

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

Francisco Martínez García
Universidad de León

PROEMIO

Comenzaré traduciendo el título de este trabajo de investigación literaria a una afirmación básica; ésta: todo poema lírico es una ficción narrativa, es decir, un relato.

Como es lógico, esta afirmación, aunque axiomáticamente formulada, es presentada aquí como hipótesis, y debe ser entendida como tal. Resulta evidente a niveles críticos: en Literatura hay ficciones y en Teoría crítica hay hipótesis; si las primeras no precisan verificación, las segundas, sí, aunque la verificación sea negativa atendiendo al principio popperiano de la falsabilidad.

El camino que seguiré es simple. El poema lírico podrá ser entendido y calificado como relato si cumple los requisitos exigibles a todo relato, analizado éste desde cualquier perspectiva metodológicamente válida. Aquí se opta por una, pero esta opción no entraña exclusivismo alguno.

Trataré, en consecuencia, de aislar los requisitos o características del relato y veré si son aplicables al poema lírico. Si la aplicación se demuestra posible, lícita y válida, la hipótesis podrá ser legítimamente considerada como tesis o teoría.

La hipótesis de la que se parte tendrá, pues, que ser verificada. Y tratándose de una hipótesis sobre ficciones literarias, y, más concretamente, sobre ficciones lírico-poéticas, la verificación deberá hacerse, evidentemente, sobre hechos (textos) lírico-poéticos.

Reconozco que la hipótesis que propongo puede resultar atrevida. De hecho, no parece ser compartida por todos, a juzgar por esta frase que leo en un sólido libro de Teoría literaria: «La lírica no es arte de espacios, porque tampoco lo es de tiempos»¹. En mi hipótesis se afirma, bien que implícitamente, que la poesía lírica sí es arte de tiempos. Espero poder demostrarlo. La

1.- C. BOBES NAVES, *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985, p. 196.

demostración, como es obligado, se apoyará en un argumento fáctico y objetivo: la constatación de que los poemas son relatos, dato que los coloca dentro del campo de la Narrativa, género literario del que nadie duda —como no se duda del Teatro— que es arte de tiempos.

Nada más tengo que decir en el momento de poner pie en el estribo. Únicamente, invitar al lector a que me acompañe hasta el final.

1. RELATO Y POEMA

1.0 DELIMITACIÓN DEL CAMPO

Nuestro primer saber acerca del mundo es un cuento. Nacemos en un mundo pero «sabemos» de él porque nos lo cuentan. Es verdad que donde no hay lenguaje es imposible que haya relato, pero también es cierto que el lenguaje, por sí solo, no constituye mundo si no media el poder del símbolo, y no sabemos de los símbolos sino cuando operamos con ellos en un cuento. El cuento, pues, integra en una acción, en unos personajes y en la trama que los relaciona todo lo que necesitamos para referirnos al mundo, y, por tanto, nos permite inscribirnos en un universo afectivo y desiderativo que el lenguaje, por cuanto tiene de pura referencia y significación, sólo en parte expresa².

Estas palabras de Enrique Lynch exponen claramente la idea según la cual la Narrativa y, consecuentemente, el cuento (el relato) parece ser el principio de nuestra sabiduría experimental. Señalan, además, de manera condensada pero completa, las características formales del relato —acción, personajes, trama— y afirman que en él tenemos todo lo que necesitamos para referirnos al mundo, es decir, para hacer de él tanto un campo fecundo de ficciones como otro no menos fecundo de experiencia, o un campo en el que florezcan y fructifiquen, simultánea y mutuamente relacionadas, las ficciones y la experiencia; todo ello, en una línea temporal, dado que las ficciones tienen, ineludiblemente, índole de complementariedad en el intento entrañadamente humano de lograr la concordancia entre el pasado y el futuro.

Es bien sabido que, contemplada desde una perspectiva diacrónico-retórica, la prosa narrativa en cuanto literaria —o «protoliteraria», como matizó Barthes— nació de la Poética, es decir, apropiándose de elementos ya canónicamente constituidos preceptivamente en la poesía, y diligenciándolos con la finalidad de dotar de naturaleza ornamental (literaria) a sus materiales lingüísticos.

Dejando a un lado otros datos de conocida trascendencia teórico-literaria de los que aquí no tenemos necesidad de echar mano, este hecho indica algo que sí creo interesante, a saber, que la poesía y el relato no pertenecían a ámbitos tan separados e independientes que no pudieran ser puestos en relación; al revés, la relación quedó efectivamente establecida —lo que quiere decir que era posible establecerla— y, una vez establecida, la Lírica, sin dejar de serlo, pudo ser —y fue en realidad— narrativa, y el relato pudo ser —y fue en realidad— lírico, siempre en la medida y con la intensidad que el autor, personal o colectivo —no hay obras estrictamente anónimas—, quisiera atribuir al rasgo tomado en préstamo a uno de los dos ámbitos y transferido al otro.

Intencionadamente, no se entra aquí en la cuestión de los orígenes, ni en el discernimiento de quién fue primero, si la Poesía o la Narrativa. Es una cuestión paladinamente ajena a esta investigación; incluso irrelevante; y hasta, acaso, se pudiera pensar y afirmar que inexistente en sí misma, a sabiendas del riesgo y la repercusión que tal pensamiento y tal afirmación pudieran engendrar en una consideración tradicional de la delimitación de los Géneros literarios. Insisto: es cuestión en la que aquí no se entra. Confieso, pues, que la hipótesis formulada no pretende

2.- Enrique LYNCH, *La lección de Sheherezade*, Barcelona, Anagrama, 1987, p. 17.

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

afirmar la identificación total entre Poesía lírica y Narrativa. Pero sí afirmo que una reformulación rigurosamente matizada de la hipótesis podría ser ésta: todo poema lírico es un relato, aunque no todo relato es un poema lírico.

La razón de la asimetría que tal reformulación produce reside en una añadidura, en un algo más y distinto que el poema tiene y en virtud del cual puede ser calificado de «lírico». Lo llamaré *plus*: el *plus* es eso que suele llamarse, de ordinario, *lirismo*³.

Queda claro, pues, que cuando aquí hablo de «poemas» no me refiero a los poemas acogidos al género —o subgénero— de la Épica, ni a los poemas integrados colectivamente en el Romancero. El carácter narrativo, tanto de los poemas épicos como de los romances, es evidente y no precisa ningún subrayado mío. Es significativo, no obstante, el hecho de que unos y otros sigan siendo tenidos como poéticos en la estimación histórico-crítica general. No hay duda de que tal hecho puede ser aducido aquí como una prueba a favor de mi hipótesis, porque ni la naturaleza predominantemente narrativa de la Épica ni la del Romancero parecen ser obstáculo para que sus textos abriguen acá y allá, con una frecuencia e intensidad que no es necesario calibrar ahora, elementos que indudablemente desbordan las fronteras convencionalmente aceptadas para el relato y se sitúan en la zona de ese *plus* en la que, a mi juicio, late —porque está vivo— el Lirismo.

Al parecer, el talante lírico no es reducible a límites genéricos, como los textos se encargan de atestiguar. Pero esto no quiere decir que el Lirismo sea algo tan misterioso que no pueda ser controlado críticamente, es decir, localizable y analizable, aunque tal vez nunca se sepa hasta qué niveles de profundidad.

En esta línea metodológica, que no es otra que la que se desprende de un conocimiento normal de la Historia de la Literatura y, más en concreto, de la lectura de los textos literarios con una atención especialmente concentrada en ciertos puntos de interés, no puedo silenciar —porque se constituyen también en pruebas de mi hipótesis— el llamado *poema en prosa* ni la *novela lírica*.

El *poema en prosa*, como nadie ignora, nació en Francia y alcanzó un alto grado de perfección formal en la pluma de poetas que no necesitan presentación: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. En opinión de Cernuda⁴, se dan dos direcciones en la prosa moderna en relación con el punto que nos ocupa: la que maneja la prosa como instrumento lírico, y la que la maneja como un elemento expresivo especial aplicado a la observación de la realidad y, en concreto, a la observación de las costumbres.

Fácil es de adivinar en estas direcciones el matiz predominantemente lírico de la primera y el predominantemente narrativo de la segunda. Sin embargo, las dos direcciones se cobijan bajo el mismo techo: *poemas en prosa*.

Hay que reconocer que en España no tenemos una auténtica riqueza tradicional en la primera dirección —a excepción de fragmentos o pasajes en obras más extensas— antes de Bécquer, quien, conocedor del francés —y, con toda seguridad, de los intentos galos de una poesía en prosa— y cansado del aburrido y monótono verso neoclásico español, y también del romántico, escribió sus *Leyendas*: en ellas late un elemento nivelador que trata de acercar la prosa al verso, probablemente no para hacer prosa poética, sino para hacer de la prosa un instrumento efectivo de la poesía. Y ello, sin abandonar el fabordón narrativo.

3.- A él he dedicado un reciente estudio: Francisco MARTÍNEZ GARCÍA, *Sobre el Lirismo*, León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1990.

4.- Ver Luis CERNUDA, «Bécquer y el poema en prosa español», en *Papeles de Son Armadans*, XLVIII, 1960, pp. 233 y ss.

La cuestión, críticamente planteada, podría formularse así: ¿cuándo la prosa deja de ser «prosaica» para transformarse en poética? Pero también sería crítica una pregunta formulada así: ¿necesita la prosa dejar de ser prosa para ser vehículo de ese *plus* al que llamamos Lirismo?

Ambas cuestiones podrían ser contestadas recurriendo a la intención del autor. Pero, siendo operación asaz peliaguda la de descubrir esa intención —aun en el caso de un autor vivo que nos la manifestara—, tenemos forzosamente que recurrir a indicios textuales y construir sobre ellos una respuesta críticamente aceptable.

Podrían ser tenidos en cuenta, a tal efecto, detalles como éstos: ante todo, la constatación objetivo-textual de que en la prosa poética —como de ordinario ocurre en la lírica— el objetivo parece ser el logro de una emoción o experiencia a la que solemos calificar como «poética»; luego, que el texto en cuestión es, por lo general, breve; además, que, señalados expresamente o no, los párrafos tienen una cierta independencia, lograda por medio de zonas tipográficamente en blanco, hecho que nos recuerda de algún modo las estrofas de los poemas en verso; también, que es fácilmente apreciable un matiz difuso que proporciona al texto ese ambiente especial que acostumbamos llamar «poético»; finalmente, que nunca falta el elemento propiamente narrativo, aunque sólo sirva funcionalmente como soporte de la llamada «emoción poética» que el poeta, por definición, parece querer expresar y contagiar.

De todo lo cual se deduce que al *poema en prosa* tan sólo le falta, al parecer, la sumisión a unos cánones precisos, cuya aplicación genera los versos, para ser lírico; pero que, a pesar de ello, lo es.

Dicho con otras palabras: los versos, de por sí, no son generadores de Lirismo, aunque puedan contribuir a que se genere. Y también: parece que el elemento narrativo, tomado sin más precisiones, es elemento apto para el lirismo, ya que, de hecho, no falta, al menos como realidad asumida, en los poemas líricos, estén escritos *en prosa*, o lo estén *en verso*.

Pueden ser suficientes, para confirmar lo expuesto, dos ejemplos.

Primero:

Sucedían cuerdas de prisioneros; hombres cargados de silencio y mantas. En aquel lado del Bernesga los contemplaban con amistad y miedo. Una mujer, agotada y hermosa, se acercaba con un serillo de naranjas; cada vez, la última naranja le quemaba las manos: siempre había más presos que naranjas.

Cruzaban bajo mis balcones y yo bajaba hasta los hierros cuyo frío no cesará en mi rostro. En largas cintas eran llevados a los puentes y ellos sentían la humedad del río antes de entrar en la tiniebla de San Marcos, en los tristes depósitos de mi ciudad avergonzada⁵.

Segundo ejemplo:

La unión

No sé cómo ocurrió todo. Diré que yo estaba extraviado y beodo por los aromas y por el rumor del agua. Yo ascendía, ascendía sudoroso hacia la luz del mediodía, hacia el mediodía de la luz. Muy pronto supe que éramos dos los que ascendíamos, porque, a veces, a ella la sorprendía repentinamente, de forma dulcísima y dolorosa, entre cipreses, o volcada hacia el vacío de un mirador, o quieta como una estatua junto a un surtidor solitario. Y cada vez que esto sucedía me daba un vuelco el corazón, sentía como si se me fuera a partir en dos el corazón. Acaso sólo estuviese sorprendido por aquel clavel tan rojo abandonado entre sus manos descuidadamente. O por aquel cabello tan negro que invadía el mediodía de oro como una noche sacra. Negro y rojo violentos entre el verdor violento. Ascendía, ascendíamos por senderos distintos. Y precisamente allí, en el corazón de agua de la espesura, bajo la cúpula de los arrayanes, fue el

5.- Antonio GAMONEDA, *Edad*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 321.

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

encuentro. Penumbra sonora de luz verdinegra. Murmullo enloquecedor del agua, que, al correr, enloquecía y paralizaba. ¿Por qué detuvimos el paso y no cesábamos de mirar obsesos el agua, y no cesábamos de mirarnos? El agua era el Sueño que discurría incensante y turbador, fugitivo, ante nuestros ojos. Hasta nuestros cuerpos mortales discurrían, se los llevaba el sueño del agua, el caudal del agua, ladera abajo, por los canales bordeados de cipreses. El agua borraba el tiempo. El susurro del agua nos fundía separados, nos hacía gozar separados. El murmullo del agua anulaba el tiempo. Y el clavel, su fulgor de brasa, su fuego diminuto y rojísimo, yacía mojado sobre las mojadas losas del suelo, caído en la penumbra verdinegra del arrayán. Enloquecidos, beodos, sonámbulos, extraviados, olvidados de todos y de todo, sobre los escalones húmedos. Sonámbulos en el mediodía del aroma y del murmullo incensante que nos taladraba el alma, que nos deshacía el alma, que fundía nuestras almas hasta el infinito. Que fundía, y fundirá nuestras almas secretamente, eternamente, hasta el infinito, mientras haya tiempo, mientras haya luz y no se detenga el murmullo del agua, la música del agua envuelta en húmeda y perfumada luz verdinegra⁶.

Me pregunto: ¿poemas en prosa?, ¿prosa poética? Y me contesto: ¡y qué más da! Sigo preguntándome: ¿poemas líricos? Contesto: sin duda alguna. Me pregunto aún: ¿cuentan algo?, ¿narran? Contesto: sí, pero ... Y, naturalmente, me quedo en el «sí», con todo lo que en el contexto de este trabajo significa. Las matizaciones al «pero» ya vendrán; preveo que ninguna de ellas podrá anular el «sí», y eso me basta.

Por lo que a la *novela lírica* hace, lo primero que me veo obligado a constatar es la fragilidad de las barreras genéricas. En mi opinión, la novela es un poema de libre albedrío. Por dos razones: una, porque las preceptivas, centradas y concentradas en la consideración esmerada de la poesía, no se preocuparon de ella; otra, porque, cuando la prosa quiso «literaturizarse» —como queda dicho—, acudió a los bien surtidos códigos del canon poético, pero tomó de ellos aquéllos que estimó oportunos para cada caso y en cada caso, desechando los demás. La novela nació y creció «por libre». Y como género plensísimamente libre ha llegado hasta nosotros, y sigue viviendo en plena libertad.

La pregunta es punzante: ¿es necesaria la preceptiva canónica cuando un género —admítase el término convencional— que ha crecido sin estar sujeto a ella es, por evidencia, el que más ha prosperado en cantidad de textos y en número de lectores?

El calificativo *lírica* es un apellido que se aplica a cierto tipo de novelas, porque la novela no tiene apellidos propios y admite cualquiera que se le aplique adecuadamente. Sin embargo, el hecho de que admita el de *lírica* me hace pensar que no ha renunciado a ciertos rasgos que, provenientes de su origen poético, afloran con especial intensidad en algunos textos. Esto hace que los críticos se fijen en esos rasgos y, en atención a ellos, den apellidos colectivos a esos textos, englobándolos, por razones clasificatorias y didácticas, en una modalidad —no llega a subgénero— con la que, luego, son conocidos en el campo de la crítica y en el más amplio de la Literatura.

El hecho crítico de que exista un tipo de narración que se llama —o a la que se llama— *novela lírica* es traído aquí a colación con el solo objeto de mostrar cómo lo lírico se encuentra tan a gusto en la Narrativa, que no desdeña, todo lo contrario, establecer relaciones intratextuales íntimas con ella. Y viceversa.

Me interesa subrayar que, entre lo escrito en España sobre el tema específico de la *novela lírica*, contamos con dos obras de interés indudable: una serie de estudios coordinados por el profesor Darío Villanueva⁷ y un libro-estudio esclarecedor —como todos los suyos— de Ricardo Gullón⁸. A ellos remito al lector interesado en el tema. Su lectura resulta convincente en globa-

6.- Antonio COLINAS, *Jardín de Orfeo*, Madrid, Visor, 1988, pp. 70-71.

7.- VV. AA., *La novela lírica I y La novela lírica II*, ed. de Darío Villanueva, Madrid, Taurus, Col. «El escritor y la crítica», 1983.

8.- Ricardo GULLÓN, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.

lidad. Por lo que a mí respecta, entiendo que su lectura es clarísimamente indicadora de que cuanto más lírica es una novela menos talante narrativo tiene, y, también, de que el Lirismo se apoya siempre en algún elemento narrativo, aunque sea mínimo, o lo parezca. La constatación textual de este hecho me parece suficiente en relación con la hipótesis que aquí defiendo. Tendría que hacer algunas matizaciones respecto al enfoque que se da al Tiempo en estas obras⁹.

Por razones obvias, nada tengo que decir sobre el llamado *verso libre*. Su generalización, no siempre controlada, me obliga a considerarlo en mi investigación al mismo nivel que el verso canónico.

Entiendo, pues, el *poema* como la unidad textual convencionalmente representativa y expresiva de la poesía lírica. Con esto quiero decir que la investigación se coloca en el campo estricto de la Lírica, y que toma como unidad metodológica al poema (lírico): ante todo, aisladamente, en cuanto punto, baremo o valor de referencia; pero también solidariamente, en cuanto que puede estar integrado en un texto más amplio —poemario—, e incluso en cuanto que esa solidaridad puede abarcar todos los poemarios de un poeta, y hasta la obra poética completa de varios poetas elegida como objeto o *corpus* de estudio.

Del poema afirmo que es una ficción narrativa, es decir, que es un relato. La experiencia lectora personal —y también la ajena, no simplemente intuitiva, sino confirmada tercamente— me enseña que, aunque se diga hasta el aburrimiento que la Lírica no «cuenta» sino que «canta», el lector de poesía, cuando inicia la aventura lectora de un poema —poemario o *corpus*—, se hace, consciente o inconscientemente, la misma pregunta que se hace cuando comienza la lectura de un cuento o de una novela: «¿De qué tratará esto?»; o, más llanamente: «A ver de qué va».

Al hacerse esta pregunta, no hay duda de ello, se está —nos estamos— refiriendo a la historia, fábula, argumento, trama..., o como se le quiera llamar, del poema. Tal vez, lo necesite —lo necesitemos— como una plataforma de consistencia garantizada para el despegue de la lectura misma. De hecho, lo demás viene después; y parece cierto que no viene sin este anclaje previo.

Más: cuando el lector es preguntado acerca de tal o cual poema leído, inexorablemente da razón de la lectura intentando «contar» su argumento. Los profesores de Literatura y de Teoría de la Literatura conocemos este fenómeno por experiencia diaria. Y no estoy muy seguro de si sabemos interpretarlo de forma pedagógicamente adecuada: tan funesta puede ser, al respecto, una descalificación radical —inductora probable de la sensación de incapacidad para la lectura crítico-lírica en el alumno, y hasta del consecuente abandono repentino y vitalicio de ese campo de lectura—, como una limitación de la lectura a la mera anécdota narrada de lo que el poema cuenta —porque puede convertirse en un tajante corte de alas en el momento mismo de remontar el vuelo, con la consiguiente impotencia definitiva para cualquier otro vuelo por los cielos de la Lírica.

Por estas y otras razones que, de tan evidentes, no necesito apuntar, entiendo aquí la ficción narrativa o relato en su sentido más simple y escueto, que es el que ofrece el *DRAE*, a saber, el de narrar o contar algo. Claro es que una formulación tan escueta y simple lo es porque puede serlo, es decir, porque presupone, en su calidad de síntesis, una serie de elementos que cualquier análisis no se permitiría dejar fuera de consideración.

9.- No lo hago porque está enfilando ya la recta final un extenso trabajo mío, dedicado en exclusiva al estudio del Tiempo Lírico. En él se recogen estas y otras matizaciones, necesarias para un acercamiento, a mi juicio convincente, a tan agudo y sugestivo problema. Tenga en cuenta el lector este dato a lo largo de todo el trabajo.

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

En consecuencia, entiendo por narración un acto lingüístico por medio del cual una sucesión de acontecimientos con interés humano se integra en la unidad de ese mismo acto. En su virtud, el relato es una modalidad de escritura que da cuenta de unos hechos, sea en prosa, sea en forma teatral, sea en forma poética.

1.1 CONDICIONES PARA UNA CONSIDERACIÓN SOLIDARIA

DE «RELATO» Y «POEMA»

Lógicamente, esta modalidad de escritura es —tiene que ser— un texto dotado de los elementos constitutivos del relato. Pero no es obligadamente necesario que tenga el desarrollo discursivo proposicional completo que un análisis específico —tradicional, estructural, o de otra estampa— pueda descubrir en un relato tipo. Basta, a mi juicio, que reúna estas tres condiciones.

Primera condición. Que haya una realidad asumida, informada por/de un embrión narrativo, por pequeñísimo que sea, potencialmente capaz de ser desarrollado —o desarrollarse— en una realidad textual elaborada lingüísticamente. La realidad elaborada —texto— tiene la referencialidad que la realidad asumida le posibilita, y que no es otra que el marco espacio-temporal necesario, pero suficiente, para que se pueda hablar de realidad y para que ésta pueda ser asumida y cumpla la función que el narrador tenga a bien confiarle, por el sencillo hecho de asumirla.

Segunda condición. Que tenga —como escrito queda— los elementos mínimos exigibles para constituir un esquema narrativo, aunque sea muy elemental. Por tales tengo: acción, funciones, índices, argumento y personajes. Y, más resumidamente, desde una perspectiva no menos estrictamente crítica: una determinada organización del material lingüístico, referente a un cierto complejo espacio-temporal humano; o, lo que es lo mismo: historia, discurso y tema.

La *acción*, entendida en sentido aristotélico, es la relación que se establece entre una serie de acontecimientos, es decir, el desarrollo de unos hechos reducidos a una estructura de base; o, dicho de otra manera, la transición de un estado a otro, causada o experimentada por los personajes.

Las *funciones* representan los actos de los personajes, definidos desde el punto de vista de su importancia para el desarrollo de la acción. Pueden ser: nucleares —si constituyen los nudos del entramado de la narración en una suerte de aplicación del principio de causalidad—, o accesorias —si no son imprescindibles para el mantenimiento del hilo de la narración, aunque es prácticamente cierto que excitan y mantienen la atención del lector creando expectativas, huecos a llenar, incitando, en fin, a una colaboración co-creativa textual—.

Los *índices* no son elementos propiamente narrativos ya que, como su nombre dice, «indican», señalan la localización espacio-temporal, caracterizan a los personajes, sirven para describir ambientes, etc.

El *argumento*, «fábula», «historia», o —con un término ya empleado aquí y que no quiero perder de vista— «trama», es la serie de acontecimientos, lógicos y cronológicamente relacionados, que constituyen lo narrable del texto, es decir, lo que responde a la pregunta ya formulada: «¿de qué trata?». El argumento tiene tres fases —que responden a los términos tradicionales de exposición, nudo y desenlace— y que son: la posibilidad o virtualidad, el acontecimiento o realización y el resultado o conclusión. Las combinaciones son múltiples, y también lo son las técnicas que se pueden emplear.

Tercera condición. Afecta directísimamente a nuestro campo y consiste en que los elementos enunciados y definidos en el párrafo anterior demuestren ser soportes de *lo lírico* y se comporten eficazmente como tales. A mi juicio, lo harán si son entendidos críticamente en su sentido

estricto, y si se puede constatar textualmente que la sintaxis lírica funciona como la narrativa —cosa que, inexorablemente, ocurrirá si tiene las mismas entidades sintácticas que ésta y si las relaciones que entre ellas se establezcan producen los mismos o muy parecidos resultados que en la sintaxis narrativa—. Sabido es que las entidades, consideradas como imprescindibles y, por eso mismo, más fecundas en la sintaxis narrativa son: el espacio, el tiempo y los personajes.

1.1.1 La realidad asumida.

Demostrar que estas condiciones se cumplen en el poema lírico es operación que se reduce a la lectura atenta de los poemas mismos. Creo oportuno, sin embargo, subrayar, matizándolos, algunos elementos incluidos en las tres condiciones expuestas.

Ante todo, la *realidad asumida* es un elemento que no puede faltar —no falta de hecho— en ningún texto. Tiene un aspecto tan dilatado como se quiera, porque, desde la perspectiva aristotélica —en la que me sitúo—, para el arte no hay objetos indignos, aunque otra cosa puedan decir Platón y su escoliastas posteriores. En la *realidad asumida* —asumida precisamente porque es asumible— tienen cabida lo humano y lo divino, lo espiritual y lo material, lo bello y lo feo, lo personal y lo colectivo, lo anímico y lo corporal, lo instintivo y lo racional, lo sensorial y lo que no lo es, etc., etc.

Lo interesante de la *realidad asumida* radica en que, apenas elaborada verbalmente, no parece tener ya más relevancia que la que pueda atribuirse a su calidad de soporte, motivo, excusa o capricho para la elaboración del texto.

Éste, en efecto, una vez constituido como tal, se convierte, y de manera peculiarísima cuando es poético, en una entidad autónoma cuya orientación funcional es él mismo, quiero decir, el texto o mensaje mismo en cuanto referencia formal inmanente. La función poética del lenguaje —entendida en sentido jakobsoniano— queda cumplida de un modo tan espontáneo, que parece como si una compulsión de carácter natural aglutinara los elementos textuales para conformar esa pieza única, no seriada, de artesanía, que es el poema. Y así sucede en efecto.

Ahora bien, el dato diacrítico que, desde una perspectiva pragmática, permite al lector no confundir un texto con otro —un poema con otro— es precisamente la *realidad asumida*, en cada texto, realidad tanto más asumida cuanto más elaborada, pero nunca aniquilada, porque su vitalidad embrionaria, por más escondida y soterrada que esté, es la que ha hecho —hace— posible el nacimiento del texto, en cuanto ser concreto y preciso, y la que alimenta, desde su hondura radical, la vida de este mismo texto y su supervivencia (textual) en cuanto discurso.

La conclusión me parece obvia, confirmadora de cuanto vengo exponiendo, y, por tanto, entrañada de una importancia cuya fortaleza no desmaya, aunque de ordinario pase desapercibida a los ojos distraídos de la crítica y de sus oficiantes. La conclusión es ésta: la *realidad asumida* lo es en cuanto que puede ser contada. Dicho con otras palabras: se trata de un elemento meridianamente narrativo. Ningún poema existe sin él.

Convéznase el lector por sí mismo, pensando seriamente, críticamente, si los poemas que le presento serían ellos mismos y no otros, sin la humilde «realidad asumida» que les sirve de base.

Ágape

Hoy no ha venido nadie a preguntar;
ni me han pedido en esta tarde nada.

No he visto ni una flor de cementerio
en tan alegre procesión de luces.
Perdóname, Señor: qué poco he muerto!

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

En esta tarde todos, todos pasan
sin preguntarme ni pedirme nada.

Y no sé qué se olvidan y se queda
mal en mis manos, como cosa ajena.

He salido a la puerta,
y me da ganas de gritar a todos:
Si echan de menos algo, aquí se queda!
Porque en todas las tardes de esta vida,
yo no sé con qué puertas dan a un rostro,
y algo ajeno se toma el alma mía.
Hoy no ha venido nadie;
y hoy he muerto qué poco en esta tarde!¹⁰.

Temores en el favor

Cuando en mis manos, rey eterno, os miro,
y la cándida víctima levanto,
de mi atrevida indignidad me espanto
y la piedad de vuestro pecho admiro.
Tal vez el alma con temor retiro,
tal vez la doy al amoroso llanto,
que arrepentido de ofenderos tanto
con ansias temo y con dolor suspiro.
Volved los ojos a mirarme humanos
que por las sendas de mi error siniestras
me despeñaron pensamientos vanos;
no sean tantas las miserias nuestras
que a quien os tuvo en sus indignas manos
vos le dejéis de las divinas vuestras¹¹.

Atalaya

A los años oteo,
Por vivir y vividos. ¡Qué bien bogan los goces,
Invencibles! Lo feo
Va con lo hermoso arriba, sobre nubes veloces,
Entre cielo y deseo.
No es que algún dios me escoja,
Me dé tu amor y el aire. Es que una matutina
Frescura me encamina,
Me eleva a una atalaya, lejos, en la colina
Donde amor no es congoja¹².

Elogio a mi nación de carne y de fonemas

Los que sin fervor comen del gran pan del idioma
y lo usan como adorno o coraza o chantaje
sienten por mí un rechazo donde la rabia asoma:

10.- César VALLEJO, *Obra poética completa*, Lima, Moncloa Editores, 1968, p. 106.

11.- F. Lope de VEGA, *Lírica*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Clásicos Castalia, 104, 1981, p. 261.

12.- Jorge GUILLÉN, *Aire nuestro*, 1, Valladolid, Diputación Provincial, 1987, p. 106.

FRANCISCO MARTÍNEZ GARCÍA

yo no he llamado patria más que a ti y al lenguaje
Los que destinan himnos y medallas y amor
al cuervo de la guerra, y nunca a la paloma
de la lujuria, miran mi cama con rencor:
yo no he llamado patria más que a ti y al idioma
De la fraternidad, de la honra civil
sé que nadie la siente ni nadie la derrama
si convierte el lenguaje en una jerga vil
y en su cuerpo sofoca la milagrosa llama
Celebrar como a un dios el fuego de la mano,
sentir por las palabras un respeto profundo:
sólo así el transeúnte puede ser nuestro hermano
y nuestros camaradas la materia y el mundo
La carne me ha enseñado el más hondo saber
y el lenguaje me enseña su lección venerable:
que el Tiempo es un abrazo del hombre y la mujer,
que el universo es una palabra formidable¹³.

No es preciso indicar al lector cuál es la «realidad asumida» por cada uno de los poetas en cada uno de los poemas. Pero sí me place invitarle a que se fije de cerca en el modo, en *cómo* esa realidad ha sido elaborada con un designio concreto que se va cumpliendo en una apretada relación o correspondencia entre la «realidad elaborada» formalmente —el texto, el poema— y la *realidad asumida*.

Intencionadamente he escogido aquí poemas titulados. Nadie ignora que un texto, cualquier texto, puede tener título o no tenerlo. Ello quiere decir que el título no es elemento necesario al texto mismo; es un elemento de libre disposición del poeta: el poeta da título al poema o le deja sin él. Pero, si lo titula, el título ya no es indiferente. Queda convertido en una explicitación referencial —denotativa o connotativa, o las dos cosas a la vez— de la *realidad asumida*, o en una pista deliberadamente dejada al lector —para guiarle o extraviarle, siempre para satisfacerle—, o en la sugerencia de una nueva «realidad asumida» conectada con la primera, etc. Me resultan penosamente sospechosos esos lectores que no paran mientes en el título del texto que leen: se privan, con qué incauta ingenuidad, de uno de los veneros que hacen más saciativo el placer de la lectura y más activos los mecanismos del recuerdo... Escribe Manuel Alvar: «El poeta selecciona una palabra, la pone como título, y esa palabra viene a ser la clave para interpretar un texto. Ahí es donde se adensa toda la intencionalidad de los versos que siguen. Pero, ¿por qué esa palabra? Sencillamente, porque ella sola dice más que todo el resto del discurso»¹⁴.

1.1.2 La acción.

No son pocos los que opinan que la *acción*, en cuanto elemento narrativo, pertenece en exclusiva a la Narrativa. Tal opinión parece lógica, y, sin duda, lo es. Sin embargo, no parece que esos mismos estén de acuerdo en aplicarla a la Lírica: consideran que la Lírica no es narrativa.

Desde los andamios de la hipótesis que estoy levantando, las cosas se ven de forma un tanto diferente. Y para ello, no hace falta un extraño esfuerzo de aguda suposición. Basta mantener la palabra dada. Páginas atrás he escrito que la *acción* es el desarrollo de unos hechos reducidos a una estructura de base, es decir, la transición de un estado a otro, causada o *experimentada* (subrayo el término) por los personajes.

13.- Félix GRANDE, *Las rubáiyátas de Horacio Martín*, Barcelona, Lumen, «El Bardo», 1978, p. 23.

14.- Manuel ALVAR, «¿Poesía automática?», en *ABC*, 26 de enero de 1985.

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

Para convencerme de que el poema es una ficción narrativa en la que, por tanto, debe estar presente el elemento *acción*, me son suficientes unas breves y leves consideraciones.

En primer lugar, observe mi lector que el paso de un estado a otro no tiene que ser necesariamente «causado» por los personajes. Ese paso se produce también cuando el paso mismo es *experimentado*. Recuerde aquí dos cosas: una, que la «experiencia», junto con la «mimesis», es uno de los elementos o notas intensivas del concepto de ficción literaria, quedando, por eso, la «mimesis» misma liberada de una interpretación angosta que acogería sólo a textos típicamente representativos (épicos y teatrales); otra, que la expresión lingüística y literaria de vivencias, sentimientos y experiencias personales es una de las características que, sin falla alguna, han venido siendo atribuidas a la poesía lírica. Así que, una de dos: o la experiencia —llámese, si se prefiere, vivencia, experimentación o sentimiento personal— no es elemento lírico, en cuyo caso debe ser eliminado como elemento narrativo, porque el término —experiencia— es tomado en los dos ámbitos/géneros con idéntica significación, o es elemento narrativo, en cuyo caso no hay motivo para negar que lo sea también lírico, por la misma razón que justifica el supuesto primero.

Con esto no pretendo afirmar que todo texto narrativo deba integrar el elemento «acción» en cuanto «experiencia». Quiero decir, simplemente, que el elemento *acción* tiene —narrativamente— dos manifestaciones textuales, por lo menos: una, en cuanto entendido como «causa» del proceso de cambio, paso o transición de los personajes; y otra, en cuanto entendido como «experiencia» de ese proceso.

Afirmo, por tanto, que con idéntica propiedad se puede llamar narrativo a un texto en el que predomine la causalidad que a otro en el que predomine la experiencia.

Por otra parte, el carácter de individualidad que se suele atribuir a la *acción* identificándola con «acto» —entre otras cosas, para no confundirla metodológicamente con la «trama»— puede llevar a una distinción —no procedente, a mi juicio— entre «acción» y «situación», y, consiguientemente, a negar que la Lírica tenga algo que ver con la Narrativa. No quiero entrar en matizaciones histórico-retóricas sobre los Géneros literarios: me apartarían en exceso del camino real de mi viaje. El lector puede zambullirse en ellas, si le apetece.

Le ofrezco un buen lugar para hacerlo: es el trabajo de G. Genette: «Géneros, “tipos”, modos»¹⁵. En él, con una ponderada erudición, se van colocando los términos en su sitio —o son removidos de él— y, empujando inflexiblemente empalizadas genéricas de carcomida y pretendida antigüedad, se echan por tierra con el dedo opiniones de teóricos eminentes y, al parecer, intocables. Bien por Genette.

Es interesante oírle decir, en sus bien trabadas razones, que, «en cuanto a los poemas líricos [...], Aristóteles no los menciona ni aquí ni en ninguna otra parte de la *Poética*: están manifiestamente omitidos como lo estuvieron para Platón. Las subdivisiones posteriores sólo se ejercerán, pues, en el dominio rigurosamente reducido de la poesía representativa»¹⁶, es decir, teatral.

Es interesante también el hecho de que, tras una aguda precisión sobre «lo trágico», afirme: «Aristóteles reconoce perfectamente —y *valora*— el carácter mixto del modo épico: lo que desaparece en él es el estatuto del ditirambo, a la vez que la necesidad de diferenciar entre narrativo puro y narrativo impuro. Desde entonces, por poco narrativa que sea y deba ser, la epopeya se colocará entre los géneros narrativos: después de todo, es suficiente, en el límite, con una pala-

15.- Gérard GENETTE, «Géneros, “tipos”, modos», en Miguel Á. GARRIDO GALLARDO (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, 1988.

16.- G. GENETTE, *loc. cit.*, p. 189.

bra introductoria asumida por el poeta, aun cuando lo que continúe después no sea más que diálogo. En resumen, si para Platón la epopeya procedía del género mixto, para Aristóteles se deriva del modo narrativo, *aun cuando esencialmente mixta e impura*, lo que significa evidentemente que el criterio de pureza ya no es pertinente»¹⁷.

Pero es más interesante todavía que Genette nos ofrezca un paradigma «aristotélico» consolidado en el que la tríada platónica modal, «narrativo-mixto-dramático», ha perdido uno de sus elementos por el camino y ha quedado reducida a la pareja «épico-dramático», de confusas consecuencias genéricas para la posteridad.

Esto significa que la Lírica, por no tener casilla taxonómica en la que acomodarse, fue manteniendo el tipo lo mejor que pudo y de forma itinerante, cargada con el fardo de sus textos, calificados como «poemas imperfectos». De tarde en tarde, algún bondadoso teórico la albergaba en un mechinal de sus preceptivas, con la hospitalaria intención de que se quedara de forma definitiva —tal, el caso del español Cascales—; pero parecía una dificultad insalvable el dato de que el poema lírico presentara —decían— como «fábula» no una «acción», como lo épico y lo dramático, sino un «pensamiento». Nos encontramos ante uno de esos casos que, en su blanca sencillez, se constituyen en botones de muestra de un incuestionado asentimiento a lo ya dicho, y recibido como dicho, de una vez por todas. Resulta alucinante, sin embargo, pensar que, sin este asentimiento, la civilización occidental, en su conjunto, no puede ser entendida en plenitud ni contemplada en su verdadera luz. Veamos el caso.

¿Qué eran la «fábula» y el «pensamiento» sino términos aristotélicos, identificados tras una previa deformación? Porque, si, para el Estagirita, la «fábula» (*mythos*) era el conjunto de acciones, y el «pensamiento» (*dianoia*) lo que los personajes dicen para demostrar o declarar algo, no veo razón para negar al acto de hablar —ni tampoco a la sucesión sintagmática de actos de hablar— la categoría de «acción».

Extraño resulta, pues, el ostracismo al que la Lírica fue condenada durante siglos de forma inmisericorde. Tengo la convicción de que, en este punto concreto —como en tantos otros—, la opinión corriente —ésta que Barthes en su fragmentario discurso gustaba llamar *doxa*— se ha ido formando teóricamente al ritmo del conocido y simplicísimo mecanismo de repetir como *textus receptus* lo que otros han dicho o escrito antes, sin tener la curiosidad ni, menos, la preocupación de contrastar en las fuentes si lo que se dice que han dicho o escrito es en realidad lo que dijeron y escribieron. Me parece tema muy sugestivo para una investigación monográfica.

No puedo, en consecuencia, dejar de admirar la ambigüedad calculada de Genette, cuando, luego de relatarnos que, por fin, la poesía lírica fue anexionada a la poética clásica, escribe: «La definición inicial del modo narrativo puro consistía en que el poeta constituye el único tema de enunciación, manteniendo el monopolio del discurso, sin cederlo nunca a los personajes. *Esto mismo ocurre en principio en el poema lírico*, con la única diferencia de que el discurso en cuestión *no es esencialmente narrativo*»¹⁸. (Los subrayados son míos.)

Como el lector adivina, yo no puedo estar de acuerdo con esta conclusión en la que parece quitar hierro a la primera frase «esto mismo ocurre...».

No estoy de acuerdo, por una sencilla razón —aunque existen muchas más, como de este trabajo mismo se van desprendiendo sin dificultad—. La razón es ésta: no hay motivo para definir —ni para clasificar— algo por exclusión si existen elementos suficientes para definirlo —y clasificarlo— por su propia entidad.

17.- G. GENETTE, *loc. cit.*, p. 197.

18.- G. GENETTE, *loc. cit.*, p. 206.

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

Genette, en efecto, llama a la Lírica «desván negativo (todo lo que no es narrativo ni dramático)»¹⁹, y apoya su desencantadora opinión en la autoridad de Mario Fubini que, a su vez, la apoya en la de una adaptación italiana de una opinión del francés Blair, según la cual —¿la de quién?— «distinguimos tres géneros en poesía: la épica, la dramática y la lírica, entendiendo esta última como *todo lo que no pertenece a las dos primeras*»²⁰. (Subrayados míos.) Pero esto no es óbice para que Genette afirme del «desván negativo»: «al que la calificación de lírico ennoblece con su hegemonía y su prestigio»²¹. ¡Glorioso desván, a fe!

En fin, a pesar de todos los esfuerzos —suyos y de tanto nombre o apellido de rancio abo-lengo en la heráldica genealógica de la Teoría literaria—, termina por reconocer: «La poética es una «ciencia» muy vieja y muy joven: lo poco que «sabe», quizás le vendría bien olvidarlo algunas veces. En cierto sentido, esto es cuanto puedo decir, y esto es también, por supuesto, demasiado»²². Conclusión definitiva, de la que no se desprende, aunque mentira parezca, que el poema lírico no sea un relato. Eso me basta.

Me parece fundamental insistir en que la *acción* nunca debe ser confundida con la «trama», como dicho queda, y de la que trataré. Pero también me parece fundamental identificar críticamente *acción* y *situación*.

La razón es clara: si la *acción* es, indiscutidamente, un elemento narrativo, y la *situación* un elemento lírico, la identificación metodológica de ambos —si hacerla es posible— permite llamar, sin error, «narrativo» al poema. La pregunta cae por su propio peso: ¿y por qué no permite llamar poético al relato? La respuesta está en el *plus*, como es evidente.

Lo que me interesa subrayar aquí es que, de ordinario, se habla de «situación novelesca», «situación dramática», etc., incluso en el lenguaje estándar. Ello confirma, según creo, la validez de la identificación —a niveles críticos— de *acción* y *situación*. Creo más: a mi modo de ver, toda situación es una acción, en el sentido de que en ella siempre se hace algo, aun en el caso de no hacer nada, porque el no hacer nada es la «acción» de no hacer nada. Y nadie podrá dudar que tal «acción» es tan narrable lingüísticamente como otra cualquiera. De hecho, hay enunciados de proceso que remiten al «hacer» y enunciados de inacción que remiten al «ser» o al «estar».

Pero aún hay más. Se puede llegar a afirmar que en la Lírica no existe *acción* y que, por tanto, el poema no es un relato. Se puede afirmar lo que se quiera. Pero tal afirmación se desploma con sólo tener en cuenta que toda *situación* exige tiempo, espacio y personaje (o personajes), que son los tres elementos de la sintaxis narrativa. Con ello, la hipótesis aquí defendida sigue demostrándose consistente; y cada vez más.

Ruego al lector que, aunque no sean desarrollados aquí estos puntos, no pierda de vista el matiz temporal de la *acción* ni el del proceso de cambio, «causado» o «experimentado» por los personajes. Ese matiz tiene características peculiares en la Lírica. No encontrará en el *Gran presente lírico* dato alguno que insinúe la anulación de la transición, del cambio ni del paso. Reconozca, entonces, conmigo que nos hallamos ante textos —los poemas— que son relatos.

Puede el lector imaginar la alegría que me proporciona esta frase de Levin: «*Un poema es como un relato* de un viajero que procede de fuera del espacio y del tiempo»²³, lo que significa

19.- G. GENETTE, *loc. cit.*, p. 207.

20.- G. GENETTE, *loc. cit.*, p. 207, n. 39.

21.- G. GENETTE, *loc. cit.*, p. 207.

22.- G. GENETTE, *loc. cit.*, p. 233.

23.- Samuel R. LEVIN, «Sobre qué tipo de acto de habla es un poema», en José Antonio MAYORAL (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1986, p. 81.

que el poema es un relato, pero un «relato especial». Como queríamos demostrar. Y ello, sin ignorar el contexto de la frase de Levin ni las no coincidentes posturas respecto a los «actos de habla».

Una última nota, antes de ofrecer ejemplos que confirman lo que sobre la *acción* y la *experiencia* llevo escrito.

La búsqueda de sentido que el hombre lleva amarrada a su ser vital como una hiedra trepadora se refugia en ficciones que le ofrecen —porque él lo cree así— consuelo, esperanza o tranquilidad; en una palabra, concordante aquí: catarsis.

¿Qué es la catarsis, respetando todas las interpretaciones que se le quieran dar, sino una higiénica purgación, fruto del enfrentamiento con la experiencia vivida, a causa de ficciones en las que otros seres humanos —o él mismo, el hombre lector— han contado (narrado) su propia experiencia? ¿Y quién lo ha narrado de modo más insinuante y eficaz que los poetas? Con esto estoy sugiriendo que «sentido» y «sentimiento» no están tan alejados entre sí como se pudiera pensar; dicho con otras palabras: que el poema es un relato humano en el que se narra, de una peculiar manera, la búsqueda del sentido desde la profunda intimidad del sentimiento.

Y de las convicciones. Jamás el lector margina este aspecto, aunque no se dé cuenta cabal de por qué no lo margina. La textura narrativo-poética, en cuanto forma —en cuanto discurso—, tiene fuerza suficiente para que el lector integre también este aspecto que, por otra parte, no raramente es el único que quiere encontrar en la lectura. ¿Por qué, si no, tras la de ciertos poemas, se siente «otro», distinto del que era antes de comenzar a leer? ¿Es que acaso también afecta al lector el paso, cambio o transición, esencial en/a toda narración, como queda dicho —justamente en relación con la *acción* textual? ¿No habrá que pensar, entonces, que el lector es un personaje —uno de los personajes— de la acción narrativo-poemática? Ya lo veremos.

Considere ahora algunos poemas, paladinamente tomados al azar, y, luego, tras haberlos leído, dígame a sí mismo si son relatos en los que la «acción» y la «situación», causadas o experimentadas —siempre descritas y fijadas lingüísticamente, claro es—, son tan evidentes como lo son en un relato cualquiera, o no.

El encuentro

Al fin nos presentaron: Aquí la nada. Este, es el que es.
Yo me acerqué. Alguien tendió la mano. Yo la esquivé.
La nada era el espejo en el que me miré²⁴.

Casamiento ridículo

Trataron de casar a Dorotea
los vecinos con Jorge el extranjero,
de mosca en masa gran sepulturero,
y el que mejor pasteles aporrea.

Ella es verdad que es vieja, pero fea;
docta en endurecer pelo y sombrero;
faltó el ajuar, y no sobró dinero,
mas trújole tres dientes de librea.
Porque Jorge después no se alborote
y tabique ventanas y desvanes,
hecho tiesto de cuernos el cogote,

24.- Francisco BRINES, *El otoño de las rosas*, Sevilla, Renacimiento, 1987, p. 107.

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

con un guante, dos moños, tres refranes
y seis libras de zarza, llevó en dote
tres hijas, una suegra y dos galanes²⁵.

El poeta a su amada

Amada, en esta noche tú te has crucificado
sobre los dos maderos curvados de mi beso;
y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado,
y que hay un viernesanto más dulce que ese beso.

En esta noche rara que tanto me has mirado,
la Muerte ha estado alegre y ha cantado en su hueso.
En esta noche de setiembre se ha oficiado
mi segunda caída y el más humano beso.

Amada, moriremos los dos juntos, muy juntos;
se irá secando a pausas nuestra excelsa amargura;
y habrán tocado a sombra nuestros labios difuntos.

Y ya no habrán reproches en tus ojos benditos;
ni volveré a ofenderte. Y en una sepultura
los dos nos dormiremos, como dos hermanitos²⁶.

Soneto primero

Cuando me paro a contemplar mi estado,
y a ver los pasos por donde he venido,
me espanto de que un hombre tan perdido
a conocer su error haya llegado.

Cuando miro los años que he pasado,
la divina razón puesta en olvido,
conozco que piedad del cielo ha sido
no haberme en tanto mal precipitado.

Entré por laberinto tan extraño,
fiando al débil hilo de la vida,
el tarde conocido desengaño;

mas de tu luz mi escuridad vencida
el monstruo muerto de mi ciego engaño
vuelve a la patria la razón perdida²⁷.

Después de veinte años

Cuando yo tenía catorce años,
me hacían trabajar hasta muy tarde.
Cuando llegaba a casa, me cogía
la cabeza mi madre entre sus manos.

25.- Francisco de QUEVEDO, *Poemas escogidos*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Clásicos Castalia, 60, 1972, pp. 192-193.

26.- César VALLEJO, *ed. cit.*, p. 76.

27.- Lope de VEGA, *ed. cit.*, pp. 193-194.

FRANCISCO MARTÍNEZ GARCÍA

Yo era un muchacho que amaba el sol y la tierra
y los gritos de mis camaradas en el soto
y las hogueras en la noche
y todas las cosas que dan salud y amistad
y hacen crecer el corazón.

A las cinco del día, en el invierno,
mi madre iba hasta el borde de mi cama
y me llamaba por mi nombre
y acariciaba mi rostro hasta despertarme.

Yo salía a la calle y aún no amanecía
y mis ojos parecían endurecerse con el frío.

Esto no es justo, aunque era hermoso
ir por las calles y escuchar mis pasos
y sentir la noche de los que dormían
y comprenderlos como a un solo ser,
como si descansaran de la misma existencia,
todos en el mismo sueño.

Entraba en el trabajo.
La oficina
olía mal y daba pena.
Luego,
llegaban las mujeres.
Se ponían
a fregar en silencio.

Veinte años.
He sido
escarnecido y olvidado.
Ya no comprendo la noche
ni el canto de los muchachos sobre las praderas.
Y, sin embargo, sé
que algo más grande y más real que yo
hay en mí, va en mis huesos:

Tierra incansable,
firma
la paz que sabes.
Danos
nuestra existencia a
nosotros
mismos²⁸.

1.1.3 Las funciones

La acción, entendida como una malla relacional de acontecimientos, es decir, como un proceso de cambio de un estado a otro, causado o experimentado por los personajes, se va desgranando a lo largo y ancho del relato en la concreción de las *funciones*, término con el que entendemos significar los actos de los personajes cuando esos actos son definidos desde la perspecti-

28.- Antonio GAMONEDA, *op. cit.*, pp. 159-160.

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

va de la importancia que tienen —o les es atribuida— para el desarrollo mismo de la acción. Dicho con otras palabras: se trata de los papeles que todos y cada uno de los elementos narrativos representan en el entramado de la narración, considerada en cuanto estructura textual. Pero siempre, a mi juicio, sin perder de vista que el proceso de cambio no puede ni debe ser reducido a su consideración física o meramente situacional. También psicológica, anímica y espiritualmente hay transiciones de un estado a otro, *corrientes de conciencia*, y no existen razones para que no puedan ser consideradas como textualmente críticas, con todas sus consecuencias.

La cuestión de las funciones es harto conocida. No precisa una prolija exposición aquí. Me eximo de hacerla. Remito al lector a un estudio, agudo y rezumante de cordura, del profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo²⁹, en el que me parece de notable interés la distinción, a simple vista tal vez intrascendente para alguno, entre funciones «nucleares» y funciones «accesorias».

Como resulta lógico, las *funciones nucleares* constituyen los nudos del tejido del relato, unidos recíprocamente en una trama dominada por el principio de causalidad, es decir, por la evidencia teórica y práctica de que nada ocurre sin motivo suficiente para ocurrir y, por tanto, de que cada nudo o núcleo es efecto o consecuencia del que le precede como causa, y, a su vez, abre eficazmente la puerta a nuevas opciones entre las que se hallará, de hecho y de manera necesaria, el nudo o núcleo siguiente; y así de manera sucesiva. Es evidente que sin funciones nucleares no hay posibilidad de que exista relato propiamente dicho. Son, pues, funciones imprescindibles.

Las *funciones accesorias*, como el mismo adjetivo indica, no son imprescindibles para que el hilo de la narración se mantenga incólume. Así pues, pueden faltar si el escritor lo estima oportuno, o pueden estar presentes, en cantidad mayor o menor, si ésa es su voluntad. Lo que ocurre es que el escritor concibe inexorablemente el texto como una máquina a la que pretende dotada de la máxima capacidad y eficacia comunicativa, y lo fabrica —lo escribe— con la intención de que, una vez terminado, resulte lo más parecido posible al designio con que lo concibió. No desechará —no desecha—, en consecuencia, ningún elemento, por insignificante que tomado aisladamente pueda parecer, si, tomado funcionalmente, entraña, o puede entrañar, una colaboración positiva a la realización del designio creador. Y todos los escritores saben, de manera más o menos consciente y refleja, que un texto no admite elementos azarosos. En este sentido, las funciones accesorias, técnicamente integrables en el canal de la transmisión textual para hacerlo más expeditivo fáticamente, actúan como activísimos mecanismos excitadores y mantenedores de la atención del lector/receptor, azuzando su interés, despertando su actividad co-creadora, multiplicando y dilatando sus horizontes de expectativa, etc.

Lo expuesto no parece ofrecer ninguna novedad, desde el punto de vista crítico, para cualquiera que esté medianamente familiarizado con estas cuestiones.

A mi modo de ver, sin embargo, la novedad está en la aplicación concreta que de ello estoy haciendo al campo de la Lírca, en apoyo y confirmación de la hipótesis que defiendo.

Desde este punto de vista, me parecen oportunas dos observaciones, una relativa a la conexión entre funciones y actos —y, consiguientemente, a la conexión entre funciones y acción—, y otra relativa a la importancia lírica de las funciones narrativas accesorias.

Respecto a la primera, es obligado recordar que el carácter narrativo de un texto no es una cantidad numérica, resultante de una suma o adición de elementos, allegados por simple yuxtaposición, automática o no. Quiero decir que los actos, causados o experimentados por los perso-

29.- Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO, «Actualización del comentario de textos», en *Revista de Literatura*, XXXVII, 73-74 (enero-junio, 1970), pp. 126 y ss.

najes, y provocadores del tan aludido cambio de estado de éstos, no tienen una determinada, única y obligatoria forma o configuración teórica previa a la que deban someterse objetivamente.

En este contexto, actuar, y ello desde una perspectiva estrictamente crítica, es causar o experimentar un acontecimiento. No es preciso darle más vueltas a este enunciado porque se corre el peligro cierto de caer en un reduccionismo de vía tan estrecha que hasta la circulación por ella de textos de carácter indiscutiblemente narrativo puede quedar bloqueada. Cuánto más, la de la narrativa que aquí se atribuye a todo poema lírico.

No es una observación baladí. La práctica crítica enseña que no. Su contemplación desdeñosa puede conducir —y de hecho conduce— a conclusiones tan lógicamente coactivas e irresponsables como la de tener que considerar, por obligada coherencia, como no narrativo un texto monologado —es decir, escrito en primera persona—, en prosa y de no corta extensión, al que hasta el autor, o el editor, han subtítuloado como «novela».

Todo rigorismo gratuito es contraproducente; y en Crítica literaria, al menos tal como yo creo que debe ser entendida y practicada, es, además, inadmisibile.

El carácter narrativo de un texto —esté escrito en prosa, lo esté en diálogo teatral o en verso— es innegable cuando en él se da *acción* o *pasión*, empleados aquí estos términos en el sentido de la tradicional perspectiva verbal. Consecuentemente, la acción y la pasión, juntas o por separado, son factores eficacísimos del proceso de cambio y exponentes o manifestadores de él; por tanto, provocadores y denunciadores del acontecimiento, es decir, de la acción, tal y como queda definida.

En definitiva, pues, son la *acción* y la *pasión* —la causa y la experiencia— las determinantes de las funciones narrativas, es decir, las fuerzas textuales que confieren a las funciones su condición de nucleares o de accesorias en relación con el proceso de cambio.

Respecto a la segunda observación. Hay que reconocer como un hecho de evidencia —porque salta a la vista apenas se asoma uno a los versos de un poema— que las funciones que en la Narrativa son siempre «accesorias» no exigen —ni pueden exigir— ser tenidas como tales en la Lírica. La razón es obvia. La Narrativa trata de fijar los centros de interés preferencial y de atención en elementos que potencien paladinamente el talante narrativo de los textos, y esos centros son, incuestionablemente, las llamadas aquí «funciones nucleares».

Pero la Lírica es una narrativa con la discreción suficiente como para apropiarse de manera casi imperceptible, sin apenas dejarse ver, de los elementos narrativos imprescindibles —y no de más— para sentirse segura en la línea de la historia, fábula, argumento o trama, a la que de inmediato convierte en discurso poético-lírico textual. Aquí radica, a mi entender, el hecho para mí incontestable de que el lenguaje poético es la inversión más rentable del lenguaje estándar; quiero decir que la Lírica invierte inmediatamente en poesía lo que gana en la Narrativa.

De estos hechos, mejor, del modo de consumir la Lírica estos hechos, se siguen dos consecuencias: primera, que ella misma delata su condición o clase narrativa —delación que es de especialísima importancia para la hipótesis sustentada aquí—; segunda, que esta condición o clase tiene una fisonomía particular e inconfundible —sin dejar de ser narrativa— que se manifiesta textualmente —y, por tanto, es detectable críticamente— en la atención que presta, de manera constante —incluso, me atrevo a decir, estructural—, a las funciones narrativas *accesorias*, cuestión que nos está ocupando.

En efecto, la Lírica, una vez determinada la función «nuclear» de un poema —y ello de modo no siempre nítido, porque no necesita hacerlo—, parece empeñada en una tarea de exaltación/ocultamiento de esa misma función nuclear, elevando a los primeros planos de la expresividad las funciones narrativas accesorias. ¿Por qué? Sencillamente: porque, gracias a esta estrategia —limpiamente válida desde cualquier óptica que se la considere—, la función poé-

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

tica se robustece —el mensaje se orienta de forma más dominante sobre sí mismo, es decir, cobra más acusada autonomía— y son calurosamente excitadas la función conativa —o de la recepción— y la emotiva —o del emisor—, todo ello con evidentes beneficios para el texto poemático en cuanto tal, o sea, en cuanto lírico; beneficios que, curiosamente, son reportados de su carácter narrativo básico.

Así pues, las funciones o actos de los personajes adquieren en la Lírica un aspecto dinámico muy acentuado, en virtud del cual las funciones mismas se ven, por una parte, forzadas a un proceso de nivelación recíproca que redundará en beneficio de las funciones accesorias —lo que supone un fortalecimiento del concepto mismo de función y de su actividad textual—, y, por otra, se relativizan en algún sentido los límites entre lo estrictamente narrativo y lo poético, al tiempo que, paradójicamente, esa relativización significa de manera inequívoca que las diferencias entre Narrativa y Lírica existen, pero que, probablemente, no se encuentren en esa zona en la que de ordinario son críticamente supuestas y buscadas.

Como siempre, son los textos los que tienen la última palabra, porque tienen también la primera. Las tienen todas, y a ellas hay que atenerse, por principio. Ah, y no se olvide que si las funciones son actos de los personajes, la consideración de éstos es preceptiva para una aceptable inteligencia de aquéllas.

Adviértase con qué maestría nos pone Lope de Vega delante los actos de tres personajes, en una superficie narrativa en la que las funciones de cada uno de ellos adquieren tan ajustada relevancia poemática que bastaría con que las de uno solo descendieran de nivel textual para que el soneto entero se viniera estruendosamente abajo. ¿Quién se constituye —o debe ser constituido— en el sujeto activo de la función nuclear: el yo lírico (Alma), Jesús o el Ángel? La respuesta —cualquiera que sea— ¿borra totalmente el talante narrativo del poema? Evidentemente, no. ¿Queda peraltado el Lirismo? Evidentemente, sí. En su momento explicaré cómo y por qué el discurso textual deconstruye la historia, fábula o argumento. Leamos, pues:

¿Qué tengo yo, que mi amistad procuras?
¿Qué interés se te sigue, Jesús mío,
que a mi puerta cubierto de rocío
pasas las noches del invierno oscuras?

¡Oh cuánto fueron mis entrañas duras,
pues no te abrí! ¡Qué extraño desvarío,
si de mi ingratitud el hielo frío
secó las llagas de tus plantas puras!

¡Cuántas veces el Ángel me decía:
«Alma, asómate agora a la ventana,
verás con cuánto amor llamar porfía!»

¡Y cuántas, hermosura soberana,
«Mañana le abriremos», respondía,
para lo mismo responder mañana!³⁰

¿Dónde colocar, dentro de la tersura narrativo-temporal que el siguiente poema de Vallejo presenta, la función nuclear: en la masa, progresivamente (también, por tanto, temporalmente) incrementada de la «Masa» o en el cadáver que sigue muriendo? ¿Qué es causa de qué: la Masa de la resurrección, o la muerte del incremento de la masa? ¿Cuáles son las funciones accesorias? ¿Es que las hay? Leamos:

30.- Lope de VEGA, *op. cit.*, p. 98.

FRANCISCO MARTÍNEZ GARCÍA

Masa

Al fin de la batalla
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: «No mueras; ¡te amo tanto!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
Se le acercaron dos y repitiéronle:
«¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: «¡Tanto amor, y no poder nada contra la muerte!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: «Quédate, hermano!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.
Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vió el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...³¹

¿Con quién habla el sujeto lírico en el poema «Retrato», de Colinas? ¿Pura biografía, es decir, pura narración? ¿Por qué se arraciman como cerezas las causas y los efectos? ¿Dónde colocar, en quién, la función nuclear? La abundancia de tantos datos de información, ¿adquiere su funcionalidad, nuclear o accesoria, del título mismo del poema, o no lo logra? ¿Logra, por otra parte, el poema remontar el vuelo del Lirismo en la, al parecer, plana extensión del relato que, sin duda, es?

Retrato

Alguien quiso buscarte
en la ciudad en la que tú naciste
y a pesar de que allí tienes casa y sangre,
no logró dar contigo, le dijeron
que hace años te fuiste a lejanos países.

En tierras de León dicen que sólo escribes
de cosas de Castilla y en tierras de Castilla
dicen que sólo escribes de León.
En el sur andaluz cayeron vida y arte
como un oro fundido en tus dos ojos,
mas sabías que estaban tus raíces
—como el chopo y el álamo—
allá en las tierras altas.
Y tuviste que irte.
Y todavía sufres el exilio
de aquel jardín intenso.

Creíste haber hallado para siempre tu centro
ardiendo en los otoños de Toscana,
pero un día, mirando el Adriático
desde un balcón de piedra,
una mujer te dijo que, afortunadamente,
eras muy de otro mundo,

31.- César VALLEJO, *ed. cit.*, p. 473.

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

y que no era normal que perdieras tu tiempo
entre los pretenciosos mármoles venecianos.

A veces, asomaste un poco el corazón
a las grandes ciudades,
pero en ellas había algunos perros
que con furia cainita
gustaban de morder en tu ternura.
A veces, te despiertas junto al Mediterráneo
de tus sueños profundos y observas asombrado
que ya no existes como ciudadano.
Y te vuelven a hablar, con el dedo alzado, de Castilla,
cuando en Castilla vuelven a decirte
que amas en exceso la luz mediterránea.

Y, sin embargo, tú estás tranquilo,
pues tienes en las manos una obra que has hecho
con sincera pasión
y universal calor.
Y, en la eterna isla que es tu vida,
atesoras con celo las palabras de Rumi el suff:
*Sólo en tu corazón está la dicha*³².

Léase, a la misma luz, este poema de Unamuno:

Ecce Homo

Tu cuerpo de hombre con blancura de hostia
para los hombres es el evangelio.
Dieron su cuerpo los helenos dioses
de la rosada niebla del Olimpo
para la vista en pasto de hermosura,
regocijo de vida que se escurre;
mas sólo Tú, la carne que padece,
la carne de dolor que se desangra,
a las entrañas nos la diste en pábulo,
pan de inmortalidad a los mortales.

¡Tú eres el Hombre-Dios, Hijo del hombre!
La humanidad en doloroso parto
de última muerte que salvó a la vida
Te dio a luz como luz de nuestra noche,
que es todo un hombre el Dios de nuestra noche
y hombría es tu humanidad divina.
Tú eres el Hombre, la Razón, la Norma,
tu cruz es nuestra vara, la medida
del dolor que sublima y es la escuadra
de nuestra derechura: ella endereza
cuando caído el corazón del hombre
Tú has humanado al universo. Cristo,
¡que por Ti es obra humana! ¡Vedlo todo!
«¡He aquí el Hombre!», por quien Dios es algo.

32.- Antonio COLINAS, *op. cit.*, pp. 41-42.

FRANCISCO MARTÍNEZ GARCÍA

«¡No tengo hombre!», decimos en los trances
de la vida mortal; mas Tú contestas:
«¡Yo soy el Hombre, la Verdad, la Vida!»
Tal es el Hombre, Rey de las naciones
de desterrados, de la Iglesia Santa,
del pueblo sin hogar que va cruzando
del desierto mortal tras de la enseña
y cifra de lo eterno, que es la cruz!...³³

Entiéndase, pues, que las funciones son entidades o unidades sintácticas —junto con el espacio, el tiempo y los personajes— cuyas relaciones conforman la estructura (sintáctica) del relato y lo constituyen en texto lingüístico-literario y, por consiguiente, en complejo semiótico autónomo.

Entiéndase, por tanto, que, cuando la Lírica entra en contacto con la Narrativa —y este apartado es un nuevo y sólido argumento indicativo de que ese contacto se da en cada poema—, las funciones adquieren un perfil peculiar en virtud del cual se constata que los elementos narrativos de la Lírica, sin dejar de ser narrativos, lo son de una forma especial que los distingue de los simplemente narrativos; pero se constata también que, sin la presencia integrada de éstos, la Lírica, a mi juicio, no tendría posibilidades de existir.

1.1.4 Los personajes.

Bien sé que tratar acerca de los personajes del relato exigiría un espacio más dilatado del que aquí les voy a dedicar. Le dedicaré el estrictamente preciso para el propósito de este trabajo.

Bien sé que el término *personaje* puede resultar ambiguo, puesto que, aun sin ser rigurosamente equivalente a los de «actante» y «actor», será tomado de manera complexiva de todo lo que semánticamente pueda entenderse en la narración como pertinente a la relación «persona-personaje» y a su acción o pasión, causa o experiencia, de acuerdo con lo expuesto en apartados anteriores.

Cierto es, en efecto, que los actantes son «clases» de actores; que sin actantes no hay relaciones; que sin relaciones no hay proceso o cambio; que sin proceso no hay trama; y que sin trama no hay relato.

Pero también es cierto que si hay un solo actor —y no veo razón para que no pueda haberlo, y los textos ahí están para demostrarlo—, ese actor es necesariamente un actante —que se relacionará por lo menos consigo mismo— y, por tanto, es también un *personaje*.

Me interesa resaltar que, por lo menos hasta la fecha, es comúnmente aceptado que sin personajes no hay relato. Dicho de otro modo: a pesar de lo que se ha dicho y se dice en contra, una narración tiene la marca o categoría que tienen sus personajes.

Es evidente que el personaje es una construcción verbal, un ente que tiene vida dentro del texto, un «ser de papel» (Todorov), un resultado de una determinada ordenación estructural de los términos lingüísticos, una ficción verbal.

Pero me resisto a creer —en coherencia con lo que pienso sobre las ficciones literarias, aunque suene a paradoja decirlo— que todo personaje —y todo *el* personaje— sea «mera» construcción verbal, ser «exclusivamente textual», resultado «accesorio» de una estructura lingüística, simple acervo de palabras al que el escritor da nombre, sexo y echa a andar.³⁴

33.- Miguel de UNAMUNO, *Poesías completas*, 1, Madrid, Alianza Tres, 1987, pp. 356-357.

34.- Ver Rafael AZUAR CARMEN, *Teoría del personaje literario*, Alicante, Instituto de Estudios «Juan Gil-Albert», 1987, *passim*.

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

Mi increencia obedece a la convicción de que tales afirmaciones no cubren, ni mucho menos, el campo semántico que, a mi juicio, corresponde al lexema *personaje*, y, muchísimo menos si del personaje lírico-narrativo se trata.

Sin personaje no hay relato: porque él es el motor del complicado mecanismo del relato mismo; porque pueden no estar presentes otros elementos, pero la cita, y el acudir a la cita, del personaje es condición obligada para que el mecanismo textual exista y para que funcione; porque, en consecuencia, se constituye en la única función inexorablemente nuclear; porque logra tener una autonomía/dependencia «mimética» y hacer que, por referencia a ella, cobren sentido los demás elementos textuales, pocos o muchos; porque representa la única posibilidad de que podamos tener una imagen a nuestra medida de nosotros mismos en cuanto seres humanos, ya que, si «el personaje no es un ser humano, lo parece»³⁵; porque en su presencia y en sus actos pueden ser inscritos y descritos todos los actos y pasiones del hombre, en general y en concreto, tanto a niveles internos como externos; porque, así entendido, el personaje no es el resultado de un programa cibernético, ni lisamente plano, como no es un *robot* la persona humana; porque el único «carácter» que le debe ser propio es el de la normalidad, con sus altibajos, y la brisa de la atmósfera ambiental y temporal ficcionalmente/miméticamente captada por el escritor e impresa en el comportamiento que propicia el paso o cambio del personaje de un estado a otro; y porque «el auténtico personaje ha de oler a humano, ha de estar impregnado de la realidad en que todos andamos inmersos»³⁶.

Como se aprecia sin dificultad alguna, tengo y defiendo un sentido humanista del personaje, a sabiendas de que no corren hoy buenos aires para el humanismo. Pero añado, inmediatamente, que mi sentido del mismo personaje está muy lejos del de los prototipos de la novela del siglo XIX, a la que reconozco, no obstante, su ponderosa grandeza.

Todo lo cual se justifica plenísimamente con una idea que introduzco en el trabajo por primera vez.

La idea es ésta: aunque unidas por coyundas tan consistentes como vamos viendo —o precisamente por ello—, la Narrativa y la Lírica tienen roderas de divergencia estratégica. La Narrativa avanza textualmente —lingüísticamente— de lo fragmentario y discreto a lo conjuntado y caudalosamente indiscreto, y la prosa es su cauce, teóricamente inacabable. La Lírica, por el contrario, arrancando de lo uno y conjuntado, avanza a través de lo conscientemente fragmentado y discreto —el verso, y la interrupción o corte que significa, es la prueba— hacia la unidad densamente concentrada en la brevedad que disciplinadamente se ha impuesto a sí misma al aceptar un reglamento preceptivo-retórico, sea el que sea.

De esta divergencia a lo largo del camino textual, y de la inevitable convergencia en la meta final, es testigo de excepción el *personaje*, tal como aquí es entendido. Justamente por ello, es un elemento que no falta —no puede faltar— en la Narrativa ni en la Lírica. Dicho sea arrimando el ascua a mi sardina: la existencia imprescindible del personaje en cualquier texto fuerza el dato objetivo en coherencia con el cual la Lírica es narrativa, aunque no sólo narrativa ni idénticamente narrativa a la Narrativa.

El *personaje*, pues, tiene su punto germinal de consistencia crítica en la consideración teórico-práctica de su relación con la *persona*, de la que es su doble en la textualidad literaria, tanto en la narrativa como en la lírica. Si entendemos por *persona* aquello que cada hombre es o cree que es en los pliegues más recónditos y accidentados del ser, por *personaje* entendemos tan sólo lo que los otros creen que es o saben de él, es decir, una entidad aparente, externa, y de la que se sabe únicamente lo que sus manifestaciones dejan traslucir.

35.- Mieke BAL, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 88.

36.- Rafael AZUAR CARMEN, *ed. cit.*, p. 19.

El personaje de ficción, por tanto, es una dialéctica de «persona/personaje», y su consistencia y credibilidad depende casi en exclusiva del talento, más o menos agudo y profundo, del escritor que sepa crearla, caracterizándola eficazmente, y que se manifiesta en exclusiva total en el texto de ficción (mimética) ya terminado. Cabalmente, por tratarse de una dialéctica, jamás un *personaje* será definitivo: la dialéctica misma se lo impide. Basculará hacia un lado o hacia otro, pero nunca se producirá el paro total. Se trata, pues, de una dialéctica «ambiciosa», en estricto sentido etimológico, en la que el «ir y venir», que los lexemas «ambición» y «ámbito» implican, recalará, unas veces más acusadamente en la *persona*, y otras más acusadamente en el *personaje*.

Pues bien: a mi entender, cuando la dialéctica se inclina con especial intensidad textual hacia el polo del *personaje*, nos hallamos ante la Narrativa; cuando lo hace con especial intensidad hacia el polo de la *persona*, nos hallamos ante la Lírica. Pero, bien entendido: ni en el primer caso la «persona» es anulada, ni lo es el «personaje» en el segundo. Importa el bloque dialéctico que unitariamente constituyen.

Desde esta perspectiva —y, tal vez, tan sólo desde ella—, estamos en condiciones de comprender, sin sorpresas ni extrañezas, ciertos hechos. Por ejemplo: por qué un texto literario logra que la vida del *personaje* sea de talla más preeminente que la de la *persona*, o viceversa, y otro no; por qué ciertas «personas» textuales parecen ser, y lo son, entidades dotadas de características que desbordan lo puramente individual —ficticio y real— y se convierten en prototipos («personajes redondos»), de vigencia y aplicación universales en el tiempo y en la cultura mejor sazónada; por qué sus creadores se tornan «clásicos», es decir, son aceptados como parte del patrimonio universal de la humanidad...

Es evidente que el muestrario es corto, pero no por ello menos significativo. Tanto más, cuanto que la inmortalidad o supervivencia que todo creador busca, consciente o inconscientemente, al hacer su obra, es algo que no depende exclusivamente de él. Depende también —nadie lo duda— de los receptores de la obra, de los lectores en el caso de textos literarios.

Surge aquí un problema que siempre me ha preocupado. El hecho de que un texto se propague y conserve su vigencia y pervivencia fecundas, unido entrañadamente al nombre de su autor, ¿no nos autoriza a pensar, y a decir, que el autor mismo es un «personaje/persona» más de ese texto? Sé que, en el caso de la Lírica, no hay dificultades, o son mínimas, para una respuesta afirmativa por cuanto se dice que en ella el poeta expresa «sus propios sentimientos personales». Pero, ¿por qué tiene que haberlas en el caso de la Narrativa? No las veo. De hecho, el recurso a un heterónimo es bastante frecuente.

Voy más lejos. Si afirmamos —y en todos los libros de Teoría de la Literatura se afirma— que el lector/receptor es co-creador del texto que lee, es decir, que es causa eficiente en la creación de personajes... y de más cosas, entonces, ¿en virtud de qué razones no va a poder ser considerado, en ortodoxa analogía con el autor, como «persona/personaje» del texto «co-creado»? ¿O es que eso se dice para camelarlo y atraerlo al reducto de los amantes de la lectura?

Como es lógico, no se trata de divagaciones gratuitas. Son palabras medidas, en adecuación rigurosa a la médula misma de este trabajo y dejando al margen toda una larga serie de cuestiones que, si obligadamente pertinentes en un tratado de Narratología, no son estrictamente necesarias aquí. Confieso que no me gustan las clasificaciones de personajes de ficción, porque no me gustan los esquematismos descarnados de ningún tipo. Pero reconozco que mis gustos pueden no coincidir —y seguramente no coinciden— con otros gustos.

En virtud de ambos supuestos, entiendo que a la lista de «personaje tipo», «personaje clase», «personaje drama», «personaje idea», «personaje anímico», «personaje tú», etc., etc. no le disgustaría en absoluto ser incrementada con estos dos fichajes: «personaje autor» y «personaje lector».

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

No anda lejos, como se advierte, el concepto de persona/personaje como «máscara», como constelación de impresiones fugaces e imprevisibles que atraviesan la conciencia psicológica, como expresión vívida de lo marginal y de lo inconsciente, como manifestación simbólica de una realidad fragmentada, como búsqueda de concordancias (temporales) entre el principio y el final en ese intervalo de crisis que todo ser vivo vive, etc., etc.

No estimo necesario seguir aduciendo razones para concluir reafirmando que la Lírca es narrativa —aunque no sólo narrativa—, porque ella misma sería impensable e imposible sin la presencia estructural del elemento *personaje*, tal como aquí he intentado esbozarlo, relacionado, como es obvio, a niveles sintácticos con el espacio y con el tiempo, de los que trataré en el apartado siguiente.

Tengo la persuasión de que, a la luz de estas breves reflexiones, pueden adquirir la posibilidad de una cercanía más intensa por nuestra parte textos de poetas a los que no raramente tenemos descuidada o cuidadosamente encasillados. Leamos algunos poemas bajo el enfoque —no único ni exclusivo, por supuesto— de la dialéctica «persona/personaje», sin olvidar, claro está, la perspectiva lírico-temporal.

A lo Narciso

No me mires ya más, que no eres rosa:
Narciso tú también. ¿Un dios? Poeta
Que da a su imagen duración de meta,
Y así con su desnudo se desposa.

¿Lo ves? Ya tanto espejo es una fosa
Donde se pudre —malva, violeta—
Ese amor ¡ay! que nunca se completa
Solo tendido en lecho que es su losa.

No, no te desesperes si te ofusca
Tu cenicienta soledad vacía,
Y te reduces a tus rasgos lisos.

Te perderás alegremente en brusca
Floración de tu fe, y esa alegría
Será inmortal. ¡Hermosos, los narcisos!³⁷

A Francisco Salinas

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música estremada,
por vuestra sabia mano gobernada.

A cuyo son divino
el alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida.

37.- Jorge GUILLÉN, *ed. cit.*, 3, p. 337.

FRANCISCO MARTÍNEZ GARCÍA

Y, como se conoce,
en suerte y pensamiento se mejora;
el oro desconoce
que el vulgo vil adora,
la belleza caduca engañadora.

Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es la fuente y la primera.

Ve cómo el gran Maestro,
aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado,
con que este eterno templo es sustentado.

Y, como está compuesta
de números concordés, luego envía
consonante respuesta;
y entre ambos a porfía
se mezcla una dulcísima armonía.

Aquí la alma navega
por un mar de dulzura y finalmente
en él ansí se anega,
que ningún accidente
estraño y peregrino oye y siente.

¡Oh desmayo dichoso!
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!
¡durase en tu reposo
sin ser restituído
jamás aqueste bajo y vil sentido!

A este bien os llamo,
gloria del apolíneo sacro coro,
amigos (a quien amo
sobre todo tesoro),
que todo lo visible es triste lloro.
¡Oh, suene de continuo,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
por quien al bien divino
despiertan los sentidos,
quedando a lo demás adormecidos!¹³⁸

Leemos también estos poemas:

Soneto XXIII

En tanto que de rosa y d'azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que de vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

y en tanto que'l cabello, que'n la vena
del oro s'escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que'l tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.³⁹

A mi hermano Miguel

In memoriam

Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa,
donde nos haces una falta sin fondo!
Me acuerdo que jugábamos esta hora, y que mamá
nos acariciaba: «Pero, hijos...»

Ahora yo me escondo,
como antes, todas estas oraciones
vespertinas, y espero que tú no des conmigo.
Por la sala, el zaguán, los corredores.
Después, te ocultas tú, y yo no doy contigo.
Me acuerdo que nos hacíamos llorar,
hermano, en aquel juego.

Miguel, tú te escondiste
una noche de agosto, al alborar;
pero, en vez de ocultarte riendo, estabas triste.
Y tu gemelo corazón de esas tardes
extintas se ha aburrido de no encontrarte. Y ya
cae sombra en el alma.
Oye, hermano, no tardes
en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá.⁴⁰

1.1.5 El espacio y el tiempo.

A estas alturas de la exposición, en un intento de centrar la exposición misma lo más atinadamente posible, y con el fin expreso de que las energías no se dispersen, me permito fijar una síntesis de urgencia, sobre la marcha, en estos términos: la *ficción narrativa* es entendida aquí como una *fábula*, es decir, como una serie de *acontecimientos*, lógica y cronológicamente relacionados, que unos *actores* causan o experimentan y que, por tanto, configuran un proceso, paso, cambio o transición de un estado a otro en los actores que los causan o experimentan; la fábula

38.- Fray LUIS DE LEÓN, *Poesías*, estudio, texto crítico, bibliografía y comentario de Oreste Macrí. Nueva edición revisada, Barcelona, Crítica, 1982, pp. 207-208.

39.- Garcilaso DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, ed. de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1972, 2ª ed., p. 59.

40.- César VALLEJO, *ed. cit.*, p. 135.

o *historia* es ofrecida textualmente por el escritor al lector, conformada de una manera peculiar y concreta a la que llamamos *discurso*; los actores son entendidos de forma dialéctica como *personas/personajes* que llevan a cabo los *actos* o *funciones* que, en conjunto, configuran jerárquicamente la *acción*, de modo que «actuar» es causar o experimentar los mentados acontecimientos; el material de la historia está integrado, pues, por los *acontecimientos* y *acciones*, por los *actores*, y, además, por el *espacio* y por el *tiempo*. La totalidad textual, en cuanto entramado de todos estos elementos, es, evidentemente, la *trama*.

De esta forma, resulta claro que las entidades sintácticas del «relato» o «narración» son: las *funciones*, los *personajes/personas*, el *espacio* y el *tiempo*.

Tratadas ya las dos primeras, expondré ahora, con la misma escueta brevedad que en los apartados anteriores, algunas ideas sobre el *espacio* y sobre el *tiempo*. Siempre con la mira puesta en el núcleo concreto del trabajo: constatar teórica y textualmente que todo poema lírico es una narración o relato, y que, en consecuencia, la *Lírica* es una *Narrativa*, incrementada —eso sí— por algunos matices textuales a los que convencionalmente doy el nombre de *plus*. Ese *plus* o incremento es lo que distingue a la *Lírica* de la *Narrativa* y le da parte de su especificidad.

Hablan unos de la proveniencia mítica del relato —en especial de la novela—, en el sentido de que se vale de mitos conocidos y los fragmenta, aunque luego se emancipe de su simetría (estructuralmente elaborada). Otros hablan de una homologación rigurosa entre el texto narrativo y la vida cotidiana del hombre, en relación muy concreta con los bienes (sobre todo los de producción). Otros, de una sistematización, dialécticamente activa, entre una estructura objetiva (la sociedad) y una estructura subjetiva (el escritor), cuyo resultado es el mundo o texto narrativo en cuanto tal. Etc., etc.

A mí, aquí y ahora, me basta insistir en el hecho de que el relato es un texto lingüístico, o, lo que es lo mismo, un signo lingüístico-literario y, por tanto, un complejo semiótico autónomo que se estructura sintácticamente relacionando las unidades o entidades dichas. Estas unidades o entidades se constituyen, pues, en elementos estructurales de la *trama*, que es el «conjunto de acciones, situaciones y relaciones cuyos sujetos son unos determinados personajes construidos con un estilo literario y situados en un determinado tiempo y espacio también presentado en la obra literaria». Evidentemente, las acciones deben ser interpretadas críticamente como textuales, no como hechos históricos.

Tomamos, pues, ahora en especial consideración dos elementos sintácticos (o gramaticales) de la narración, llamados *espacio* y *tiempo*, y de ellos vamos a hablar ordenadamente.

El *espacio* es un elemento simple en apariencia, pero proteico desde la perspectiva crítica. De hecho, puede ser entendido de formas diversas; por ejemplo: como un elemento teórico-estratégico de conocimiento para informar referencialmente de todo lo exterior a un ser, sea éste el que fuere y de la especie o categoría que fuere; como un dato estrictamente mental —por tanto humano—, deducible de las experiencias de los sentidos, sin olvidar que los animales tienen un sentido exacto de la orientación, es decir, de su situación en el medio espacial; o como el lugar físico, escenario o ámbito en el que colocamos a todos y cada uno de los seres y objetos que somos capaces de percibir, sea por los sentidos externos, sea por los internos. «En principio los lugares se pueden situar, del mismo modo que se puede indicar en un mapa la situación geográfica o un río. El concepto de *lugar* se relaciona con la forma física, medible matemáticamente, de las dimensiones *espaciales*»⁴¹.

Pues bien: el escritor se vale de cualquiera de estas formas de ser entendido el espacio, bien una por una, bien todas juntas, habida cuenta de que, tratándose de ficciones, los lugares en ellas

41.- Mieke BAL, *op. cit.*, p. 101.

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

no responden borde a borde a la realidad real. Por ello, es oportuno matizar que el espacio literario se reduce teóricamente a la consideración de esos lugares en cuanto «contemplados en relación con su percepción»⁴².

Por tanto, a mi modo de ver, y en lo que a este trabajo respecta, sería suficiente tener en cuenta, en apretada síntesis, las consideraciones que siguen.

Ante todo, se hace preciso partir de la convicción teórica de que toda narración está conectada siempre, de una u otra forma, al espacio; mejor dicho: a la expresión textual del espacio. La narración, en efecto, ha ido concediendo una importancia cada vez mayor a esta expresión espacial. No es de extrañar, pues, que, si desde siempre el espacio fue entendido por parte del lector como elemento indispensable en/de la narración, por la simple necesidad de poder colocar y centrar en ella la operación de la lectura, más lo es respecto a la narrativa moderna y actual que parece haber hecho del espacio un laboratorio textual de experimentos físicos, lingüísticos, psicológicos, y de todo tipo.

El espacio está siempre implicado, por tanto, en/por la acción y en/por los personajes. Pero hay tres sentidos que tienen una muy especial implicación en esta percepción: la vista, el oído y el tacto. Cada uno de estos sentidos puede provocar la presentación de un espacio peculiarmente caracterizado en la historia del relato. No necesito subrayar la importancia que en el relato poético tienen los paisajes, los colores, los volúmenes, los ecos, la música, la caricia, el abrazo, el beso, las superficies, la aspereza, la tersura, etc. Estos tres sentidos provocan, en concreto, dos tipos de relaciones entre los personajes y el espacio: la relación «marco», que señala el lugar (espacio) en el que el personaje se sitúa/está o en el que quisiera situarse/estar, y el llamado «segundo plano».

Dicho esto, hay que señalar que el espacio está siempre implicado en un contexto temporal, por lo que sus funciones —en concreto, la referencial, que parece serle propia en primera instancia, y la simbólica, de primordial importancia en la Lírica— están siempre relacionadas, de uno u otro modo, con la continuidad o fragmentación del tiempo. El interés de esta reflexión radica en el hecho de que parece ser la entidad o unidad temporal la que actúa como broche de la sintaxis narrativa, es decir, como punto aglutinador de referencia sintáctica de personajes, acontecimientos y espacio.

En una síntesis muy simplificada, urdida desde la perspectiva del receptor, yo adjudicaría al espacio narrativo, entre otros, estos rasgos, no necesariamente tomados en su conjunto total, sino relacionados de manera operativa por el lector para cada obra y, tal vez, para cada lectura, según las posibilidades, deseos, capacidades, condiciones, necesidades o carencias del lector mismo.

El espacio es inexorablemente un ambiente —quizá una puesta en escena o decorado— que se hace textualmente presente por medio de las descripciones (aunque no sólo por medio de ellas). Suele ser presentado en el texto como vivido —asumido o no, en la Lírica siempre asumido— por el personaje que se sitúa en él, en una experiencia perceptiva y subjetiva —muy variable de texto a texto, en cada tendencia o movimiento literario, ello porque la noción de espacio es una noción histórico-cultural—, en especial cuando el espacio es identificado con el paisaje natural o con fenómenos atmosféricos. Es un lugar (en sentido amplio) de encuentro. Es el ámbito de las relaciones intrapersonales e interpersonales, el cruce donde se intersectan todas las vías que transitan el texto narrativo.

El espacio tiene, por tanto, un valor de enlace, de nudo, de anclaje, no definitivo, pero sí definitorio del talante y comportamiento de todos los demás elementos narrativos, de tablero donde

42.- *Ibíd.*, p. 101.

se mueven las fichas del juego textual, de canon para medir en extensión y en profundidad a los personajes y clasificarlos. El espacio es, con muchísima frecuencia, el coeficiente de credibilidad que el lector concede y aplica al texto que lee (lo cual tiene mucho que ver con «lo verosímil» aristotélico). Es el certificado personal del recuerdo que el lector guarda, mucho tiempo después —tal vez durante toda la vida— de leído un texto, de las acciones o de los personajes, en cuanto asociados a un espacio sugerido por la misma expresión textual «de espacio» leída en la narración. Se puede hablar, pues, de la «sugestión del espacio».

Como es obvio, para lograr que esto sea así, el escritor se vale de las técnicas que cree más eficaces, siendo frecuente en la actualidad el recurso a técnicas cinematográficas, psicoanalíticas, etc., etc., en una buscada combinación que tiene carácter orquestal sinfónico, ya que en ella se mezclan instrumentos, timbres, planos sonoros, disonancias, contrapuntos, etc., etc. La narrativa actual, basada en el principio fundamental de su libertad retórica —de la que goza desde sus orígenes y en la que me gusta insistir por parecerme imprescindible y no siempre subrayada como se merece— ha llegado a extremos que igualan a los de la música dodecafónica, politonal, sintética, etc. Creo que no siempre los críticos estamos a la altura que estas realidades imponen, para dar una visión más interdisciplinaria del fenómeno de la narración. Y, para hacerlo, no es preciso abandonar el texto; al revés: es el texto mismo el que lo está pidiendo: y, si de un texto poético se trata, la petición es particularmente urgente.

El *tiempo*, como unidad sintáctica del relato, es, ante todo, un elemento textual. Desde la perspectiva crítica es decisivo no perder esto de vista. La verdad es que todo lo que hay en el texto es textual, y desde el texto se explica; todo; pero, a niveles metodológicos, no hay que cansarse de recordarlo. Más, si en la perspectiva crítica se integra, como no puede ser de otro modo, el lector/receptor del texto.

Así pues: el *tiempo textual* narrativo es, sencillamente, aquel en el que un agente relata una acción, y se expresa en formas que no coinciden, ni lógica ni ontológicamente, con las del tiempo histórico en sentido estricto —no me refiero aquí al tiempo real—.

Unido al espacio y a los actos de los personajes (funciones), el tiempo instituye la trama sintáctica, es decir, ordenada, del texto narrativo en cuanto discurso.

Por ser elemento sintáctico, cumple la misión de establecer relaciones, siendo éstas principalmente de dos tipos: las de los hechos, en duración, simultaneidad o sucesividad —en calidad ordenada de la historia, fábula o argumento que el texto va formando, estructurando, en cuanto discurso—, y las de la enunciación, que es marcada respecto al enunciado como un punto del pasado, del presente o del futuro. Cada uno de estos dos tipos de relaciones tiene una complejidad claramente adivinable.

Pero el tiempo narrativo no es escénico-situacional. En consecuencia, tiene unas fronteras muy amplias. Dentro de ellas coloca el escritor a los personajes —con todo lo que les compete textualmente— y les da el relieve que tenga a bien, de acuerdo con su designio o planteamiento de la narración.

No hay que olvidar, sin embargo, que, por ser un signo —más exacto sería decir un «supersigno»—, el tiempo —como, por otra parte, el espacio, los personajes, etc.—, además de elemento sintáctico, es también elemento semántico, o, lo que es lo mismo, tiene capacidad de crear sentido, de ser sentido, de organizar subcódigos semántico-temporales. En realidad, la Narrativa —y, muy particularmente, la novela— no es otra cosa que un gran código espacio-temporal-humano, un texto.

Es evidente que, por ser la narración una «ficción», cada narración-ficción tiene su propio tiempo —el tiempo de la fábula, el de la historia o argumento, el de la trama—. Pero, metodológicamente, el analista de textos, y el lector, captan el tiempo ficticio por comparación con el tiempo real, o el que llamamos tiempo real.

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

El lector sabe que es tarea suya recomponer el rompecabezas textual, y que en ello reside gran parte del placer de la lectura. Entiéndase que este placer se incrementa en la lectura de textos líricos, por motivos de naturaleza muy compleja⁴³.

En fin, es claro que toda narración trata de presentar una historia pasada, presente o futura, y que lo hace con los signos suficientes y más eficaces para que el lector se entere y reciba el mensaje en las mejores condiciones. El escritor realiza esta operación, o bien de «manera panorámica», o bien de «manera escénica», empleando el elemento *tiempo* de forma diferente en cada una, es decir, colocando al narrador en una relación con el tiempo distinta en la primera manera que en la segunda. De todo lo cual, pensándolo bien, se deduce que la identidad humana es identidad narrativa. A ello contribuye, en la narración lírica muy en especial, el hecho de que con frecuencia el paso o cambio —del que ya hemos hablado— se conforma como *crisis*.

Goce ahora el lector el placer de la lectura poética —narrativo-poética— en los textos que le ofrezco. Podrá darse cuenta, sin apenas dificultades, de la exactitud con que en ellos se cumplen las reflexiones sobre el espacio y el tiempo narrativos que preceden.

Regreso a Petavonium

Dejadme dormir en estas laderas
sobre las piedras del tiempo,
las piedras de la sangre helada de mis antepasados:
la piedra-musgo, la piedra-nieve, la piedra-lobo.
Que mis ojos se cierren en el ocaso salvaje
de los palomares en ruinas y de los encinares de hierro.
Sólo quiero poner el oído a la piedra
para escuchar el sonido de la montaña
preñada de sueños seguros,
el latido de la pasión de los antiguos,
el murmullo de las colmenas sepultadas.
Qué feliz ascensión por el sendero
de las vasijas pisoteadas por los caballos
un siglo y otro siglo.
Y en la cima, bravo como un espino, el viento
haciendo sonar el arpa de las rocas.
Es como el aliento de un dios
propagando armonía entre mis pestañas y las nubes.

Un águila planea lentamente en los límites,
se incendian las sierras de las peñas negras,
mas no veo las llamas,
las llamas que crepitan aquí abajo enterradas
bajo el monte de sueños aromados,
bajo la viga de oro de los celtas,
junto al curso del agua del olvido
que jamás —en vida— podremos contemplar,
pero que habrá de arrastrarnos tras el último suspiro.

¡Cómo pesan los párpados con la música del tiempo!
¡Cómo se embriagan de adolescencia perdida las venas!
Dejadme dormir en la ladera

43.- Ver nota 3.

FRANCISCO MARTÍNEZ GARCÍA

de los infinitos sacrificios,
en donde arados y rebaños se han petrificado,
en donde el frío ha hecho florecer cenizales y huesos,
en donde las espadas han segado los labios del amor.

Dejadme dormir sobre la música de la piedra del monte,
pues ya sólo soy un nogal junto a una fuente ferrosa,
la vela que ilumina una bodega de mostos morados,
un tragal maduro rodeado de fuego,
una zarza que cruje de estrellas imposibles⁴⁴.

Goce también leyendo estos poemas:

Piedra negra sobre una piedra blanca

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París —y no me corro—
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos...⁴⁵

Un himno inmenso para mi candil

¿Cúyas son esas voces
que hablan mi nombre con lejanas sílabas
y caminan por la espalda del tiempo
resonando a pasado y a renuncia
y de un modo remoto dicen
cosas de mí de sombra embadurnadas
y susurran el himno del amor y del mundo
en la miseria de mi noche vacía
justo al lado herido del candil?

Qué ha de ser, corazón, sino la suma
solar de la lujuria, las mujeres
que amé y perdí en un óxido de pasos:
las santas pruebas de mi juventud
y el horror de mis horas solitarias
justo allí quieto al lado herido del candil.

44.- Antonio COLINAS, *Jardín de Orfeo*, Madrid, Visor, 1988, pp. 44-45.

45.- César VALLEJO, *ed. cit.*, p. 341.

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

Vienen con su belleza inexorable
sembrando insomnio en mi reloj cansado.
Certifican un tiempo lleno de manos y de magia
en el que arde. Y se van. Y me dejan besando
las mejillas de la ruina:
candil y tiempo y yo una sola desgracia.

¡Su piel su boca su pelo su jadeo
su instantánea inmortalidad!
Horas profundas y altaneras, ráfagas de universo
cúyas sus voces de infinita mujer
en la noche me cantan, me torturan a solas
allí junto a la llama de pobrísimo aceite
que se mueve sin viento, ánima del pasado.

Pero calla tu loca escarcha, corazón, no te quejes
ni pidas socorro al olvido: no afrentes
con necio miedo la misteriosa ceremonia, deja
crecer sobre tu cuerpo la calendaria cicatriz
y la estepa del abandono, escucha respetuoso
ese coro de cuerpo desnudos y perdidos
y piensa que sin este tormento que llega en la memoria
tu soledad sería mortal. Canta junto al candil,
besa esa llama, sufre. Pero no te traiciones:
lo amado vuelve a amarse y vuelve a amar, y por eso
con lenta fuerza se soporta la muerte.

¿Cúyas son esas voces inmortales?⁴⁶

1.1.6 La trama.

Páginas atrás hemos adelantado, con palabras ajenas, una definición en la que la *trama* era entendida como un conjunto de acciones, situaciones y relaciones cuyos sujetos son unos determinados personajes contruidos con un estilo literario y situados en un determinado tiempo y espacio también presentados en la obra literaria.

Está latiendo en esta definición una serie de matices que me parece prudente subrayar, bien porque su destacada presencia adquiere indudablemente la significativa importancia que, a todas luces, se le quiere atribuir, bien porque esa presencia queda, a veces y a mi modo de ver, en una penumbra un tanto injusta y oscurecida respecto a la importancia que, se quiera o no, tienen algunos de los elementos a los que los matices hacen referencia y que repercuten, de manera obligada, en la noción intensional de *trama*.

Es evidente que se trata de una condensación ponderada de todos los elementos que a lo largo del trabajo hemos venido estudiando, brevemente, como integrantes y caracterizadores de la ficción narrativa.

Curiosamente, no se hace mención del *tema*. En la exposición que yo mismo he urdido aquí tampoco aparece. La razón de tal ausencia —por lo menos de tal ausencia en estas páginas— estriba en la coherencia global que las mismas páginas pretenden.

46.- F. GRANDE, *op. cit.*, pp. 21-22.

A mi juicio, y desde esta perspectiva unificadora, el *tema* de/en la Narrativa es básicamente uno, que se constituye en su «gran tema», y que se filtra precisamente a través de las rendijas de la trama. Ese *gran tema* único es la búsqueda de sentido, es decir, el intento de unir el principio y el final por medio de concordancias que, a su vez, son fruto de la maceración y del hervor de asonancias y disonancias surgidas de la trama.

El gran tema puede tener todas las variaciones que se quieran, o, lo que es lo mismo, puede estar formulado textualmente de formas muy diferentes lingüística y literariamente. Aunque esas variaciones —o formulaciones— sean nuevas —y, para ser literariamente consistentes, lo tendrán que ser siempre—, siempre serán reconocibles, es decir, podrán ser reconocidas, entre otras razones porque el gran tema permanece siendo él mismo, idéntico a sí mismo, y, por consiguiente, dotado de los requisitos exigibles para constituirse en —y ser analizado como— punto de referencia o valor narrativo-literario. Todo intento de clasificación exclusivamente temática es siempre irrelevante, inútil, y, por lo que acabo de decir, irremisiblemente nace condenado al fracaso porque nunca será completo, ni podrá serlo; ni falta que hace, por otra parte.

Pero esto no quiere decir que exista dificultad alguna —ni especial ni ordinaria— para que el *tema*, con las precisiones hechas —e incluso sin ellas—, pueda ser integrado expresamente en una definición o descripción de la *trama*.

Ésta sería, entonces, el intervalo, es decir, una serie de acciones, funciones, índices (espacio, tiempo y personajes), argumentos y *tema*, entendida desde el punto de vista temporal, y, por tanto, secuencialmente integrada e integradora, en virtud del intervalo mismo.

De esto podemos inferir válidamente que la *trama* es también el conjunto de concordancias que cabe disponer entre el principio y el final en un texto. Como esas concordancias son el único medio que tiene el crítico para armonizar el presente textual, el comienzo (pasado) y el final (futuro) textuales, la trama se convierte analíticamente en el ámbito de la búsqueda de las concordancias, es decir, en el ámbito de la crisis, de la transición, de la tensión, del drama, etc., aspectos en los que quedan implicados acción, funciones, personajes, espacio y tiempo. La trama es, pues, el núcleo mismo del relato.

No se trata, sin embargo, de hacer de ella una simple condensación o reducción a la unidad de elementos por amontonamiento o adición. No. La *trama* es la causa y el efecto del funcionamiento de cada uno de los elementos y del funcionamiento conjunto de todos ellos de manera sincronizada.

De ahí, su carácter innegable de instancia decisiva del discurso narrativo, como se ha afirmado, suponiendo fundadamente que no puede haber narración sin discurso narrativo propiamente dicho.

De ahí, su entidad estructural, se la llame como se quiera. La verdad es que en la dinámica de la construcción de la trama se asienta el eje de la relación entre tiempo y narración, entre tiempo y ficción, entendida ésta como discurso mimético que evoca un universo de experiencia y remite a él, o, lo que es lo mismo, como relación discursiva, funcional y dialéctica entre mimesis y experiencia.

Las matizaciones pueden llegar también —no veo inconveniente en ello, aunque tampoco veo necesidad ineludible de hacerlo en este contexto— a la distinción entre *trama* y *fábula*.

Ya para Tomacsevski, la *fábula* era el conjunto de motivos (=sucesos) en cuanto enredados en su lógica relación causal-temporal, mientras que la *trama* era el conjunto de los mismos motivos captados en la sucesión y en la relación en que son presentados en la obra.

Más cerca de nosotros, Segre ha escrito que «la trama es la exposición de los acontecimientos narrados en el orden en que se encuentran en el texto (diré, al amparo del paréntesis, que esto

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

es algo que resulta de una evidencia rayana con el deslumbramiento, porque ese orden es el que el escritor ha pensado, dispuesto y presentado para provocar unos efectos especiales que tan sólo se pueden lograr respetando ese orden, es decir, la trama); la fábula es la exposición de los mismos acontecimientos en el orden cronológico y lógico»⁴⁷. Es decir, la fábula se integra en la trama como elemento desordenador de la trama misma, o, dicho de forma un tanto diferente, como elemento ordenador lógico del desorden textual de la trama.

Todo lo cual quiere decir dos cosas: una, que la misma realidad puede ser nombrada de maneras distintas y válidas, según el punto de mira o foco a cuya luz sea contemplada; y otra, que la *trama* es un elemento estratégico textual que pertenece en exclusiva al ámbito de la escritura, en tanto que la *fábula* es un elemento estratégico textual que pertenece al ámbito de la lectura. Lo que equivale a decir que el mecanismo secreto de la narración es una reiteración mimética de los hechos narrados de acuerdo con los signos del relato mismo, operación cuya meta final no es otra que la búsqueda de las redes de concordancia —o redes para la concordancia— que el escritor deja abandonadas inexorablemente en las aguas del texto, tras el inevitable naufragio en el que todo texto termina, por el hecho simplísimos de tener un principio.

Todo relato, pues, al ser leído es habitado por el deseo del lector, de la misma manera que es habitado por el deseo del escritor al ser escrito. Con razón llama Ricoeur «inteligencia narrativa» a la competencia que comparten el narrador y el narratario y, paralelamente, el escritor real y el lector real. En efecto, donde hay un sentido narrado hay narración, aunque a veces el escritor se esconda casi del todo, dejando el texto a la libérrima competencia del narratario y del lector, a los que brinda también la capacidad de establecer la temporalidad dianoético-causal que su competencia lectora permita y dicte.

Da la impresión de que la *trama* queda incompleta porque el escritor se margina como polo explícito de sentido; pero es justamente entonces cuando el lector tiene que suplir esa ausencia, inventar un nuevo narrador, etc. En realidad, la ausencia o automarginación del escritor es tan sólo estratégica, en cuanto que forma parte de una operación más amplia en la que siempre cuenta con la complicidad del lector —llámese «lector implícito», o como se quiera—. Gracias a esta complicidad —solicitada y provocada en todos los textos, sin excepción—, el lector real queda en total libertad para hacer sobre el texto su propio mito o su propia ficción, con las consecuencias que el hacer una cosa u otra lleva aparejadas.

Con esta última referencia quiero matizar que el mito tiene que ver con la estrategia lectora y, por tanto, con la fábula. Es decir: el concepto de mito es metodológico y entra en el campo de la actividad mental y lectora. De ahí le proviene, sin duda, su carácter cerrado, codificado, en oposición al talante abierto y mudable de las ficciones. Lo cual es lógico, por cuanto el mito, en su esencia primera, era un sistema de conocimiento, tanto en el sentido de conocer algo, como en el de que ese algo fuera conocido. De ahí, el peligro: en efecto, una ficción se convierte en mito cuando se insiste en vivir de acuerdo con algo cuyo fin es tan sólo el ser conocido.

Contemplada desde el campo de investigación de este trabajo, la *trama* se presenta, por tanto, como una «crisis» es decir, como un elemento narrativo-temporal, como un lapso de tiempo que exige un principio y un final, y en medio de ambos un intervalo «crítico» que significa y es la nuez misma del paso, cambio o transición de un estado a otro, tanto a niveles interpersonales (de los personajes) como, sobre todo, intrapersonales, con el carácter de «drama» que los cambios —en especial los intrapersonales— entrañan.

Esta «crisis» es, textualmente, una ficción —no un mito— de discordancias que está postulando una búsqueda incansable, tensionada y dialéctica, de concordancia. En este sentido, pue-

47.- Cesare SEGRE, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 307.

den ser entendidas estas palabras de H. Miller: «En el meridiano del tiempo no hay injusticia: sólo hay la poesía del movimiento que crea la ilusión de la verdad y del drama»⁴⁸.

La aplicación a la ficción lírica se presenta, pues, como espontánea. El hecho de tratarse de una búsqueda da a la crisis un matiz de *aventura* que invita a conexiones más concretas de la trama con determinados textos narrativos, configuradores de un género —o subgénero— literario siempre floreciente que no puede ser desconectado del *viaje*, sea iniciático o simplemente de *peripecias* con finalidad evasiva para el lector.

Pero ocurre que la *aventura*, el *viaje*, la *peripecia* son inventados —son ficciones— y elevados a la categoría crítica de/en momentos especiales, significativos, con lo que nos encontramos ante el *kairós* y el *pléroma* y, con ellos, ante concordancias —o intentos de concordancias— temporales entre un principio y un final, con la particularidad de que se trata de concordancias consideradas en un momento del proceso, no en el momento de la resolución definitiva.

Evidentemente, esta particularidad hace que la *trama* se torne más tupida y, por consiguiente, plena de un interés mayor. Todo lo cual también podría ser formulado así: el *kairós* se convierte en *pléroma* justamente gracias a la ayuda de las *tramas*, es decir, gracias a la colaboración de lugares textuales espacio-temporales de encuentro (provocado por el escritor) de discordancias que están pidiendo —por el mero hecho de serlo— soluciones, aunque sean parciales, de concordancia, siempre (como es lógico) con la mira puesta en la concordancia total entre el principio y el final.

Irremediablemente, nada de esto es posible sin la colaboración del lector/receptor. Por eso, escribe acertadamente Lynch: «El trabajo del lector, en la medida en que tiene que asumir toda la responsabilidad de la constitución del sentido y, a la vez, debe concebir para sí el propio criterio de la pertinencia narrativa, consiste en dejar que proliferen las tramas fragmentarias en el texto, enlazarlas, anudarlas y desanudarlas, inscribir la incompletitud de esa lectura inagotable en un «como si»: un remedo de intriga que se baste a sí misma. Se trata de poner en marcha ese mecanismo que describe Ricoeur en su comentario sobre Aristóteles: «componer la intriga es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo particular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico»⁴⁹.

De todo lo dicho se desprende —para mí sin asomo de duda alguna— que una aplicación al poema o ficción lírica no es otra cosa que una constatación fehaciente de la validez de la aplicación, con la peculiaridad de que esa validez no es construida sino que emerge de los textos poéticos mismos, siempre que sean atentamente considerados desde esta perspectiva.

En consecuencia, queda confirmado, de manera objetiva y explícita, que todo poema es una narración, y también que el elemento donde esa igualdad (o semejanza, si se quiere) se hace más fuertemente consistente —lo que no quiere decir más evidente— es el elemento *trama*.

No podría ser de otro modo, si la *trama* es el auténtico *locus appellationis* de todos los demás elementos. Lógicamente, pues, el elemento *trama* tendrá que ser el que más posibilidades teóricas y textuales ofrezca al investigador que trata de apresar ese *plus* o incremento especial que, a mi juicio, constituye la identidad específica del Lirismo.

Aunque estoy seguro de que cualquiera de los poemas presentados hasta ahora, muy en especial los del apartado anterior, son suficientemente ilustrativos de lo dicho en éste, con el simple propósito de mantener la simetría adoptada desde el principio, ofrezco al lector, para su recreo y solaz, otros dos textos, rezumantes de dramática trama contenida.

48.- Henry MILLER, *Trópico de cáncer*, Madrid, Alfaguara, 1977, p. 118.

49.- Enrique LYNCH, *op. cit.*, p. 166.

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

España, aparta de mí este cáliz

Niños del mundo,
si cae España —digo, es un decir—
si cae
del cielo abajo su antebrazo que asen,
en cabestro, dos láminas terrestres;
niños, ¡qué edad la de las sienes cóncavas!
¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!
¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!

¡Niños del mundo, está
la madre España con su vientre a cuestras;
está nuestra maestra con sus férulas,
está madre y maestra,
cruz y madera, porque os dió la altura,
vértigo y división y suma, niños;
está con ella, ¡padres procesales!

Si cae —digo, es un decir— si cae
España, de la tierra para abajo,
niños, ¡cómo vais a cesar de crecer!
¡cómo va a castigar el año al mes!
¡cómo van a quedarse en diez los dientes,
en palote el diptongo, la medalla en llanto!
¡Cómo va el corderillo a continuar
atado por la pata al gran tintero!
¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto
hasta la letra en que nació la pena!

Niños,
hijos de los guerreros, entre tanto,
bajad la voz, que España está ahora mismo repartiendo
la energía entre el reino animal,
las florecillas, los cometas y los hombres.
¡Bajad la voz, que está
con su rigor, que es grande, sin saber
qué hacer, y está en su mano
la calavera hablando y habla y habla,
la calavera, aquélla de la trenza,
la calavera, aquélla de la vida!

Bajad la voz, os digo;
bajad la voz, el canto de las sílabas, el canto
de la materia y el rumor menor de las pirámides, y aún
el de las sienes que andan con dos piedras!
¡Bajad el aliento, y si
el antebrazo baja,
si las férulas suenan, si es de noche,
si el cielo cabe en dos limbos terrestres,
si hay ruido en el sonido de las puertas,
si tardo,
si no veis a nadie, si os asustan
los lápices sin punta, si la madre

FRANCISCO MARTÍNEZ GARCÍA

España cae —digo, es un decir—
salid, niños del mundo; id a buscarla!...⁵⁰

Añada el lector:

A un olmo seco

Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo,
algunas hojas verdes le han salido.

¡El olmo centenario en la colina
que lame el Duero! Un musgo amarillento
le mancha la corteza blanquecina
al tronco carcomido y polvoriento.

No será, cual los áfamos cantores
que guardan el camino y la ribera,
habitado de pardos ruseñores.

Ejército de hormigas en hilera
va trepando por él, y en sus entrañas
urden sus telas grises las arañas.

Antes que te derribe, olmo del Duero,
con su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro o yugo de carreta;
antes que rojo en el hogar, mañana,
ardas de alguna mísera caseta,
al borde de un camino;
antes que te descuaje un torbellino
y tronche el soplo de las sierras blancas;
antes que el río hasta la mar te empuje
por valles y barrancas,
olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.
Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera⁵¹.

2. RELATO-POEMA Y *PLUS* LÍRICO

2.0 NEXO

Pero la ficción lírica no agota su entidad en cuanto lírica en el hecho de ser una ficción narrativa. Dicho con otras palabras: la ficción lírica desborda su propia naturaleza de ficción narrativa. Si no fuera así, nos encontraríamos ante un solo y único tipo de realidad y la distancia entre

50.- César VALLEJO, *ed. cit.*, pp. 479-481.

51.- A. MACHADO, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, pp. 191-192.

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

Lírica y Narrativa no existiría en modo ni grado algunos. Sería una distinción pura y simplemente nominal y, en lo que a este trabajo se refiere, rotundamente inútil, a efectos metodológicos por lo menos. No. La ficción lírica es narrativa, pero su especificidad en cuanto lírica le puede ser atribuida críticamente, y con todas las garantías, por el hecho de poseer un «algo más» —un *plus*— que la ficción narrativa no tiene. De ahí, el principio, enunciado al comienzo de estas páginas en forma axiomática, y que se va confirmando como tal: todo texto (poema) lírico es una ficción narrativa, pero no toda ficción narrativa es un texto (poema) lírico. Ese «algo más» —*plus* o incremento— es, justamente, el Lirismo.

La Lírica, pues, no se opone a la Narrativa; ni viceversa. Más aún: es textualmente imposible un poema lírico sin una base narrativa aunque ésta sea —o parezca ser— mínima.

Pero, admitida esa base, hay que señalar cómo se manifiesta el *plus* en los elementos sintácticos que la narración entraña en cuanto ficción literaria, es decir, en cuanto relación discursiva, funcional y dialéctica entre «mimesis» y «experiencia». Dicho de otra forma: hay que señalar cómo la ficción lírica, sin dejar de ser narrativa, posee de una manera estructural y reconocible ese *plus* que le da derecho textual a ser considerada como lírica. Esto significa que cada elemento narrativo, justamente por ser narrativo —la paradoja es de importancia suma—, tiene función poética, es decir, capacidad de concentrar en sí mismo la atención sobre el *plus*. La paradoja funciona eficazmente porque la emergencia del *plus* es inversamente proporcional a la evidencia narrativa; o, dicho, con otras palabras: cuanto menos se note lo narrativo —¡pero tiene que notarse!—, más resalta lo lírico, lo que quiere decir que el *plus* es un incremento textual.

Como resulta evidente, en este apartado tiene importancia máxima la prueba testimonial del *corpus* poético, aunque aquí, por razones de economía espacial, no se aduzcan ejemplos. También es evidente que, tal vez de manera más urgente que en otras partes de este trabajo, la tarea del sujeto-lector tiene en ésta un especial protagonismo porque de él depende la aplicación a los textos de lo expuesto hasta aquí. Por eso, lo que sigue puede ser entendido como una serie de apostillas a lo que precede para una mayor y mejor comprensión suya.

2.1 APOSTILLAS A LAS CONDICIONES DE 1.1

2.1.1 El *plus* en la realidad asumida.

Para entender el papel de la «realidad asumida» es preciso, a mi juicio, recordar eficazmente dos principios: primero, que para el arte —por tanto, para la Lírica— no hay objetos indignos; segundo, que la nuez de toda creación artística auténtica es el contraste y el equívoco entre «realidad real» y «realidad fingida», o «fictiva», como algunos dicen ahora.

De estos dos principios surgen las consecuencias que aquí interesan —aparte otras muchas que no es imprescindible nombrar—. En su virtud, se afirma que puede ser «realidad asumida» en/por la Lírica —como en/por la Narrativa y en/por la Literatura en general— cualquier realidad: externa o interna a los sujetos que intervienen en la formación y consumo del texto, real o ficticia, etc., sin cortapisa alguna, porque el arte es libre por naturaleza.

Los «sentimientos personales del poeta», tradicionalmente tenidos como única realidad expresada en la Lírica, se demuestran, así, como *una* realidad más entre muchísimas otras realidades asumibles. ¿Por qué se fueron constituyendo en única realidad considerada líricamente? A mi juicio, no por su frecuencia o recurrencia indudables, sino porque los «críticos», dando por supuesto que la Lírica «no cuenta» —no narra—, se fueron olvidando de la realidad concreta asumida básicamente, y, olvidándose de ella, se despreocuparon de los demás elementos narrativos del poema —el cambio o transición que experimentan los personajes, por ejemplo—; pero, sobre todo, porque no tuvieron en cuenta la dialéctica «objetividad/subjectividad» que constituye uno de los rasgos textuales fundamentales del Lirismo. El tema del «amor» confirma exhaustivamente

esta tesis, puesto que se ha convertido en tópico. Y lo mismo ocurre con el «paisaje», el «retrato», etc., etc.

En definitiva, el *plus* lírico puede ser «añadido» a cualquier realidad «formalizándola lingüísticamente» —y conocemos los mecanismos para hacerlo—. Pero la paradoja es profunda: una vez formalizada, la *realidad asumida* se va ocultando hasta desvanecerse casi por completo, de modo que, permaneciendo como anécdota o estímulo generador embrionario, no parece ya tener interés en dar señales de vida textual críticamente significativa. Dicho de otro modo: el discurso (poema) deconstruye la historia (realidad asumida). Por ello, el *plus* es propio del discurso y no de la historia, aunque, sin ésta, aquél no puede existir.

Curiosamente, y con mucha frecuencia, el sujeto-lector, a través del *plus*, que emerge de la realidad conseguida —elaborada—, llega a la «realidad asumida», y es ésta la que permanece en su memoria —«candil», de Félix Grande, «olmo», de Machado, «combatiente», de Vallejo...— lo que confirma que esa realidad primera (asumida) no está muerta, al contrario, sigue viva.

Esto demuestra que al sujeto-lector no se le puede pedir —ni, menos, exigir— que sea partícipe de las emociones del sujeto-escritor, es decir, que el Lirismo o *plus* no es exclusivo del poeta. Desde esta perspectiva, la realidad recordada —«candil», «olmo», «combatiente»...— no es ya ni la realidad real asumida, ni la realidad elaborada del/por el poeta: es una realidad nueva —la del sujeto-lector— que nace y funciona de acuerdo con el segundo principio enunciado al comienzo de este apartado.

En efecto, ante un texto literario nos sentimos no como ante algo referente a la realidad real, sino como ante algo que, de entrada y porque lo queremos así (como si nosotros mismos hubiéramos dado nuestro permiso al sujeto-escritor para hacerlo), es fingido, ficticio, imaginario, no real, pero sin dejar de serlo. Entendemos, pues, que toda Literatura es ficción, pero que no todo en la Literatura es ficción.

El poeta escribe un poema —que es siempre un relato, es decir, un acto lingüístico por medio del cual una sucesión de acontecimientos con interés humano se integra en la unidad del mismo acto—, ficcionalizando la realidad (real o no), de modo que el texto poético es siempre algo que pertenece a un mundo de ficción.

El lector, partiendo del texto, ficcionaliza —por contraste o por equívoco— la realidad textual —ya ficticia—, de modo que el texto «leído» es siempre un mundo de ficción de un mundo de ficción. Lo real va quedando cada vez más lejos; tanto más, cuanto que cada poeta finge la realidad real a su modo, y cada lector finge la realidad textual a su modo; pero sin que la una ni la otra lleguen nunca a extinguirse del todo, porque, si eso ocurriera, todo el complejo montaje se vendría abajo.

Estamos, a todas luces, en pleno campo lírico; campo en el que las paradojas narrativas se aprietan, se sintetizan, se hacen más paradójicas, porque el *plus* es justamente la extremosidad emergente de la narrativa y, por tanto, de la *realidad asumida*.

2.1.2 El *plus* en la acción.

Por entenderse en este trabajo la acción como el desarrollo de unos hechos reducidos a una estructura de base, el campo de la narrativa queda garantizado en amplitud, y los textos lo demuestran. El *plus* emerge, pues, de una disciplina preceptivo-poemática que impone al texto una «brevedad» discursiva en la que es obligada una «condensación» o «síntesis» radicalmente «comprimida»: una «alusión/elusión» que funciona como elemento eficazmente promotor de Lirismo.

La explicación y confirmación de este fenómeno son postuladas por la consideración teórica que se deriva espontáneamente de los textos formalizados poéticamente.

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

En efecto, el «desarrollo» de los hechos significa —debe significar— un «paso» o «transición» de un estado —físico o anímico/psicológico— a otro, ya en la realidad textual narrada —aunque sea de modo muy abocetado— como real dentro del texto, ya en la «situación» —física o psicológica, siempre textual— de los personajes, ya en las dos cosas a la vez. En la narrativa, el «paso», «cambio» o «transición» tiene inexcusablemente un carácter objetivo —sea real o ficticio—. En la Lírica, a ese carácter objetivo se añade el *plus* del subjetivismo —entendido dentro del mecanismo de la dialéctica «objetividad/subjetividad»—, pero entendiendo también que —y esto me parece fundamental, aunque se trate de un aspecto en el que la crítica de ordinario no repara, y de ahí la insuficiencia del discurso teórico sobre la Lírica— lo subjetivo no se reduce a «lo experimentado» por los personajes lírico-textuales —aspecto que remite, evidentemente, a lo psicológico, contra lo que no parece haber dificultades críticas en una consideración «lírica»—, sino que acoge también «lo causado» —aspecto que remite a lo físico, real o ficticio, contra lo que no parece haber dificultades críticas en una consideración «narrativa»—.

No. Aquí se defiende como necesaria la *consideración conjunta* de los dos aspectos —«lo experimentado» y «lo causado» —, de forma dialéctica, con lo que el *plus* lírico puede emerger en cualquiera de los dos polos —en el de la experiencia o en el de la causalidad—, o en los dos a la vez, y ello como respuesta al estímulo de cualquiera de los elementos provocadores de Lirismo o denunciadores de él.

En definitiva, y en estricta conexión con el aspecto temporal que toda «transición» entraña, la cuestión se puede formular así: hay una función lírica —*plus*—, en principio insaturada, que se satura líricamente por medio de una causa-experiencia dialécticamente operativa dentro del texto.

Esta solución exige la admisión de «personajes», dato que parece remitir a la Narrativa, lo cual es cierto, pero se trata de una certidumbre incompleta, ya que remite también a la Lírica, en cuanto que ésta es obligada a admitir que la *acción* es un elemento suyo del que no puede prescindir puesto que, sin acción, los personajes son impensables.

De todo lo cual se deduce, ante todo, que, aunque aquí sean considerados uno a uno, como fuentes de Lirismo, los elementos estructurales del relato, ello no quiere decir que todos lo sean con simultánea eficacia, ni que cada uno lo sea con eficacia idéntica en distintos (todos los) textos. Lo que importa es la consideración del conjunto en cuanto «narrativo/lírico» y en cuanto «objetivo/subjetivo».

Es algo que resulta evidente, sobre todo si lo relacionamos con la realidad asumida estrictamente dicha: cuando se habla de «relato poético» o de «narración lírica», lo que se está indicando es esa «realidad asumida»; este simple dato explica que dicha narración tenga múltiples variantes —razón por la cual el esquema único no puede ser descrito— ya que el poeta toma de esa realidad tan sólo aquellos elementos que estima ser mecanismos más eficaces de Lirismo —un detalle, una anécdota, un jirón del recuerdo...—, pero, siempre e invariablemente, los toma con el carácter sintético y austero que la Lírica tiene como rasgo propio. ¿Por qué extrañarse, entonces, de que, preguntado el poema por el *tema*, nos responda con la *acción*, la *historia*, la *fábula*, el *argumento* o la *trama*?

Por otra parte, las «situaciones» están organizadas en una línea secuencial, como es perceptivo, lo que quiere decir que se trata de «acciones» —elementales o complejas— que se encadenan por continuidad, por enlace o por enclave, es decir, que unas acciones son causa de otras, que unas mismas acciones desempeñan una función u otra diferente según la perspectiva de los personajes, y que no raramente un proceso determinado integra a otro o a otros para lograr el fin de la «acción» misma.

Todo lo cual quiere decir dos cosas: una que ya sabemos: el poema es una narración; otra: la «acción», en cuanto causada o experimentada, es nido apropiado para encubar el *plus* y para que

éste, por «estar», «emerja» en el momento/acto lector más oportuno para hacerlo, siempre en las condiciones y con las cualidades o rasgos que él mismo tiene y que se ha preocupado de desvelarnos. Dicho de otra forma: no existen acciones líricas de por sí, pero cualquier «acción» puede serlo textualmente.

2.1.3 El *plus* en las funciones.

Este apartado está íntimamente relacionado con el anterior; puede afirmarse que es su médula misma. En efecto, son las *funciones* las que conforman los actos o acciones de los personajes, y ello de una forma textual tan estricta que esas acciones y esos actos pueden ser definidos desde el punto de vista del interés orgánico que tienen —o puede serles atribuido— para el desarrollo de la historia, fábula o argumento y, en definitiva, de la trama en cuanto conjunto textual total.

Varios elementos entran aquí en juego. El primero y principal es el referente a los *personajes* —de ellos se trata en el apartado siguiente—. Es evidente que, de acuerdo con aquello que entendamos por «personaje» y por «personajes» en el texto, las «funciones» deberán ser, a su vez, entendidas de una u otra manera. No es difícil una adecuada y exhaustiva explicación crítica cuando la cuestión se limita al ámbito de lo «canónicamente» narrativo. Lo es más cuando se trata del poema lírico que, necesariamente, precisa de un *plus* que lo especifique como tal. Otro elemento, de no menor importancia, es el de las *acciones* de esos personajes, en cuanto necesitadas de una meridiana clarificación teórica, ya que, de no ser así, su carácter funcional resulta inevitablemente tortuoso. Y existen otros elementos.

A mi juicio —y en lo que aquí interesa—, la cuestión debe ser planteada teniendo en cuenta dos cosas.

La primera es la que queda englobada de manera general en el tratamiento de las Circunstancias. Ellas son las que tienen capacidad textual para dejar despejado el camino y surja el *plus*, y, además, tienen la capacidad de animarlo para que surja y para poder dar razón crítica de por qué surge. Parece lógico que, tratándose de «personajes», sean las Circunstancias «subjetivo-especiales» las que tengan una mayor energía lírica; y ello, por una razón rigurosamente textual, a saber, la de que, siendo el poema un ser lingüístico, uno e indivisible, granítico y poroso, no admite ni la más pequeña añadidura ni el más mínimo desliz de configuración, con lo que la dialéctica «análisis/síntesis» adquiere una consistencia lírica que se impone por vía de austeridad, o, si se prefiere, por vía de una concentrada focalización en la que no es lícito —ni posible— desperdiciar el más leve rayo de luz textual y en la que todos los rayos marcan inexcusablemente la misma dirección. Esto quiere decir que las funciones están determinadas intratextualmente, o, lo que es lo mismo, que el *plus* lírico se constituye en la función central, única y conjunta del poema en cuanto que es un todo inquebrantable —lo que no impide que en ciertos detalles se manifieste ese *plus* de manera más súbita y sorprendente que en otros, pero siempre dentro del «todo», inevitablemente salpicado e impregnado por cada uno de esos detalles que lo integran.

La segunda cosa que el planteamiento de las funciones exige ante la emergencia lírica es el hecho de que las «acciones» líricas son impensables en el poema sin las «pasiones». Lo activo y lo pasivo, «lo sensible», y «lo pasional» son canales indiscutibles de elaboración textual y, en consecuencia, de determinación funcional. A mi juicio, este modo de entender la cuestión tiene su fundamento en el hecho según el cual el proceso de conversión de un objeto cualquiera en objeto artístico es siempre un proceso de desfamiliarización, desautomatización o extrañamiento, con las condiciones que a tal proceso afectan; quiero decir que la desautomatización, por ejemplo, está condicionada por la dualidad de usos del sistema lingüístico, pero que la distinción de usos es reconocible porque en cada uso el lenguaje está condicionado por unos rasgos —llamémoslos «estilísticos»— que son los testimonios de una determinada intención estética (o designio artístico) por parte del sujeto-escritor, dentro de la cual se cobijan los elementos textuales jerárquicamente organizados, es decir, funcionalmente dispuestos para que la finalidad se logre.

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

Pues bien, cuando de poemas se trata, el proceso indicado no puede ni tan siquiera ponerse en marcha sin la combinación funcional de «personajes» y «acciones» —y, por tanto, de «pasiones»—. Justamente por eso, el *plus* lírico subraya textualmente ciertas funciones que desde un punto de vista estrictamente narrativo pueden parecer, y ser, secundarias. La razón es lógica: la Narrativa precisa señalar necesariamente cuáles son los nudos imprescindibles de la malla textual porque, si ellos faltan, la malla no tiene consistencia; pero la Lírica supone ya esos nudos y se complace en sacar a plena luz y hacer que sean visibles otros hilos —al parecer sueltos en una primera mirada.

En este mecanismo, «lo sensible» y «lo pasional» se centran en la recurrencia del *modelo reducido* que tiene una peculiar energía lírica por su unión inseparable son «lo sintético» y por su capacidad de conexión, de manera inesperada, con la sensibilidad del sujeto-lector.

Me parece que, así entendidas, las *funciones* son gérmenes vivos de Lirismo siempre, pero muy en especial cuando logran ser testigos textuales del «cambio» o «transición» de un estado a otro, porque es justamente este detalle el que, al poner de manifiesto la reseña profundamente sutil de una transitoriedad, muestra, como pocos, la hendidura por la que se filtra el *plus* lírico. Estoy convencido de que el Lirismo es un principio insobornable de orden textual, lo que equivale a decir que todos y cada uno de los diversos elementos tienen asignado un sitio, y, también, expresada la exigencia de permanecer funcionalmente en él, como bien a las claras lo demuestran las acciones y los personajes. Una vez más, el Lirismo nos devuelve a la «disciplina» de la Preceptiva.

2.1.4 El *plus* en los personajes.

Los *personajes* constituyen, a mi juicio, uno de los elementos más eficazmente expresivos de Lirismo, hecho este que confirma de modo activísimo la condición narrativa de todo poema, por cuanto, sin acción, no hay personajes. El campo teórico que su consideración ofrece es, pues, muy amplio. El resumen que presento es, forzosamente, de una enjuta simplicidad.

A mi modo de ver la cuestión, su punto central es una adecuada y enfocada comprensión sobre qué entendemos en Lírica por «personajes», por *personajes líricos*. Evidentemente, esta comprensión sólo puede provenir de la respuesta que los textos den objetivamente a la pregunta que se les formule al respecto. En este sentido, no hay razones para negar que los personajes sean los motores de la ficción poético-lírica del mismo modo que lo son de la narrativa. Tampoco las hay para no hacer, si se estima conveniente, un aprovechamiento metodológico de la relación personajes-actores-actantes.

Por otra parte, se hace muy sugestiva la tentación de operar con el modelo dialéctico «objetividad/subjectividad», en cuyo caso podrían tal vez ser considerados como personajes poemáticos-líricos los tres sujetos textuales —sujeto-escritor, sujeto-lector y sujeto-lírico—, entendiendo que, así como tienen la misma energía en cuanto *agentes* textuales, podrían tenerla en cuanto *personajes* textuales.

Piénsese, si este dato resultara un tanto llamativo, en el hecho del público teatral al que se hace participar en la obra, ya directa y grupalmente, ya por medio de representantes —«coro» de las tragedias griegas—. Piénsese, sobre todo, que el texto quiere llegar a ser comunicación y que ésta es tanto más perfecta cuanto más cercana sea la vecindad de interlocutores textuales.

Bien sé que la comunicación literaria, por no tener marcha atrás, nunca es estrictamente directa e inmediata entre sujeto-lector y sujeto-escritor, pero no veo la imposibilidad de una comunicación «personal» —y menos si la «catarsis» anda de por medio— a través del sujeto-lírico que, por ser textual, no presenta dudas respecto a su calificación como personaje estricto y a su posibilidad de servir de puente para la comunicación...

No se entra aquí en la organización de esos elementos, pero tampoco se cierra la puerta a su posibilidad. Me permito tan sólo apuntar que si el poema es entendido como relato y en él se da el «cambio», «paso» o «transición», su esquema definidor es el de un «viaje» cuyos elementos básicos —«salida»/«llegada»— son una versión, apenas alterada, del paradigma temporal principio-fin, siendo el intervalo el Gran presente.

Esto demostraría que el «cambio» no sería posible sin los «personajes» —que son los moradores del intervalo presente—, y demostraría que el Tiempo es elemento con el que topamos en cada movimiento que hacemos en relación con el *plus* o Lirismo.

Demostraría más. Demostraría que existe una influencia del tiempo real de los sujetos agentes del poema sobre el tiempo lírico —influencia a la que quedaría bien el nombre de «edad»—, con lo que resultaría que el paso del tiempo sobre las «personas» —atención al término— va proporcionando a éstas una visión progresivamente cambiante del mundo y, por tanto, de sí mismas, con los sentimientos y actitudes congruentes —euforia, entusiasmo, optimismo..., apagamiento, desencanto, pesimismo— atribuidos tradicionalmente a una relación vital entre poesía y juventud por un lado, y entre narrativa y madurez por otro, relación que debería ser desenredada para dejar en evidencia su carácter tópico y su no adherencia a la realidad.

A mi modo de ver las cosas, en nada quedaría mermada la posibilidad que propongo, aunque se considerara que los seres de ficción son seres de existencia neutralizada; y ello, porque, tanto el sujeto-escritor como el sujeto-lector neutralizan —transforman— de algún modo su existencia en el momento/acto de la escritura y de la lectura respectivamente, y se concentran, se compenetran en la «unanimidad» textual —real/ficticia—, hecho que está indicando que el Lirismo o *plus* es cosa de dos, y que esos dos son *personajes* y, si no lo son, lo parecen.

Podría hacerse un análisis, sobre la base de la inmanencia y trascendencia textuales y, hablando de narrador —autor implícito— mensaje —escritura— y narratario —receptor inmanente y lector implícito—, y de autor real, texto y público lector, llegar a las mismas o parecidas conclusiones. Se podría hablar de la producción lírica del narrador en cuanto *alter ego* del poeta, etc.

Lo que, respecto al *plus*, me parece fundamental es lo siguiente.

En primer lugar, que el *personaje* debe ser entendido en dialéctica con *persona*: de este modo, la textualidad literaria conserva ese talante «humanizado» que vengo propugnando a lo largo de todo el trabajo, con las consecuencias líricas que de ello se derivan, puesto que la Lírica inclina la balanza de la dialéctica hacia el platillo de «persona».

En segundo lugar, que el poema llega a ser comunicación porque entran en contacto dos mundos o universos, el del poeta y el del lector, ambos en cuanto «personajes/personas», y que el contacto se da a través de la palabra, del «verbo» —que se demuestra creador y pontifical—.

Y, en tercer lugar, que el lenguaje lírico tiene la capacidad de «humanizar» —es decir, de hacer entrar en escena, quiero decir, en el esquema «personaje»/«persona»— a todo ser, a toda clase de seres —minerales, vegetales y animales, animados e inanimados, reales y ficticios...— atribuyéndoles directa o sinestésicamente las sensaciones que el poeta tenga a bien atribuirles, fenómeno ya visto por la Preceptiva. No es preciso subrayar el caudal de Lirismo que por él discurre y el marcado carácter de *plus* que el poema lírico tiene en relación con el de simple relato.

2.1.5 El *plus* espacial y temporal.

Sobre la importancia sintáctica del espacio y del tiempo no es preciso insistir: nadie pone en duda su categoría de entidades sintácticas del relato, colocándolas a la misma altura que las funciones y que los personajes. Aquí interesa su productividad lírica.

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

El *espacio* es una consecuencia necesaria de la narratividad, de modo que, sin ésta, aquél no tiene razón ninguna de ser. Pero, sin él, la narratividad tampoco la tiene. Por eso, se ha escrito acertadamente que «el espacio autentifica, da veracidad al relato y sitúa a los personajes». Todo ello, con las características particulares que el Lirismo entraña: el *plus* emerge de una formulación poemática que se hace unánime y compartida; la formulación tiene sus mecanismos de probada eficacia; la unanimidad tiene los suyos y se instala en los personajes/personas en los que funciona de acuerdo con la dialéctica ya expuesta. Pues bien, en lo que al *espacio* se refiere, el *plus* se apoya —porque lo supone— en su aspecto físico de base, aunque postulado de manera múltiple por la índole diversa de cada texto.

Quiero decir con esto que el *plus* tiene una amplísima capacidad de maniobra espacial, precisamente por no reducirse, como pudiera parecer —y algunos creen—, a unos pocos modelos topificados. El «paisaje», por ejemplo, puede ser considerado como *locus terribilis* o como *locus amoenus* —pasando por una variopinta gama de situaciones paisajísticas intermedias—, pero estas codificaciones tópicas ni son hitos infalibles de la presencia del Lirismo ni de su ausencia, es decir, son funciones insaturadas que es preciso saturar. A niveles preceptivos, puede resultar suficiente que el tópico cumpla todos los requisitos canónicos para que la poeticidad «local» quede garantizada. Pero el *plus* que aquí se propugna es el descrito en apartados anteriores: en ellos queda aceptado como indudable el relativismo de la Preceptiva, y hasta se insinúa como funcionalmente necesaria su transgresión.

Hago hincapié en estas observaciones, no para luchar contra fantasmas ya inexistentes, sino, muy al contrario, para que no mueran injustamente aspectos espaciales que, a mi juicio, siguen teniendo una eficacia potentísima de propiciación y creación de Lirismo, con tal de estar éstas encauzadas adecuadamente y aprovechadas con discreción.

Nadie desconoce la existencia de determinadas modulaciones espaciales que la poesía, llamada lírica sin más miramientos, emplea profusamente: lo grande y lo pequeño, lo externo y lo interno, lo abierto y lo cerrado, lo redondo y lo aristado, etc., etc.

Yo afirmo que estas modulaciones, de por sí, son neutras, es decir, que no son líricas de por sí. Afirmo que son narrativas —y su carácter descriptivo lo demuestra sin dejar dudas—. Afirmo que, cabalmente por ser narrativas, son susceptibles de constituirse en soportes y semilleros del *plus* lírico. Y afirmo que, por tanto, ellas mismas pregonan la validez de la tesis que este trabajo pretende demostrar, dado que el *plus* lírico no tendría «lugar» donde germinar sin la existencia de esas modulaciones o modalidades que se anclan en la roca de la Narrativa.

Pero mis afirmaciones van más lejos.

Hoy los espacios «imaginarios» y «simbólicos» están constituidos ya en una complicada topofilia, sumergidos —se dice— en el psiquismo colectivo —al que soy muy escéptico por razones acumuladas— o en el psiquismo individual, procedente del colectivo o no. Esta topofilia contempla el espacio ensalzado, el vivido, el equilibrado, el caótico, etc., etc.

Afirmo que, a poco que se rasque la piel de estas modalidades tópicas, se encuentra uno con las venas de la Preceptiva. Afirmo que lo psíquico, en cualquiera de sus manifestaciones, es muy anterior históricamente a los promotores de hace años, y, por tanto, que el Lirismo estaba ya descubierto, aunque las nuevas formulaciones tengan el mérito de una higiénica operación de saneamiento y de renovación, no siempre exenta de esnobismo *epatante*. Y afirmo que el *espacio*, si no es tratado con rigor y seriedad textuales, puede quedar reducido, a efectos de Lirismo, a un papel de importancia no superior —cuando no más baja— a la que en este trabajo se atribuye a la «realidad asumida». La llamada «póetica del espacio» no ha supuesto, a mi juicio, pasos adelante que tengan una especial relevancia respecto a lo ya sabido.

El *tiempo* suele ser considerado de ordinario como estrechamente unido al espacio, recibiendo esta unión el nombre de «mundo poético» de tal o cual autor, sintagma que no me parece operativo, de momento, porque en él son integrados otros elementos que, en una formulación estrictamente realizada, no pueden tener cabida por estar fuera de su ámbito específico. Sí me parece operativo el lexema bajtiniano «cronotopo», aunque Bajtin lo aplicó sólo al estudio de la novela.

Al *tiempo lírico* dedicaré un amplio y detallado estudio, como señalé en la nota 9. Por ello, me parece suficiente —para que este resumen quede mínimamente equilibrado— enunciar aquí, sin comentario alguno, unos principios de máxima generalización:

1º) El tiempo lírico existe —tiene que existir— y, por tanto, ser estudiado, por el simple hecho textual de ser todo poema lírico una ficción narrativa —en la que el tiempo es elemento indispensable a niveles sintácticos, por lo menos.

2º) Como el Tiempo lírico no ha sido estudiado con la abundancia y profundidad que el narrativo y el teatral, está en desventaja bibliográfica teórico-crítica. Pero este mismo hecho ha estimulado mi investigación para que, libre de la maraña de teorías encontradas, me haya sido posible establecer —sobre la base de los textos— un paradigma o modelo lírico-temporal que —sin contradecir ni una sola de las afirmaciones hechas en cada uno de los capítulos anteriores, al revés, apoyándose en ellas como en una propedéutica metodológicamente exigida— contiene, a mi juicio, los elementos sistemáticos necesarios y suficientes para poder propugnar objetivamente la construcción de una sintagmática poético-temporal de entidades sintácticas específicas, de valores semánticos propios y de relaciones pragmáticas funcionalmente rentables, todo ello apoyado en una descripción y en una articulación coherentes de los elementos lírico-temporales mismos en cuanto textualmente recurrentes, constantes, permanentes y específicos de la Lírica en la Literatura y Civilización occidentales.

3º) El paradigma o modelo que presentaré puede ser calificado como apocalíptico-escatológico no profético, cuyo tiempo es el Presente, en relación con las «flechas del tiempo» y los análisis del paradigma temporal efectuados.

4º) Evidentemente, el paradigma es tan acorde con lo expuesto sobre el Lirismo en este trabajo que hace que el *plus* lírico, no sólo sea más fácilmente detectable gracias a él, sino que obliga —me obliga— a considerar el *tiempo* mismo como un rasgo del *plus*, pero un rasgo de importancia tal que obliga —me obliga— también a una reconsideración —y una reteorización consiguiente— de la teoría lírica tradicional, precisamente a la luz del Tiempo lírico.

2.1.6 El *plus* en la trama.

La *trama* es el tejido narrativo mismo tomado como un conjunto de acciones, acontecimientos, situaciones y relaciones, y como un peculiar modo de conformación textual en cuanto ficción literaria. En ella, ninguno de los elementos considerados hasta ahora queda —ni puede quedar— excluido. Presenta, por ello, un talante de totalidad que permite afirmar que todo lo dicho páginas atrás tiene en él su aplicación y que lo aún no dicho pueda ser dicho, en la seguridad de que encontrará aquí acomodo.

Esto significa que la *trama* es el todo y está en cada parte. En consecuencia, significa también que el *plus* lírico tiene un ancho campo en el que emerger. Pero no es preciso estar muy avisado para percatarse de que esa anchura puede resultar engañosa, y lo es de hecho, razón por la que el rigor teórico-crítico debe ser más escrupuloso. En la práctica, resulta imposible calificar teóricamente como lírica a una trama en cuanto conjunto. El *plus* emerge de/en cada uno de los elementos integrantes. Pero tampoco a este respecto las afirmaciones unilaterales radicales son de eficacia garantizada: como siempre, es la dialéctica la que, al tiempo que evita extremismos, impide un inoperante conformismo.

EL POEMA LÍRICO: ¿UNA FICCIÓN NARRATIVA?

Ilustraré mi opinión con unas notas cuya lección me parece nítida, tanto para explicar lo que quiero decir como para avisar de qué no se puede decir desaprensivamente.

Ante todo, la *trama* es la crisis de la ficción, entendida en su condición más álgida. Cuando se habla de «nudo» se está acudiendo —como resulta higiénicamente necesario— al viejo Aristóteles. Afirmaba él que el *nudo* está constituido por un cierto número de hechos que están en la tragedia y otros que están fuera; de ahí que el nudo sea la parte que comprende desde el principio hasta la parte en que comienza el cambio hacia la felicidad o la desgracia. Esta idea aristotélica me parece de una importancia poético-lírica suma, aunque no siempre sea reconocida expresamente. ¿Por qué? Porque la ambigüedad o incertidumbre textual es siempre una posibilidad lírica; y esa incertidumbre es un elemento consustancial de la trama misma que no tiene por qué resolver todos los interrogantes que plantea ni desvelar todos los rincones que insinúa.

Pues bien: en esta operación típicamente sugeridora de *plus* lírico, colabora de forma evidente y eficaz el «fragmentarismo» lírico —versificado o no— y su correspondiente «cambio» de espacios y de tiempos —con la típica no fijación en ninguno, o sí—, sin olvidar el «cambio» del personaje —o de los personajes— que son «libres» por ser narrados, pero que son «liberados» —o no— únicamente por ser líricos.

Estoy convencido de que en este punto concreto —y en su conexión con el *gran tema* de la trama, que es la búsqueda de sentido— estriba uno de los anclajes de más delicada consistencia lírica. La crítica parece unánime en el reconocimiento de este hecho cuando califica como lírica a una novela en la que este perfil es apreciable.

Parece lógico. La «fábula» o historia, en cuanto serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados —y causados o experimentados por unos personajes—, no es otra cosa que la trama misma reducida a unos hechos regidos por el principio de causalidad. Esto es evidente. Pero se olvida a veces que lo que el crítico —y el lector— tiene delante no es la «fábula» o historia, sino el «texto», es decir, el «discurso», que es el relato de los mencionados hechos en cuanto pasados. Y aquí es donde el Lirismo encuentra la hendidura por la que filtrarse. ¿De qué modo? Basta un detalle lingüístico-textual —siempre lo hay, pero es preciso descubrirlo—, de ordinario apoyado en una figura retórica —¡siempre la Preceptiva!—, para que el orden quede invertido: «fábula-discurso» se convierte en «discurso-fábula», con lo que la «fábula» o historia queda deconstruida y el *plus* demuestra ser propio del «discurso» —no de la «fábula»—; o dicho de otro modo, el Lirismo radica en el texto y no en la trama.

Las consecuencias, aunque conocidísimas, no pierden ni una micra de su importancia. Me basta considerar un caso típico. En los poemas amorosos la trama es evidente: hasta los críticos hablan de «protagonistas» del amor en el poema, y los tópicos amorosos —pienso en la codificación barthesiana, por ejemplo— no son otra cosa que ambientaciones espacio-temporales y psicológicas, es decir, la puesta en escena del drama del amor en el poema. ¿Qué quiere decir esto? Varias cosas: que todo poema lírico es un relato narrativo —advértase cómo la hipótesis del trabajo encuentra confirmaciones por doquier—; que hay trama; que la mimesis no puede olvidarse nunca; que puede haber catarsis; y que todos y cada uno de estos detalles tienen la necesidad del elemento «tiempo» cuyas características estarán determinadas —con toda seguridad— por la mecánica mimesis/catarsis. A mi juicio, se trata de consecuencias muy graves y de una adecuación estricta a la cuestión que me ocupa.

Un último dato. Si la tragedia es el canon de la poesía lírica —y yo así lo creo, fiándome de Aristóteles—, el poema lírico es el discurso de una trama de carácter trágico. Siendo la esencia de lo trágico la interrogación del hombre sobre su más profundo sentido o sinsentido, el *plus* lírico resulta ser trágico, aun cuando el tiempo de las preguntas parezca haberse desvanecido. Por eso, la trama narrativa es soporte del *plus* lírico en cuanto que ella tiene un talante trágico, es decir, saturado de interés humano.

FRANCISCO MARTÍNEZ GARCÍA

Es evidente que falta un elemento esencial para que este mecanismo funcione. Y el hecho de que sin él no funcione demuestra su carácter esencial. Ya se sabe: ese elemento es el Tiempo.

FINAL

Lo expuesto tiene, a pesar de su extensión, un talante tan resumido que la conclusión final no puede ser una vuelta de tuerca más. Tiene que ser el simple hecho de terminar.

Creo haber probado:

- 1º) Que todo poema es un relato, el poema lírico también.
- 2º) Que, aunque su calidad de lírico no le viene de ser un relato, el ser un relato es una exigencia del poema lírico en cuanto texto-discurso.
- 3º) Que el Lirismo es un algo más, un *plus* o incremento cualitativo que conserva y preserva su propia entidad autónoma en cuanto Lirismo, al tiempo que no interfiere en la autonomía del relato.
- 4º) Y que, en consecuencia, aún no está agotado —ni mucho menos— el discurso teórico-crítico sobre la Lírica... Por fortuna.