégesis» y «mimésis» lo que está contraponiendo son dos modos de enunciación y no es lícito relacionarlos directamente con géneros histó-

²⁶ *Ibid.*, p. 42.

²⁷ G. GENETTE, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 55.

²⁸ *Ibid.*, pp. 55-56.

²⁹ G. GENETTE, *Introduction a l'architexte*, p. 17.

ricos. Si queremos que los modos de enunciación tengan alguna validez explicativa tenemos que dejarlos como tales y no confundirlos con géneros históricos o tipos de discurso. Por tanto, mimesis es representación del discurso por boca de un personaje y diégesis exposición directa del autor; y la diégesis platónica no es sólo narración sino toda enunciación en que no hay signos de que sea otro que el poeta quien habla. Tenemos que retrotraer, pues, esta distinción a un lugar anterior no sólo a los géneros históricos sino al lenguaje literario en general.

El problema con estas formas universales es que al llamarlas modos, los autores las presentan como dos posibilidades igualmente elegibles por parte del hablante, como si estuvieran al mismo nivel. Pero esto no da cuenta de su relación de jerarquía (como el mismo Platón apunta al poner como ejemplo el principio de la *Ilíada*). No son modos sino grados de enunciación, o por decirlo en términos matemáticos, potencias. Esto es, el modo dramático o mimético no puede existir por sí sólo, necesita de una presentación en el modo directo o una señal que indique que nos hemos saltado esa jerarquía. En otras palabras, yo no puedo comenzar citando un discurso ajeno si no doy una señal de que estoy citando, porque las palabras se me atribuirán a mí. Pongo un ejemplo. Supongamos que hay una fiesta y yo no voy a ir, pero Juan sí y así me lo ha dicho. Si quiero transmitir a mis oyentes esta última información tengo dos maneras de hacerlo: con mis propias palabras: «Juan va a ir mañana a la fiesta a las cinco», o citando directamente el discurso de Juan con una breve introducción mía: «Juan me dijo: 'mañana voy a ir a la fiesta a las cinco'». Pero no puedo en ningún caso obviar mi enunciación y empezar directamente con la de Juan: «Mañana voy a ir a la fiesta a las cinco», porque entonces mis oyentes pensarán que soy yo realmente el que voy a ir. Sólo puedo hacer esto último si doy una señal de que me he saltado un paso y comienzo con la enunciación de Juan: pongo voz de Juan por ejemplo, suponiendo que sepa imitar voces. Lo que nos muestra este ejemplo es una regla pragmática que guía nuestra comunicación: tenemos que interpretar toda enunciación como correspondiente a su sujeto excepto en el caso de que haya marcas extra o intra-textuales de que se está citando un discurso ajeno.

Los modos de enunciación, según esto, lejos de ser dos opciones al mismo nivel, establecen una estructura jerárquica que da prioridad al modo diegético o de enunciación directa. La literatura ofrece toda una serie de marcas para indicarnos que estamos en el modo «mimético», siendo la más importante la convención y la necesidad de la novela de la presencia de un narrador en tercera persona. Cuando la institución literaria no ofrece esas marcas (como para la lírica) no podemos hablar de una enunciación ficticia o mimética, a no ser que tengamos también en cuenta otras marcas que relacionan el contenido del enunciado con la situación de la enunciación, es decir, marcas textuales y extratextuales.

Al ser la enunciación un hecho puntual y atribuible siempre en primera instancia a la intención de un «yo», hay que determinar su ficcionalidad o no para cada una de sus ocurrencias, teniendo en cuenta el contexto completo o lo más completo posible de esa enunciación, que en nuestro caso sería la historia de la literatura. En definitiva, que la ficción admite grados. Por tanto, me parece más sensata la postura de Susana Reisz³⁰, que a continuación explicaré.

3. *GRADUS AD PARNASUM*

El criterio que aplica Susana Reisz para la determinación de la ficción en la lírica es la coincidencia de la situación de escritura y la situación de enunciación. Este criterio tiene la ventaja de adaptarse más a lo que constituye la peculiaridad de la comunicación literaria tal y como la conocemos hoy: su carácter escrito; y salva los problemas que plantea medir la ficción con respecto a una enunciación oral.

Para Susana Reisz el límite de la ficción es la inteligibilidad del texto. Es decir, quedan fuera de la ficción los poemas en que «las frases no pueden ser correlacionadas ni con los hechos de nuestro mundo real ni con hechos de otros mundos posibles alternativos sino que parecen limitarse a autodesignarse, la imposibilidad de construir una zona de referencia vuelve inútil cualquier intento por verificar si se han producido o no modificaciones en ella»³¹. La cuestión de la inteligibilidad, no obstante, presenta el problema de que se somete a grados, como la autora misma pone de manifiesto, al usar como ejemplos poemas de César Vallejo que están en el borde de la inteligibilidad.

Los casos de ficción clara ocurren cuando el texto del poema construye «inequívocamente una situación interna de enunciación a todas luces irreconciliable con la situación de escritura»³². Esto puede ocurrir de dos maneras, porque el poeta dé una clara señal de que no es él el que habla (título o señales internas), o porque las situaciones de enunciación y escritura sean irreconciliables. De este último caso la autora destaca los poemas escritos en presente: uno no puede bajar del caballo y estar escribiendo precisamente esa acción, por ejemplo. Pero igualmente este criterio se somete a grados. Hay acciones en presente que sí son compatibles con el momento de enunciación: recordar, mirar, etc. Por otra parte, hay que tener en cuenta el fenómeno de presentes extendidos, descriptivos y habituales, que no pueden entenderse literalmente como presentes inmediatos. En

³⁰ Susana REISZ DE RIVAROLA, *Teoría y Análisis del Texto Literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989, en especial el capítulo VII que se titula «¿Quién habla en el poema?», pp. 201-223.

³¹ *Ibidem.*, p. 213.

³² *Ibidem.*, p. 208.

el soneto VIII de Garcilaso³³ cabe pensar en principio que el poeta está en presencia de la amada y el poder de sus ojos, pero después vemos que se trata de un presente habitual, ya que el relato de la ausencia está también en presente. ¿Y qué decir de los poemas en que no hay narración o descripción en presente, pero un acto de habla apunta a la situación presente de un hablante? Por ejemplo, en el soneto XI de Garcilaso, antes citado, ¿puede uno dirigirse a las ninfas y escribirlo al mismo tiempo? Sí, desde luego, si pensamos que la apelación a las ninfas es un recurso poético. También si consideramos que el poeta no está en ese momento en la orilla del río, pero tiene presente tal instante en su cabeza (presente extendido).

La no-ficción del poema sería, como resultado, una característica negativa. Aparecerá en aquellos textos que no ofrezcan ninguna señal de incompatibilidad entre situación de enunciación y situación de escritura³⁴; y «decir que estos textos emanan de un 'yo lírico' no es más que un modo metafórico de aludir a una verdad de perogrullo: al hecho de que Vallejo, como todo poeta, no emplea en ellos los recursos normales de la comunicación cotidiana sino un lenguaje que resulta de la aplicación de un código estético particular»³⁵. A esta categoría se opondrían los poemas cuyo texto «incluye precisas indicaciones espacio-temporales o cualquier alusión a personas o cosas concretas»³⁶. En este último caso el lector debería dejar a un lado como irrelevante la cuestión de la ficcionalidad, situar el poema en un limbo indiferente a su carácter ficticio o no, ya que no se puede contrastar la veracidad de lo afirmando.

La noción de «situación existencial» es también dilatable. Pensemos en un poema autobiográfico que se adapta perfectamente a lo que Susana Reisz tiene claro que son poemas de enunciación real: la «Autobiografía» de Luis Rosales³⁷. En él todo es compatible con el momento de escritura: se trata de enunciados de carácter general que se refieren a la propia persona del que habla; pero hay un elemento al final que puede ser sometido al criterio de verdad: «sabiendo que jamás me he equivocado en nada, / sino en las cosas que yo más quería».

Así, pues, vemos que todos los criterios para decidir entre la ficcionalidad o no de un poema fallan porque ésta se trata en realidad de una cuestión de grado, determinable sólo por la situación comunicativa. No creo

³³ *Op. cit.*, p. 10.

³⁴ Son claramente típicas de esta categoría las frases que contienen afirmaciones generales, no localizables en un espacio y tiempo concreto, como afirma Susana Reisz y también R. Harweg: «general statements cannot be used in a fictive way», citado (p. 170) en S. J. SCHMIDT, «Towards a pragmatic interpretation of 'fictionality'», en Teun A. VAN DIJK (ed.), *Pragmatics of language and literature*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1976, pp. 161-178.

³⁵ Susana Reisz, *op. cit.*, pp. 209.

³⁶ *Ibid.*, p. 210.

³⁷ Luis ROSALES, *Poesía reunida (1935-1974)*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 141.

que haya un marco que sea capaz de separar claramente la ficción de la no ficción³⁸. Las enunciaciones no son reales ni ficticias, son una clase de hechos que dependen de las reglas de un intercambio y éstas sólo se establecen para cada nueva enunciación. Así, una enunciación es siempre real, es siempre un acto, el problema es si es auténtica o no, en el sentido de si se relaciona con el sujeto real enunciador directamente o no. Y la única manera de saber esto es «estar en la situación». En cualquier caso, el sujeto real no está por entero en su enunciación poética como no lo está en ninguna otra, ya que al hablar usa patrones diferentes dependiendo de las situaciones comunicativas, y un conjunto de esos patrones sirve para la comunicación específicamente literaria. Como recuerda Francisco Ayala: siempre somos personajes³⁹.

Me parece, pues, acertada la postura de K. Hamburger, al defender que la enunciación lírica es «auténtica» y pertenece al dominio de la lengua común (si no hay elementos textuales que lo desmientan), lo único que ocurre es que el sujeto que habla se sitúa a sí mismo como sujeto lírico⁴⁰. Para ella el poema lírico se distinguiría de la enunciación informativa por su derivación hacia el polo-sujeto y por la creación de una red de sentidos fuertemente cohesionada. Todo ello parece apuntar a una caracterización lógica de este sujeto lírico. Pero creo que «el ponerse el sujeto lírico como tal» no es una determinación lógica, sino histórica. El sujeto usa para expresarse las convenciones que históricamente han caracterizado al género que conocemos como lírico.

El establecimiento de criterios más firmes sobre los grados de ficción depende de un estudio más detallado de la enunciación lírica, no sólo sincrónicamente sino en su diacronía. Aquí sólo he querido poner las bases teóricas de lo que sería tal estudio, que no puede pensarse más que como pragmático, como ya apuntaban Mary Louise Pratt⁴¹ y hace T. R. Austin con los poemas narrativos en primera persona de Wordsworth⁴², o como parte de la lingüística entendida en un sentido amplio: «No abstract literary properties 'beyond' the medium need to be postulated, for the rhetorical and semiotic properties in question should appear within an ordinary linguistic characterization unless linguistic is conceived in too restricted a way»⁴³.

³⁸ Siegfried J. Schmidt, art. cit., pone de manifiesto el carácter convencional de asignar a la literatura la ficcionalidad, como una regla aprendida en el desarrollo histórico y que puede cambiar en cualquier momento.

³⁹ Francisco AYALA, «Presencia y ausencia del autor en la obra», en *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 49-61.

⁴⁰ HAMBURGER, *op. cit.*, p. 241.

⁴¹ Mary Louise PRATT, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977.

⁴² Timothy R. AUSTIN, *Poetics Voices. Discourse Linguistics and the Poetic Text*, The University of Alabama Press, 1994.

⁴³ Roger FOWLER, *Linguistic criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1996, second edition, p. 15.