¿ENUNCIACIÓN LÍRICA?

José María Pozuelo Yvancos
Universidad de Murcia

1. *La brecha en el tiempo*

Comencemos con una hermosa parábola de Kafka, ese escritor-filósofo que acertó como pocos a expresar las grandes articulaciones de nuestra condición humana:

> El tiene dos adversarios: el primero lo presiona desde atrás, desde su origen. El segundo le bloquea el camino hacia adelante. Lucha contra ambos. En realidad, el primero lo apoya en su lucha contra el segundo, pues lo quiere empujar hacia adelante e, igualmente, el segundo le presta su apoyo en su lucha contra el primero, ya que lo presiona desde atrás. Pero esto sólo teóricamente es así. Pues ahí no están sólo los dos adversarios, sino él mismo también, ¿y quién no conoce sus intenciones? Siempre sueña que, en un momento de descuido —y esto, debe admitirse requiriría una noche impensablemente oscura—, puede evadirse del frente de batalla y ser elevado, gracias a su experiencia de lucha, por encima de los combatientes como árbitro (F. Kafka, "El", 1920, apud H. Arendt, 1961: 79-80).

El sueño de ese inquietante personaje "El", que quiere ser árbitro en la lucha del tiempo, y vencer al presente y al futuro, instalándose como imagen de la experiencia del presente, lo cumple el poeta. Quizá no haya otro rasgo que defina la enunciación lírica de modo más palmario que el que reflejaría el sueño de un espacio, o de una región, o de un mo-

mento, o una acción de decir (veremos luego la contigüidad fundamental de estos conceptos) en el que el tiempo se colma como actualidad, como presencia, como lugar que ha logrado ejecutarse a sí mismo para transmitir a los hombres la idea de una creación verbal en la que el tiempo deja de ser una línea de pasado-futuro o de futuro-pasado, y que es, por encima de ellos, la imagen misma de la *presentez,* por allegar un vocablo grato a Pedro Salinas.

Cuando leemos un poema, sea de la época que sea o por remota que parezca su situación, sea de Píndaro o sea de Guillén, no asistimos a un acto clausurado. Por remota que sea la situación, el lector vivencia en el poema una experiencia que convierte siempre en experiencia presente, y que por ello, como veremos luego le imbrica a él. El "ahora" de la poesía no remite al momento en que el poema fue escrito, sino al presente de su lectura. Igual valdría decir para los espacios recuperados, que son para la experiencia del lector imágenes de su propio mundo. Y lo que ocurre con el espacio y el tiempo del poema, que universalizan su condición por referencia a la imagen de una experiencia no clausurada, valdría para el llamado "Yo lírico" y su posibilidad de intercambio con el "tú". Ningún acto enunciativo diferente al de la poesía lírica permite el intercambio de roles por el cual el Yo incluye en sí mismo, al *otro,* no sólo en la esfera de desdoblamiento del propio yo, como se ha leído la famosa sentencia de Rimbaud "*Je est un autre* ", sino en la posibilidad de incluir al tú como imagen proyectada del yo, experiencia que acontece a cualquier lector de poemas que no siente el yo del poeta, ni lo dicho en el poema sobre ese yo, como ajeno a sí mismo.

Hannah Arendt, filósofa alemana discípula de Heiddegger y Husserl, ha escrito un hermoso ensayo cuyo título es "La brecha entre el pasado y el futuro" en el que comenta el texto arriba reproducido de Kafka para intentar explicar el fenómeno del pensar, el acontecimiento del pensamiento. Y escribe:

> Desde el punto de vista del hombre, que siempre vive en el intervalo entre el pasado y el futuro, el tiempo no es un

> *continuum,* un fluir en ininterrumpida sucesión; el tiempo se fractura en el medio, en el punto donde «él» está, y su posición no es el presente tal y como normalmente lo entendemos, sino más bien una brecha en el tiempo...; siempre que piensa en independizarse sueña en una región superior y por encima del frente de batalla —¿qué son este sueño y esta región sino el viejo sueño de la metafísica occidental, desde Parménides a Hegel de un ámbito atemporal, no espacial, suprasensible, como la verdadera región del pensamiento? Es muy posible que sea la región del espíritu o, mejor, el sendero pavimentado por el pensamiento, la pequeña senda del no tiempo que la actividad de pensar traza en el tiempo-espacio de los hombres mortales y en la que los hilos del pensamiento, del recuerdo y la anticipación salvan todo lo que tocan de la ruina del tiempo histórico y biográfico. Este pequeño espacio atemporal en el mismo corazón del tiempo sólo puede ser señalado, pero no puede ser heredado (Arendt 1961:83-85).

Pretendo desarrollar en este trabajo una tesis sobre la enunciación lírica que extienda al acto de creación poética lo que Arendt desarrolla para el acto de pensar. Los hilos del pensamiento, del recuerdo y de la anticipación son también los hilos de la poesía; es más, considero que la enunciación lírica no sería otra cosa que la creación de una región donde esta brecha del tiempo se ejecuta y donde la experiencia humana se realiza en el mismo corazón del tiempo, siendo por ello, una constante emergencia de la propia temporalidad, no como historia pasada sino como vivencia presente.

¿Podría leerse a esta luz de otra manera la famosa sentencia de Machado cuando define la esencia de la poesía como "palabra en el tiempo"? Muchos y muy agudos han sido los comentarios que ha suscitado el tema del tiempo en la poesía y en la poética de A. Machado. Destacaré de entre ellos los escritos por E. Frutos (1960) y Ricardo Gullón (1970). Ligado a la influencia de Bergson, bien analizada por ambos, la "palabra en el tiempo" va mucho más allá del tópico heraclitiano.

Ni mármol duro ni eterno,

ni música ni pintura
sino palabra en el tiempo.

A. Machado ha explicado en muy diferentes lugares esta definición de su poética. Por ejemplo en el fragmento enviado para la Antología de Gerardo Diego de 1932 desarrolla la idea de que la poesía es "palabra esencial en el tiempo" y añade:

> La poesía moderna... viene siendo hasta nuestros días la historia del gran problema que al poeta plantean estos dos imperativos, en cierto modo contradictorios: esencialidad y temporalidad. El pensamiento lógico, que se adueña las ideas y capta lo esencial es una actividad destemporalizadora. Pensar lógicamente es abolir el tiempo, suponer que no existe, crear un movimiento ajeno al cambio, discurrir entre razones inmutables... Pero al poeta no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es fuera del tiempo, absolutamente nada...
>
> El intelecto no ha cantado jamás, no es su misión. Sirve no obstante a la poesía señalándole el imperativo de su esencialidad. Porque tampoco hay poesía sin ideas, sin visiones de lo esencial. Pero las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir; son pues temporales, nunca elementos ácronos, puramente lógicos. El poeta profesa más o menos conscientemente una metafísica existencialista en la cual el tiempo alcanza un valor absoluto. Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, son signos del tiempo y al par revelaciones del ser en la conciencia humana (G. Diego 1932:220-223).

A. Machado es consciente de que Filosofía y Poesía tienen una relación y una aspiración común. Y antes que Hannah Arendt reclamara la brecha del tiempo entre el pasado y el futuro como imagen del pensar, A. Machado había coincidido con Kafka en el cifrado de que la aspiración del pensamiento es abolir el tiempo y definirse como árbitro por encima de la lucha entre el pasado y el futuro. Esa metafísica existencialista del poeta que aspira a convertir todas sus si-

tuaciones y temas en "Intuiciones del ser que deviene, de su propio existir" o "signos del tiempo y revelaciones del ser en la conciencia humana", pienso yo que pueda decir mucho sobre el acto de la enunciación lírica como espacio donde esa revelación se ejecuta, en el instante esencial de la vivencia del tiempo como existir actualizado, presencial, lo que supondría que la poesía es el lugar donde se ha realizado el viejo sueño de la filosofía: pensar en el corazón del tiempo y salvar de ese modo la ruina del tiempo histórico y biográfico.

No puedo extenderme ahora en la fortuna que esta cuestión alcanza en la obra posterior de A. Machado, y especialmente en el *Juan de Mairena*. Pero no me resisto a reproducir dos textos, siquiera fragmentariamente

> El niño está en el cuarto oscuro,
> donde su madre lo encerró;
> es el poeta, el poeta puro
> que canta: ¡el tiempo, el tiempo y yo!

> Ya en otra ocasión definíamos la poesía como diálogo del hombre con el tiempo, y llamábamos "poeta puro" a quien lograba vaciar el suyo para entendérselas a solas con él, o casi a solas; algo así como quien conversa con el zumbar de sus propios oídos, que es la más elemental materialización sonora del fluir temporal. Decíamos, en suma, cuánto es la poesía palabra en el tiempo y cómo el deber de un maestro de Poética consiste en enseñar a sus alumnos a reforzar la temporalidad de su verso (A. Machado 1936:70 y 76).

Ricardo Gullón (1970) admirablemente relacionó la dimensión del tiempo en Machado con la del espacio: "espacio colmado de tiempo y tiempo espacializado en el que se instalará el poeta" (p. 166) y si el tiempo es tan esencial y acaba siendo la realidad última es "porque nuestra vida coincide con nuestra conciencia".

En lo que sigue desarrollaré la idea de que la enunciación lírica no será otra cosa que el lugar creado para la conciencia del presente como vivencia temporal. El espacio de

enunciación lírica crea, y a ello contribuyen diferentes rasgos que después se analizarán, una zona en la que el yo establece la experiencia del tiempo no como un tema o asunto sino como la dominante de toda su construcción, de ahí que en tal experiencia los sucesos no estén clausurados, aunque pertenezcan al pasado. El tiempo histórico se reescribe en ese espacio de enunciación lírica como actualidad de la vivencia, que afecta, no sólo a la deixis espaciales y temporales, sino a las propias deixis personales, por las cuales la vivencia se ejecuta en el presente de la lectura como perteneciente al momento del tú que es otro yo. Veremos también como Ortega y Gasset cuajó perfectamente, aunque él no se refiriese a la enunciación lírica, una reflexión en torno al que llama "Yo ejecutivo", que si lo trasladamos, como pretendo hacer, al Yo lírico alcanza a explicar esta experiencia de la vivencia de la acción como "ser en el tiempo".

2. *La lírica en el sistema enunciativo*

Es preciso preguntar a Machado, a Ortega, a Hegel, en la misma medida en que el tratamiento que la tradicional y moderna teoría de los géneros literarios ha dado a la cuestión de la enunciación lírica es altamente insatisfactorio y está lleno de problemas. Instalados en la falsa seguridad de tópicos manidos del tipo de "enunciación del Yo" para el espacio enunciativo lírico, o naufragando en la múltiple y crecida ambigüedad no declarada del adjetivo en el conocido sintagma "Yo lírico". Para definir el lugar de enunciación del poeta, ni manuales, ni diccionarios, ni, lo que es peor, tratados monográficos sobre la cuestión de los géneros han explicado con visos de plausibilidad la cuestión básica: ¿ejerce la lírica una especificidad enunciativa? ¿Puede definirse desde el concepto metalingüístico de enunciación? Ofrecer simplemente una respuesta negativa resultaría insuficiente, por lo que conviene nos detengamos en tales preguntas e indaguemos las vías de una respuesta diferente y creíble a la cuestión planteada en el título de esta ponencia.

Los problemas que la mala compañía de la *enunciación* ha acarreado a la teoría de los géneros son muchos y desde luego las desventajas cosechadas no creo que compensen la pírrica ganancia de una claridad cartesiana y el acomodo al sistema triádico, confirmado por doquier. No cabe duda de que por esta vía se llegó a un mundo perfecto: tres personas gramaticales, tres modos, tres tiempos, tres géneros. Ya Claudio Guillén (1971) se adelantó a explicar la formación de un sistema triádico en el Renacimiento que hunde sus raíces en razones histórico —culturales de diferente naturaleza, incluida la teológica de la época. Posteriormente G. Genette (1979), quien sigue de cerca el modelo propuesto por Guillén, ha ofrecido una muy difundida explicación histórica de la transición desde el primitivo esquema modal-enunciativo de Platón y la versión aristotélica del mismo hasta su consagración por el Romanticismo y las llamadas por Goethe *formas naturales*. En otro lugar (J. M. Pozuelo 1988a:70-73) he discutido tal consagración del modelo triádico de los géneros, en parte debido a la no feliz convergencia del fervor triádico del estructuralismo con la tradición perpetuada desde el Romanticismo de Jena, Schelling y Hegel y continuada por el idealismo de Staiger (1946). Que R. Jakobson, con su reconocida autoridad acabase sosteniendo la poesía lírica como el ámbito de la enunciación en primera persona acabó por reafirmar desde el rigor del metalenguaje estructuralista a quienes venían defendiendo que la lírica era el género de la expresión de los sentimientos subjetivos del poeta y entendían lo subjetivo no el ámbito modal de la enunciación del yo, sino en el temático de la traducción de un estado de ánimo. Una de las constantes en la relación de la lírica con la enunciación es la continua mezcla, dentro de la categoría de la subjetividad, entre criterios de modalidad enunciativa y criterios de contenido, o lo que es lo mismo, lo modal se ha contaminado con frecuencia de la función expresiva, en parte por la vinculación del esquema triádico a las formas personales y a las funciones del lenguaje. Tal contaminación no pertenece a los estadios románticos o idealistas, sino que pervive hoy, incluso reforzada por quienes entienden que "son las tres grandes modalidades

teóricas básicas, en cuanto estructuras mayores de polarización enunciativo-receptora y en grado menos evidente, actitudes básicas de la actividad simbólico-referencial de la literatura, las que orientan, sin excepciones, la caracterización de las formas históricas de transición" (García Berrio-Huerta Calvo 1992:83). De nuevo vemos mezclados los polos enunciativo y las actitudes básicas de la actividad simbólico-referencial, sin una abdicación siquiera del concepto de *formas naturales,* convertido en "factores universales" de base antropológico-imaginaria (ibidem pp. 50 y 68).

Sin embargo un tratadista actual de la solvencia de Jean-Marie Schaeffer (1989), quien dedica un extenso capítulo de su libro a la cuestión de la enunciación y los géneros (pp. 82-96), y que ya había reconocido al hablar del el sistema de Hegel que "comme de coutume cette interpretation modale rencontre des problèmes au niveau de la poésie lyrique" (p. 37) acabe concluyendo:

> Le vaste continent qu'on regroupe sous le nom de «poésie lyrique» réalise quant à lui tous les cas de figures [de enunciación] possibles: énonciateur réel, énonciateur fictif, énonciateur feint... Autant dire qu'il est inerte par rapport à la diversité énonciative, ce qui est une des raisons de la difficulté qu'on rencontre lorsqu'on veut le corréler à ses faux frères que sont la poésie épique et la poésie dramatique, toutes deux liées plus ou moins fortement à des spécificités énonciatives (J.-M. Schaeffer, 1989:85-86).

Palmariamente reconoce Schaeffer, cuando intenta definir los géneros desde el nivel de la enunciación, que la lírica escapa a una especificidad. No sólo porque sus marcas sean menos claras que las de la narrativa (hablar del narrador) y la dramática (hablar de los personajes), esto es, los otros géneros que sí tienen definido un lugar en el esquema modal-enunciativo, sino también porque todos los tipos posibles de enunciación han encontrado realizaciones en el seno de ese vasto continente de la poesía lírica.

No es casual a este respecto que el poderoso sistema que Hegel construyó en sus *Lecciones sobre la Estética* dejara sin

marcar a la poesía lírica en cuanto enunciación. Su apelación a lo subjetivo lo es respecto de su contenido, pero así como en el caso de la forma épica había definido que ella "*narra* poéticamente en forma de amplio acontecer una acción en sí total como los caracteres", y en el caso de la poesía dramática había recogido el carácter *actuante* ("de su propio actuar" dice) (Hegel 1817-20:748 y 749), para la poesía lírica deja sin marcar el registro modal-enunciativo de su forma. No puede ser casual esa ausencia de marca en un sistema con distinciones y matices tan poderosos y tan exigente en su coherencia interna.

Desde Hegel hasta la conclusión de Schaeffer hay un largo camino sembrado de fiascos en el intento por meter a la lírica en el esquema modal-enunciativo y del que el libro de P. Hernadi (1972) recoge abundantes muestras. No se ha recorrido tal camino sin violencias, y apelo al conocimiento que quienes me leen tienen de la difícil vía de salida que para una autoridad tan reputada en cuestión de géneros literarios como G. Genette (1991) ha supuesto la forzada situación de establecer, junto a los géneros de la ficción (en el que entran los miméticos, distinguidos en el interior de esa categoría por rasgos enunciativos claros: narrativo y dramático), otra categoría o régimen de literariedad definida por la *dicción* y que explícitamente refiere, aunque no exclusivamente, a la poesía lírica (p. 32), huérfana de un lugar habitable en el sistema enunciativo-modal de la representación narrativa o dramática de las acciones humanas, que forma para Genette el régimen constitutivo de la literariedad, frente al otro régimen, condicional, en que la poesía habita con otras muchas formas no líricas, carentes como ella de un estatuto modal-enunciativo bien definido.

Seguramente este destierro de la lírica, inespecífica para el sistema enunciativo, acarree a su autor menos problemas que los que ha traído la posición extrema de K. Hamburger (1957), quien ha defendido radicalmente la definición de la lírica desde el sistema enunciativo de la primera persona, pero a costa de crear un problema a la narrativa homodiegética, que queda entonces fuera del sistema y se configura como

una forma especial o mixta desde el punto de vista lógico adoptado. No es el momento de recorrer la teoría de Hamburger, cuya coherencia interna nos obligaría reproducir aquí todo su sistema. A quienes me oyen les bastará con recordar que Hamburger otorga a la lírica un estatuto algo complejo. Opone el polo lírico al polo que forman el drama y el relato épico, en tercera persona (aquí cabe encontrar una poderosa influencia en la teoría de Genette). Aunque no forme parte de la ficción, ni cree Yo-origen ficticio, crea un espacio enunciativo que se ha denominado Yo-lírico, para el que sostiene ser "un sujeto de enunciación": "el tan discutido yo lírico es un sujeto enunciativo" (Hamburger 1957:158). Que eso sea así obliga a desplazar tanto las formas narrativas de la lírica (la que llama balada), como, lo que resulta más sorprendente, concebir toda la narrativa en primera persona como "forma especial o mixta".

Seguir rigurosamente el esquema enunciativo genera una paradójica indistintividad con un género de tan proverbial carácter narrativo no lírico como el picaresco. Si no olvidamos que la que se considera primera novela europea. *La vida de Lazarillo de Tormes,* y origen de tantas otras, comienza con estas palabras "*Yo* por bien tengo que cosas tan señaladas" reconoceremos la dificultad de establecer una especificidad enunciativa desde la primera persona que ha poblado la novela europea de enunciaciones del yo, no sólo ficcionales, sino autobiográficas, confesionales, diarios íntimos y tantas otras formas o recursos concretos de enunciación de la primera persona como la *stream of conciousness,* el monólogo interior etc., que ningún lector calificaría como poemas líricos.

Posiblemente para salvar la propia dificultad de su carácter no distintivo se ha creado para el Yo enunciativo de la poesía ese adjetivo "lírico". Salvo que queramos hacer la fuerza de entrar lo definido en la definición, el adjetivo poco aclara respecto a tal especificidad, en términos estrictos de enunciación. La evidencia es que desde el punto de vista enunciativo Yo es la forma verbal del sujeto que habla, lo haga en un poema o en un relato. ¿Qué se quiere decir con el adjetivo lírico? En realidad todo lo que no cabe en la estricta

definición enunciativa; "lírico" sería de ese modo una forma de confirmar, adjetivando, la inespecificidad que vengo argumentando en términos enunciativos y el intento por cubrir unos rasgos de género que no resultan cubiertos por el sistema enunciativo como tal y que son precisamente los que se trata de aislar o definir. (Lo mismo valdría para el sintagma popularizado por W. Kayser (1954:446) de "enunciación lírica").

Sentidos distintos ha tenido según F. Cabo (1988:216-218) el concepto de "enunciación lírica". En primer lugar la adjetivación "lírico" supone una serie de rasgos para la enunciación lírica enunciada: la subjetividad, el presente como su dimensión temporal y la soledad o aislamiento del enunciador. Ninguno de los tres es una marca enunciativa, puesto que la subjetividad (hablar sobre sí) es en todo caso un referente temático y la atribución de lo enunciado al autor real no dejaría tampoco de ser una condición referencial y no enunciativa (también puede hablar el poeta, si quisiera hacerlo sobre sí mismo, por boca de otros. Subjetividad y enunciación del Yo no se cubren.

Otras veces por Yo-lírico se quiere entender que el yo del que estamos hablando no es el poeta como tal, sino una fuente ficticia de discurso. Esta evidencia ha obtenido ya un tratamiento teórico tan abrumador que no merece la pena insistir. Serviría "lírico" como adjetivo que marca la fuente retórico-irónica de la enunciación. El adjetivo aquí ha sido muy útil, aunque cada vez más innecesario dado que los que sostienen la vieja creencia de que el sujeto enunciativo es la persona del poeta como sujeto personal son afortunadamente minoría y sobre todo tienen frente a sí a todos los poetas-teóricos Yeats, Eliot, Pound, Baudelaire, Pessoa, Gil de Biedma y una larga nómina que comprendería también a los románticos ingleses y la tradición tratadistica de la "ironía" tan agudamente glosada por Pere Ballart (1994).

Una primera conclusión se deduce de cuanto vengo diciendo, conclusión en la que me alegra coincidir con el R. Wellek de "Genre Theory, The Lyric and Erlebnis" (1970): la dificultad de definir el genero lírico desde el estatuto enun-

ciativo, no sólo por su enorme variabilidad histórica, sino por la falta de especificidad de las formas de la primera persona enunciativa, ue le son predominantes.

3. De la enunciación al "universo del discurso"

Las investigaciones que desde hace años la Semántica, la Pragmática (que incluye la teoría de los actos de habla) y la propia teoría de los géneros literarios, vienen llevando a cabo, han ampliado notablemente el campo de atención y extensión posible de lo que antes simplemente se llamaba "enunciación". Estoy convencido de que si bien resulta totalmente inespecífico y poco rentable intentar definir la lírica desde el sistema enunciativo estrictamente considerado, los avances teóricos en el campo de la teoría de los contextos, las situaciones de habla, los entornos y todo lo que podríamos llamar de modo genérico "universo del discurso" (como aquel conjunto de informaciones, presuposiciones, referencias etc. que comparten enunciador y receptor de un mensaje) pueden ayudarnos a salir del atolladero en que nos situó la estricta y reducida aplicación del concepto de enunciación a la poesía lírica.

Se ha hecho célebre, en el campo de la teoría de la información, la cuestión formulada para enumerar los cinco factores que intervienen en un acto discursivo, a saber: *Who says what, in which channel, to whom, whith that effect?* Una mayor humildad y conocimiento históricos habría hecho recordar que incluso la versión pedagógica reducida que la historia de la Retórica proporcionó para los lugares (loci) en el desarrollo de un tema (quaestio), y se popularizó en las famosas fórmulas: *quis, quid, ubi, quando, quemadmodum, quibus adminiculis* o en el hexámetro *quis?, quid,? quibus auxiliis?quomodo? quando?* (Lausberg 1960, § 373-399) amplian notablemente no sólo el elenco de factores, sino que en el propio planteamiento aristotélico de la tópica y sus extensiones posteriores a los discursos jerarquiza el *ubi* y el *quando*, el contexto situacional diríamos hoy, no tenido en cuenta en la fórmula seguida por los teóricos de la información y que para la caracterización de

un género literario es lugar privilegiado, pues la determinación del espacio y el tiempo de la enunciación debería ser insoslayable.

Cualquiera de las versiones actuales aportadas por la Lingüística o la Semiótica para el estudio de lo que comúnmente se llaman "contextos comunicativos" podría servirnos de base para entender adecuadamente que también la lírica puede definirse desde ellos, evitando así el estricto corsé de la posición enunciativa referida al *shifter* o embrague discursivo, cuestión como hemos visto excesivamente limitada y poco aclaratoria de la enorme variedad y complejidad de variables históricas. Incluso la bastante temprana de E. Coseriu (1963) en su clásico "Determinación y entorno" distinguía ya cuatro diferentes tipos de entornos: la *situación,* la *región* (con sus concreciones en zona, ámbito y ambiente), el *contexto y el universo del discurso* ("el sistema universal de significaciones al que pertenece un discurso (o un enunciado) y que determina su validez y su sentido").

Estas consideraciones nos llevarían necesariamente muy lejos puesto que la pregunta acerca de la enunciación se enriquece con todos los factores posibles imbricados en el hecho comunicacional en sentido amplio, incluidos (y no en un lugar menor, por supuesto,) los saberes que la propia historia de los textos y de las comunicaciones en ciertos ámbitos de discurso institucionales han provocado, lo que se llama "competencia genérica": habilidades, conocimientos previos, presuposiciones, actitud etc., con que un lector tiene capacidad de descifrar un mensaje por sus saberes sobre el "universo de discurso" al que tal mensaje pertenece. Para la teoría de los géneros ha habido ya suficientes concreciones metateóricas como para que tengamos que insistir aquí (Una pequeña antología teórica para esta cuestión debería incluir a J. Culler 1975:163-187, K. Stierle,1977, M. L. Ryan 1979, W. Raible 1980, J. M. Schaeffer 1989, F. Cabo 1992:163-217).

En la amplia bibliografía sobre contextos comunicativos y géneros se ofrece significativamente muy poco sobre la lírica, cuando se trata no de definir intenciones, sino de proporcionar rasgos genéricos que puedan aislarla como fenómeno

comunicativo. Ya vimos que Schaeffer reconocía su enorme variabilidad, dispersión y la dificultad de un estatuto claro y este estado de cosas se traslada a Manuales y obras de referencia. Por ofrecer un ejemplo: el reciente *Diccionario de términos literarios* de Estébanez Calderón, bastante riguroso y muy bien documentado en la teoría literaria actual, cuando intenta conectar la teoría del Entorno con la de los géneros literarios dice: "Trasladados estos conceptos a la Teoría y Critica Literarias, el estudio de los diferentes tipo de entorno es importante para el análisis de cualquier texto, pero especialmente de los narrativos y dramáticos. En ambas modalidades de discurso el entorno juega un papel clave en la determinación de las circunstancias espacio-temporales en que se desarrolla la acción" (D. Estébanez Calderón 1996:329).

No considero que sean menos claves los entornos en el caso de la poesía lírica. La primera característica que tendremos que aislar es precisamente para el caso de este género la creación de un *espacio enunciativo propio,* que influirá en la posición tanto de la fuente origen del discurso, como de su localización espacial y temporal. Sabemos por la teoría de los actos de habla que el éxito de la comunicación depende de la adecuación del discurso a una situación particular. En la comunicación hablada el oyente comparte el aquí y el ahora del productor del discurso y se dan todos los fenómenos de reconstrucción del contexto preciso para que la comunicación se realice, incluido el *feed back.* En el caso de la comunicación escrita, la falta de esta situación se corrige por medio de las informaciones proporcionadas por el propio texto. El emisor dota al texto de un carácter especialmente estructurado en orden a salvar la situación de comunicación *in absentia.* Para el espacio enunciativo hay aquí una primera gran diferencia entre la lírica y el texto narrativo y dramático. Como advierte Susana Reisz:

> Precisamente una de las maneras de generar las condiciones de comprensión, de crear un marco situacional en que el lector y el texto puedan converger, es delinear la situación interna de enunciación con nitidez suficiente como para que se perciba su relación contradictoria con la situa-

> ción de escritura. Esta situación que en el teatro representado adquiere la contundencia de lo visto y lo oído y que en la narrativa se pone de relieve —entre otras cosas— por las capacidades de conocimiento suprahumanas del narrador, no se perfila ni siempre ni con igual claridad en el caso de la lírica (S. Reisz 1986:201).

La lírica no especifica casi nunca la situación de habla, ni el contexto situacional preciso para situar los objetos, las acciones, los espacios y los tiempos. El texto lírico se halla por voluntad de género, y precisamente por su inespecificidad o falta de nitidez en la situación interna de enunciación por mucho menos estructurado y completo. Lejos de llenar los "vacíos situacionales" el lenguaje lírico tiende a crearlos, por medio de distintos procedimientos que iremos viendo. En rigor el principal de ellos es dejar la situación de enunciación sin una marca histórica de origen, de determinación del origen o fuente del discurso, que parece emerger de la nada o ser en todo caso autosuficiente y autorreferencial. El texto lírico no construye siempre, casi nunca lo hace, lo que de antemano precisamos saber para situar a quien habla, cuando habla, desde dónde habla y, en el otro lado del canal, quién escucha, cuándo y dónde escucha. Esa creación de *espacios de indeterminación enunciativa* veremos que es rasgo estructurador y dominante y contribuye a crear un contexto enunciativo muy peculiar que requiere del lector una actitud especial de recepción, que no reclama tales contextos y acepta los vacíos situacionales no como una merma, sino como un esquema discursivo necesario para el tipo de recepción y para la consecución de los fines de tal discurso.

Muchos han sido los testimonios de quienes se refieren a un "estado o actitud receptora" especial, que no será sino el reconocimiento de un espacio enunciativo-recepetor específico y preciso para recibir el discurso lírico. José Ortega y Gasset lo advierte:

> Leer versos no es una de mis ocupaciones habituales. En general no concibo que pueda ser la de nadie. Tanto para leer como para crear poesía debiéramos exigir cierta solem-

> nidad. No una solemnidad de exteriores pompas, mas sí aquel aire de estupor íntimo que invade nuestro corazón en los momentos esenciales (J. Ortega y Gasset 1914:248).

Desde algunos lugares de la moderna teoría literaria se ha intentado dar cuenta de que por encima de los rasgos formales de que la especificidad comunicativa de la lírica radicaba en lo que Genette, en *Figures II* llamó una "attitude de lecture" que el poema impone a sus lectores:

> Una actitud motivadora que, más allá o más acá de los rasgos prosódicos o semánticos, concede a la totalidad o a parte del discurso esa presencia intransitiva y existencia absoluta que Eluard llama "prominencia poética". En este caso el lenguaje poético parece revelar su auténtica "estructura", que no es la de una *forma* particular definida por atributos específicos sino la de un *estado*, un grado de presencia e intensidad... (Apud. J. Culler 1975:233).

El propio J. Culler (1975:234-260) ha desarrollado algunas de las convenciones que intervienen en la competencia del género y que contribuyen a crear esa actitud de lectura, entre ellas, la distancia e impersonalidad, por el funcionamiento de los deícticos, la expectativa de totalidad que salva el fragmentarismo, la mayor significación y el esfuerzo para salvar la inteligibilidad. En otro lugar (J.M. Pozuelo 1988b:213-225) al trazar algunos rasgos de la Pragmática del género lírica, ya me he referido a otros fenómenos concurrentes con los de Culler y desarrollados por Ohman (1971), U. Oomen (1975), Lázaro Carreter (1990) y otros autores.

De modo que la indeterminación del espacio enunciativo es el que crea las condiciones para que se den los rasgos pragmáticos y las principales convenciones de lectura que el texto lírico sostiene y al que invita. Respecto a la cuestión que nos ocupa, la relación de la lírica con la enunciación, es muy de considerar la propuesta de Stierle (1977), por cuanto incide directamente en la pregunta formulada por esta ponencia y puede servir de gozne para mi propia propuesta de explicación de la especificidad del que vengo llamando "espacio

enunciativo", que se corresponde con un "universo de discurso o "esquema de discurso". Para entender bien este concepto será necesario reproducir unas palabras del propio Stierle:

> Le discours n'est sensé —et n'est donc discours au sense propre— que lors qu'il peut être projeté sur un schéme discoursif trouvant sa place dans les institutions de la action symbolique, qui ont pour condition et conditionent en même temps une culture donnée... Le discours dans sa signification, n'est jamais univoque, et dans tous ses aspects n'est jamais assuré; il est nécessariement assujetti a l'activité d'arrière-plan du lecteur, qui ne se contente pas de percevoir un texte, mais l'organise avant tout en discours. Sans doute, le transfert du texte en discours n'est pas arbitraire. L'identité du discours dépend essenciellement du fait qu'elle n'est pas un acte né d'une position subjective, mais qu'il procéde d'une praxis de la réception qui vise au consensus (K. Stierle 1977:426).

No por tanto enunciación lírica, sino *identidad de discurso* como realización de esquemas de discurso institucionalmente reconocidos y sobre los que hay una competencia basada en realizaciones históricas de emisión y de lectura. En otro lugar convine con F. Cabo (1992:235) en reconocer que este texto puede perfectamente servir como arranque de una teoría de los géneros literarios que fije el espacio o contexto de enunciación no en función del concepto restringido de acto de habla, de intervinientes en el acto, o enunciaciones propiamente dichas, sino en los esquemas o competencias de género que nacen y se desarrollan en contextos históricos y no son catalogables fuera de tal historia. El esquema de discurso preciso para entender la poesía de Góngora no es el mismo que precisa Baudelaire, ni en sentido estricto se formularían sus obras como partiendo de una identidad genérica de discurso. Para el caso de la poesía lírica postrromántica, que es la que aquí nos viene ocupando, lo que vengo llamando espacio enunciativo y que sería mejor definir como "esquema discursivo" supondría según Stierle una transgresión de los esquemas de discurso que condicionan las posibilidades de organización

de los estados de hecho y del principio de realidad que atribuye materialidad a los hechos. En este sentido la lírica se propondría como *anti-discurso, o manera específica de transgredir un esquema discursivo preexistente* (p. 431), tanto por abolición de la linealidad del discurso y sus ordenes de coherencia, como por la creciente complejidad de los contextos discursivos, la función reflexiva del yo, la concepción del discurso mismo como una función del sujeto de enunciación, de tal forma que tal sujeto parece tener un a existencia independiente del enunciado, lo que convierte aquel Yo en una identidad siempre problemática etc. Frente a la formidable construcción teórica de Stierle (muy poco convocada sin embargo en las caracterizaciones del género más difundidas) para explicar el espacio enunciativo de la lírica como espacio problemático y transgresor del esquema enunciativo mismo y de sus roles habituales, quedan sin efecto las tópicas e inespecíficas atribuciones a la lírica de una "enunciación del yo" como rasgo distintivo.

4. Un Yo en el presente

En este estudio querría complementar las caracterizaciones de la bibliografía convocada hasta aquí, y en concreto las señaladas en el acápite anterior, no tanto para acumular más o menos rasgos discursivos que intervienen en la competencia del género lírica como creación de un espacio enunciativo propio y específico, sino en la dirección de explicar por qué sea así, y si esos rasgos convocados por la bibliografía para suponer una especificidad enunciativa (insisto que en tanto "esquema de discurso") pueden tener una explicación unitaria, un principio constructivo que los explique. Al comienzo de este estudio me refería a ese principio como "presencia actual", como ejecución de una brecha en el tiempo. Por encima de cualquier otro rasgo la poesía lírica convierte los estados de hecho, las realidades, los objetos e incluso las personas que en ella se convocan como *presencias actuales*. La función primordial de su esquema enunciativo y de los rasgos que por él se vehiculan, es otorgar a la comunica-

ción una dimensión de *presente*. Pero como ya tuve ocasión de adelantar a propósito de la fábula de Kafka ese presente no es un tiempo en el sentido cronológico, sino un estado de presencia actual que actúa o ejecuta una brecha en el sistema de los tiempos y traspone el continuum de la sucesión, transformándolo en presencia actual o vivencia del tiempo, según pudo perfilar A. Machado como esencia de la poesía. En el corazón del tiempo, sin ser un tiempo más, e independientemente de cual sea el tiempo del enunciado (que puede ser el del pretérito, el del futuro o el del presente mismo), la poesía lírica se realiza como presencia presente, como estado en que la historia se reescribe en el ámbito del decir mismo y la acción de decir se corresponde con la de escuchar: lo dicho por la lírica es el decir, el ser ejecutivo de la acción de discurso que emerge como presencia, por lo que las acciones, los sucesos, las personas, los objetos, los lugares y los tiempos salen de la fugacidad de haber sido y se salvan de la ruina de lo histórico, inscribiéndose en el nuevo tiempo de la presencia, el tiempo actual de cuando leemos.

Y creo que tendríamos que comenzar intentando conocer mejor a ese extraño personaje de la fábula, que le da título: "El", ese personaje que pugna por abolir el tiempo y que H. Arendt relacionaba con el pensador, con quien ejecuta el acto de pensar. Puede ser, en una analogía que no sería rara a A. Machado, el sujeto poético, el yo lírico, el enunciador de la poesía lírica, el que ejecuta el acto de enunciación del poema.

Para conocerle mejor será preciso, como tantas otras veces, acudir a Ortega y Gasset. Su conocido "Ensayo de Estética a manera de Prólogo" (1914) que situó al frente del libro de Moreno Villa *El Pasajero* ha sido citado casi siempre en relación con la teoría de la metáfora (cf. Lázaro Carreter 1990:112-127). Pero antes de exponer sus lúcidas intuiciones sobre el tropo (que considera en realidad una metonimia de lo poético), elabora Ortega una explicación sagacísima sobre "El «Yo» como lo ejecutivo", en la que encuentro la formulación más acertada de la tesis de la creación del Yo lírico y que, aunque dicho como un Yo estético, el yo que crea el objeto artístico, tanto por tratarse de un Prólogo a un libro de poemas, como

lo dicho sobre él, creo que fundamentalmente se refiere a la creación del yo enunciativo del poema. F. Cabo (1994-95) había subrayado ya la importancia de este texto de Ortega y que recibió muy pronto una glosa por Juan Ferraté (1968:141-167); también ha señalado Cabo su contexto intelectual filosófico: la explicación fenomenológica del fenómeno estético, puesto que es texto penetrado de ideas y vocabulario de la Fenomenología, en especial la explicación de la *Erlebnis*, (aquí crea Ortega su traducción por "vivencia").

En lo que afecta a la tesis que vengo defendiendo será fundamental el subcapítulo dedicado al «Yo» ejecutivo y los que le siguen en el intento orteguiano de contraponer a una teoría esteticista de "lo bello" (que formula con la crítica a Ruskin), otra teoría que explique dónde radica la "creatividad" de la poesía, su ganar para nosotros mundo, su construcción de mundo.

> Hacer de algo un *yo mismo* es el único medio para que deje de ser cosa.
>
> Mas, a lo que parece nos es dado elegir ante otro hombre, ante otro sujeto, entre tratarlo como cosa, utilizarlo, o tratarlo como «yo». He aquí un margen para el arbitrio, margen que no sería posible si los demás individuos humanos fuesen realmente «yo». El tú, él, son, pues ficticiamente «yo». En términos Kantianos diríamos que mi *buena voluntad* hace de *ti* y de *él* como otros yo (J. Ortega 1914:250).

En este formidable texto tenemos ya la primera formulación de la teoría esencial de Ortega: ¿cómo tratarse a sí mismo uno como *objeto* siendo *sujeto?* Pedagógicamente Ortega da un rodeo: a él le interesa la "duplicidad del Yo", pero no llega a ella por el momento sino indirectamente: la creación de la mimesis de personas que son tratadas "ficticiamente" como *yo*. Esa construcción de la persona, en rigor sólo puede hacerse desde el yo, incluso cuando se trata de "él" o de "tú", o bien se les trata como "cosa" o bien se realiza una construcción ficcionalizadora en la cual esas identidades personales adviene, abdicando de su condición de co-

sas (objeto), a la categoría de *sujetos,* categoría que, en propiedad sólo puede radicar en el *yo.*

No quiero llevar a Ortega a dónde el no fue (si hubiera querido decirlo lo habría hecho), pero ¿sería posible contraponer el llamado Yo lírico a las otras identidades personales? Creo que sí y que aquí radica su especificidad: en la ficción narrativa y en el drama existen personas como objetos; hay una "voz" o una instancia de discurso que las construye como voces de otros diferentes a sí. , distanciadas respecto a la *fuente origo* del discurso. En el caso de la lírica esa objetualización no se da. El yo, el tú y el él, comunican precisamente en la medida en que "ficticiamente se traducen como yo". Esta subjetivización esencial de la fuente del discurso es la radical diferencia del llamado "yo lírico". La dificultad estriba ahora en advertir que tal subjetivización no puede explicarse desde la sola enunciación como registro discursivo o como forma de distribución de los roles del discurso. Si así se tratara el yo lírico, en cuanto al yo de la enunciación, no podría distinguirse para nada del yo narrativo homodiegético que formalmente, en cuanto enunciación, es idéntico (Esta el la dificultad que atenaza el sistema de Hamburger). Por encima del *shifter,* lo que el esquema del discurso lírico hace es la creación de un espacio en el que se rompen, haciéndolos intercambiables en la esfera del "yo", los propios roles de la enunciación: ¿cómo?, refiriéndolos a la actividad del yo como tal actividad. El espacio enunciativo lírico es aquél en el que el tú y el él se comportan como imágenes del yo. Este rasgo que Stierle (1977:434-438) o Lázaro Carreter (1990:34-51) ya habían ofrecido como una especificidad de la enunciación lírica, es explicado por la teoría de Ortega, quien ve un deslizamiento ficticio del espacio enunciativo: una apropiación que de tú y de él hace el yo.

"Pero antes hablábamos del yo como de lo único que no sólo no queremos, sino que no podemos convertir en cosa. Esto ha de tomarse al pie de la letra" (p. 251). Explica Ortega esta idea, desarrollándola dentro del pensamiento fenomenológico con ejemplos muy pertinentes sobre la diferencia entre el "yo ando" y "el anda", para concluir "Hay, pues, un

yo-andar, completamente distinto del andar de los demás" (p. 251). Y añade:

> Baste advertir que, en cambio, toda una clase de verbos se caracteriza por ser su significación primaria y evidente la que tienen en primera persona. Yo deseo, yo odio, yo siento dolor. El dolor o el odio ajenos ¿quién los ha sentido? Sólo vemos una fisonomía contraída, unos ojos que punzan de través. ¿Qué hay en estos objetos visuales de común con lo que yo hallo en mí cuando hallo en mí dolor u odio? Con esto queda clara, a lo que pienso, la distancia entre "yo" y toda otra cosa, sea ella un cuerpo inánime, un "tú", un "él". ¿Cómo expresaríamos de un modo general esa diferencia entre la imagen o concepto del dolor y el dolor como sentido, como doliendo? Tal vez haciendo notar que se excluyen mutuamente: la imagen de mi dolor no duele, más aún, aleja el dolor, lo sustituye por su sombra ideal. Y viceversa: el dolor doliendo es lo contrario de su imagen...
>
> *Yo* significa, pues, no este hombre a diferencia del otro, ni mucho menos el hombre a diferencia de las cosas, sino todo, hombres cosas, situaciones, en cuanto verificándose, siendo, ejecutándose (pp. 251-252).

En este texto se encuentra la primera formulación central del yo lírico (y el del pensador como veremos luego): el que es yo verificándose, siendo, ejecutándose. Ortega ha visto en esta reducción al espacio único del yo, la auténtica raíz de la *vivencia* que luego dirá *intimidad.* Pero para la cuestión lírica (no olvidemos que estas palabras están dichas en el prólogo a un libro de poemas) es central la posibilidad de extender ese yo ejecutivo, siendo, verificándose, a un espacio que abraza igualmente al *tu* y al *el.* Tú doliente o él doliente (sintiendo amor, dolor, odio) no son, en el espacio enunciativo inaugurado por el poema, túes o ellos, sino que son imágenes proyectadas ficticiamente del propio yo, representaciones de la conciencia íntima del sujeto. Precisamente porque esa trasposición o proyección es una imposibilidad ontológica, porque es imposible que un tú sea un yo ejecutivo, doliente, un dolor no objeto, sino dolor doliendo, siendo dolor de otro, se ha creado el espacio lírico: el espacio que abre esa posibilidad de

realizar en la imagen representada (tu, el, el otro) la esfera de representación competente en exclusiva al yo. El espacio de la enunciación lírica ha nacido para dar credibilidad a esa imposibilidad ontológica de la vivencia del otro como vivencia. De ahí que sea un espacio intrínsecamente ficticio, una construcción imaginaria, que es precisamente la que permite la distancia señalada por Ortega para con el dolor u odio originales. El dolor o el odio llevan a la impotencia expresiva de su representación, sólo cuando son imagen construida trascienden de sí, como ve Ortega.

> Todo mirado desde dentro de sí mismo es *yo*. [...] Cuando yo siento un dolor, cuando amo u odio, yo no veo mi dolor, ni me veo amando u odiando. Para que yo vea *mi* dolor es menester que interrumpa mi situación de doliente y me convierta en un yo vidente. Este yo que ve al otro yo doliente es ahora el yo verdadero, el ejecutivo, el presente, El yo doliente, hablando con precisión, fue, y ahora es sólo una imagen, una cosa, un objeto que tengo delante (pp. 252-253).

¿Será la lírica fundamentalmente eso: un mirar las cosas, los objetos, las situaciones, los sucesos pasados o futuros o imaginados, un mirar desde el yo como vivencia que se ejecuta en el instante de la mirada y que fuera de ese instante -que vivencia el presente actual de la lectura se desvanece?- Mirar desde dentro el objeto como si no fuese objeto y fuese sujeto, trascender el rol al que obliga la distancia enunciativa, subvertir el mandato de la enunciación, por el cual el objeto no es sujeto.

Doliente, doliendo, siendo, ejecutándose, verificándose. Los gerundios nos están diciendo el otro gran rasgo de la enunciación lírica: la presentez, el ser, como Ortega dice, presente; para lo que ya fue hay un presente que lo ejecuta siendo: el presente del espacio de enunciación lírico. Pero presente no sólo cronológico, sino de presencia, como se ve en este otro texto:

> Mas tampoco el objeto fantástico es el objeto estético... No es la blancura de este mármol, ni estas líneas y formas,

> sino aquello a que todo esto alude, y que hallamos súbitamente ante nosotros con una presencia de tal suerte plenaria que sólo podríamos describirla con estas palabras: absoluta presencia [...]¿ Qué diferencia hay entre la imagen visual que a veces tenemos de un hombre pensando frente a nosotros y el pensar del *Pensieroso*? [...] en el *Pensieroso* tenemos el acto mismo de pensar ejecutándose, Presenciamos lo que de otro modo no puede sernos nunca presente (p. 255).

Esta idea de la absoluta presencia (que traducen en el lenguaje los verbos en gerundio "ejecutándose", verficándose", "doliendo") es la que explica el espacio de enunciación lírico, precisamente por ser el espacio donde queda abolida la distancia entre el sujeto y su representación y por el cual el yo, siendo representación e imagen, no se da como tal, sino como ser, directamente. La presentez lírica quiere decir la aprehensión del yo (y de sus imágenes proyectadas: tú, él) "doliendo": del dolor ejecutándose no como imagen o representación sino como vivencia o experiencia.

Y que en el fondo de las palabras de Ortega hay una consciencia de estar hablando de la lírica, quizá lo pruebe el hecho de que añada de inmediato una contraposición de lo que viene sosteniendo con el hablar narrativo:

> La narración hace de todo un fantasma de sí mismo, lo aleja, los traspone más allá del horizonte de la actualidad. Lo narrado es un «fue» y el *fue* es la forma esquemática que deja en el presente lo que está ausente, el ser de lo que ya no es...
>
> Pues bien: pensemos en lo que significaría un idioma o un sistema de signos expresivos de quien la función no consistiera en narrarnos las cosas, sino en presentárnoslas como ejecutándose.
>
> Tal idioma es el arte. El objeto estético es una intimidad en cuanto tal—es todo en cuanto *yo* (p. 256).

Obsérvese que la intuición de H. Arendt respecto a que la fábula de Kafka era referida al ser que piensa, al acto de pensar, al filósofo en cuanto ejecutando en la brecha del tiempo una abolición del tiempo, había sido conseguida por

Ortega: el Pensieroso (el Pensador de Rodin) es la absoluta presencia del acto de pensar ejecutándose. Y esa es también la creación lírica, y en esa presencia abre una brecha definitiva en el tiempo, salvándolo de la historia de su ser efímero y del continuum, para rescatarse como presente, como ejecución del acto de decir y de ser.

Todo desde dentro de sí mismo es. *yo*

Tal ejecuta el acto lírico. Observe el lector que Ortega ha realizado con esa frase un acto lírico; para decirla ha tenido que crear un verso que parece de J. Guillén. Todo cuanto vengo diciendo, estas ideas de Ortega, el yo que se piensa, la presencia absoluta del ser ejecutando su vivencia, todo eso nos lleva a *Cántico.* cuyos primeros poemas (de la edición de 1950, pero también los de la edición del 36) son una evidencia del acto lírico como presentez, presencia y vivencia de las cosas siendo.

E incluso más. Porque hasta el motivo concreto del yo que se piensa, o el motivo de la contraposición entre el que se es y el que fue nutren versos concretos de *Cántico.* Leamos:

La luna está muy cerca,
quieta en el aire nuestro,
el que yo fui me espera
bajo mis pensamientos.

Sobre estos versos escribe E. Lledó:

> El Yo es suma de consciencia y temporalidad, es sujeto de pensamiento porque piensa en el instante y desde el instante, y puede además actuar en él. Ese Yo trascendental que acompaña a todos los momentos de consciencia, sin identificarse con ella, no sólo pone de manifiesto la esencial dualidad que hace posible la creación, y su carácter especulativo, que permite fundar la memoria, sino también el latido mental que, acompañando al desgranarse del tiempo, es capaz de actuar desde el fondo de sí mismo como memoria. (E. Lledó,1995:187).

Todo el ensayo de Lledó,que lleva a su punto más alto la hermenéutica y critica sobre Guillén, en el que comenta estos y otros versos de *Cántico,* podría también leerse, sin violentar en exceso su sentido, como una reflexión sobre la idea que en este estudio venimos glosando en torno al acto de enunciación —de creación— lírica, puesto que de la poética esencial de un poeta trata. Ortega se había referido al sujeto que ve, Lledó desarrolla la idea de la actividad de consciencia, luz y temporalidad presente, en versos de Guillén. En un momento afirma Lledó:

> Por eso en relación *con este yo en el borde del tiempo,* memoria y olvido son dos temas esenciales en la poética de Guillén. Constituyen, precisamente, la posibilidad de ese yo que fue: un ser hacia el olvido de sus propios actos en el río de la temporalidad, y un *ser* que aglutina en su *estar* —en su materia corporal de la que vive—la sustancia que, acto a acto, palabra a palabra, va llenando la sustancia humana, su ser. [...] la sustancialidad de un yo que espera y acoge los datos que alumbra el *yo instantáneo,* el yo que sorbe las gotas del presente (ibidem pp. 188-189 [el primer subrayado es mío]).

El espacio de enunciación lírico es el que desarrolla esa presencia del yo instantáneo que ejecuta en su acción (de pensamiento y de creación en su sentido más lato) la temporalidad presente necesaria para rescatarse de su ser efímero. Relea el lector el poema que abre *Cántico* en su versión definitiva:

Todo está concentrado
Por siglos de raíz
Dentro de este minuto,
Eterno y para mí.

Y sobre los instantes
Que pasan de continuo
Voy saltando el presente,
Eternidad en vilo.

Corre la sangre, corre
con fatal avidez.
A ciegas acumulo
Destino: quiero ser.

Ser nada más, Y basta.
Es la absoluta dicha.
¡Con la esencia en silencio
Tanto se identifica!

El primer poema del poemario. Imagen viva de la creación, cifra del universo lírico, donde aparece la luz, y donde se vive el instante mismo del ser ejecutando su destino en una eternidad en vilo. Ningún poeta ha acertado a expresar el espacio de la enunciación lírica con tanta profundidad.

Es a la luz de esta tesis como creo puede entenderse en su sentido cabal un texto de Hegel, precisamente aquél en que define la poesía lírica:

> En segundo lugar, el otro aspecto inverso a la poesía épica lo forma la lírica. Su contenido es lo subjetivo, el mundo interno, el ánimo contemplativo, sentiente, que, en vez de proceder a acciones, más bien se queda en sí mismo como interioridad y puede por tanto tomar también como forma única y como meta última la auto*expresión* del sujeto. No es aquí por tanto ninguna totalidad sustancial la que se desarrolla como acontecer externo,; sino que la intuición, el sentimiento y la consideración singularizada de la subjetividad introvertida comunican también lo más sustancial y lo más fáctico como lo suyo, como *su* pasión, disposición y reflexión y como *testimonio actual de estas*. (Hegel 1817-20:748. Yo subrayo).

Para mejor entender este texto de Hegel, tan mal interpretado por la teoría de los géneros literarios, que se ha limitado a reproducir el tópico de la subjetividad sin más como elemento de contenido o temático, será preciso recordar que unas líneas más arriba del texto citado, cuando Hegel trata de la poesía épica advierte que la materia épica está con respecto

al poeta "*alejada de él en cuanto sujeto y para sí conclusa*". En cambio para la lírica advierte que comunica "lo más sustancial y lo más fáctico como lo suyo, como su pasión, disposición y reflexión y *como testimonio actual de estos*".

Contrariamente a lo que se ha entendido tradicionalmente no creo que Hegel esté pensando, con la contraposición *conclusa* para el poeta (épica) vs. testimonio actual del poeta (lírica) en una determinación referencial o de contenido temático, pues a Hegel no podía escapar lo que a nadie escapa: que la lírica puede tratar sucesos pasados. El matiz de Hegel en esa contraposición creo más bien que se refiere a cuanto venimos diciendo de la presentez de la lírica, de ejecutarse en el presente, no como tiempo histórico o temático, sino como tiempo de la vivencia lírica, emisora y receptora. El traductor ha elegido un excelente vocablo castellano para esa presentez del sujeto *sentiente*. (Como ya adelanté esta es una temporalidad que se trasvasa al lector, que actualiza, presentifica lo leído como emergente en ese momento).

Lo histórico (el yo que fui) y lo presente (el yo ejecutivo) no se oponen pues como una cualidad de los asuntos tratados, como comúnmente se ha dicho, sino como una cualidad del acto enunciativo mismo. Hegel lo marca bien en ambos casos, el de la épica la materia es respecto del poeta "para sí conclusa" y en la lírica habla de *testimonio actual*. La determinación no es semántico-extensional, sino semántico intensional y netamente Pragmática: se trata de una relación del Emisor con el mensaje (y del receptor, como Hegel mismo desarrolla en p. 802): distanciada y conclusa en la épica, cercana, vivida, convertida en su testimonio en el caso de la lírica. Muy claro en el siguiente otro texto de Hegel:

> El espíritu desciende de la objetividad del objeto a sí mismo, mira la propia consciencia y da satisfacción a la necesidad de representar en vez de la realidad externa de la cosa, la *presencia* y la realidad efectiva de la misma en el ánimo subjetivo (p. 799).

Posteriormente a Hegel posiblemente sea el fenomenólogo polaco Roman Ingarden quien haya alcanzado una más

completa formulación de la idea de "presentez" y del tiempo como vivencia presente en el género lírico, en desarrollo de las teorías de Husserl, proyectadas también sobre Ortega, como ha señalado entre nosotros Fernando Cabo (1994-1995). En el capítulo §18 de su libro *The Cognition of The Literary Work of Art* (1968), dedicado a analizar la "perspectiva temporal en la concretización de la obra de arte literaria" enuncia Ingarden y desarrolla con pormenor la tesis de la vivencia del presente en la lírica. Primeramente, comentando un poema de Leopold Staff, escribe Ingarden: "Its not as if the lyric "I" entered the past. On the contrary, the past is revived for a moment, like un echo summoned to the present, and merges with what is happening "now" (Ingarden 1968:133).

Y posteriormente, a propósito de otro poema de K. Wierzynski, prosigue:

> Like almost of genuine lyric poems, this one portrays an actual "now" [the many analysis carried out in my advanced seminar in 1934-35 show that the caracteristic feature of at least a certain kind of lyric poem consists in their being a mode of behavior of the lyrical subject itself within the scope of a single present moment, which is qualitatively determined by an experience concentrated in it. This present moment is, at the same time as it were, lifted out of the flow of time, or else it is not localized in the temporal flow, not even when a past or future is indicated in the experience of the lyrical subject, from the standpoint of the present. In Poland Julius Kleiner showed still earlier that the presen plays a special role for lyric poetry] [el paréntesis recoge una nota a pie de página de Ingarden]. The liric "I" is so submerged in this "now" that all perspectives on past and future dissppear. All that remains is the actual emotion of delight wihch is expressed in the attitude of the lyric "I" in this moment [...] the assertion and the emotion together constitute that actual self-contained present created in the poem, which we have to experience in its peculiar, unique form in full qualitative determination. (Ibidem p. 134).

Todavía resulta más ilustrativo, en el desarrollo de esta tesis, la solidaridad que Ingarden establece entre este modo de

presente que se tiene a sí mismo y la experiencia pragmática de la identidad del lector con el "Yo lírico", respecto del cual rompe toda distancia, y la consiguiente influencia de esta experiencia en la vivencia de un yo intrínsecamente ficcional, como puede verse en lo que sigue:

> But we cannot "aprehended" it from a distance... In a proper reading there should be no distance, no duplexity, between the "now of the poem and the "now " of the reading. The "now" of the poem is determined exclusively by the semantic content of the sentences forming the poem and, as one can see from the text, is set in no particular temporal flow; is not at all localized in time. In other words, because of just this lack of a unique, fixed position in the real flow of time, the poem can be concretized, so to speak, in any present [...] The reader, as a particular psychological subject, must, in other words, not only identify with the lyric "I" expressing itself in the poem; he must feel for a moment as if were such an "I" experiencing and expressing himself as the lyric "I" does; he must become the lyric "I" in fiction. (Ingarden 1968:135).

Junto a los textos seleccionados hay otros en la obra de Ingarden (vid p. e. pp. 135-139 y pp. 263-276, de la edición inglesa citada) que muestran un desarrollo de esta tesis, y no ser casual en su sistema, sino uno de los ejes del concepto de *concretización*, que él aportó a la teoría literaria y que para el caso de la lírica definirá el género en virtud de una experiencia peculiar, en que la vivencia de esa presencia del presente ha suspendido el fluir temporal como tiempo histórico, y adquiere una dimensión de emergencia actual, en el momento de la lectura.

La agudeza de Hegel será ya extrema cuando comente un fenómeno en el que no puedo detenerme ahora pero que reclama un análisis minucioso: la relación de este fenómeno de presentez, de actualidad, de yo instantáneo, de lo que Hegel llamará claramente *emergencia momentánea* con la forma métrica, con el ritmo del verso. Dice:

> Ya en el metro debe anunciarse la índole de la disposición y todo el modo de concepción. Pues la efusión lírica está con el *tiempo,* en cuanto elemento externo de comunicación, en una relación mucho más próxima que el relato épico, el cual transfiere al pasado los elementos reales y los yuxtapone o entrelaza en una expansión más espacial, frente a lo que la lírica representa la *emergencia momentánea* de los sentimientos y representaciones en la sucesión temporal de su nacimiento y desarrollo y tiene por tanto que configurar artísticamente el heterogéneo movimiento temporal mismo. Ahora bien, de esta diversidad forman en primer lugar parte la más variopinta sucesión de largas y breves en una más quebrada... luego las más diversas cesuras... (p. 816).

Quizá no sea extraño que sea el poeta que ha definido la poesía como " palabra esencial en el tiempo", haya acertado también con esa idea del ritmo del verso como forma misma de emergencia de la temporalidad. Vuelva el lector al fragmento del *Juan de Mairena* reproducido en el apartado 1 de este estudio y encontrará en él relacionados el diálogo poético con el tiempo, como vivencia del mismo y el verso como el modo de ejercitar el profesor con los alumnos la temporalidad (análoga al zumbar del latido del corazón en sus propios oídos).

¿Puede resultar casual, después de cuanto llevamos dicho, que un gran maestro de teóricos, el más reputado especialista en métrica y el que inició con el concepto de *shiffter* la atención de la Lingüística posterior en los fenómenos de la enunciación, Roman Jakobson, asegure:

> Comme le suggère l'étymologie même du terme latin *versus,* le vers contient l'idée d'un retour régulier, à la inverse de la prose, que la composition étymologique du terme latin *prosa* (provorsa) présente comme une progression directe. Nous vivons toujours le vers sous une forme complexe: *la sensation inmédiate du présent,* le retour du regard à l'impulsion des vers prècedents et la vivante anticipation des suivaants. Ces trois impressions conjuguées formen le

jeu vivant de línvariant et des variations... (R. Jakobson-K. Pomorska 1980:76. Subrayo yo).

Curiosamente, aunque no arbitraria o casualmente según se ve en lo que vamos diciendo, sólo dos párrafos después del dedicado a la sensación inmediata del presente que proporciona el verso, y tras analizar este fenómeno en la experiencia infantil del lenguaje, R. Jakobson pasa, sin solución de continuidad a hablar de la teoría de los *shifter,* (los embragues de la enunciación o discurso) teoría de los *shifter* que para Jakobson tiene una dimensión eminentemente *temporal,* según puede verse en la cita siguiente:

> La signification générale de la forme grammaticale appelée shifter se distingue par le fait qu'elle contient un renvoi à un acte de parole, c'est-à-dire à l'acte de parole que comprend cett forme. Ainsi le temps du passé est un shifter puisqu'il désigne littéralement l'évenement qui précède l'acte de parole donné. La prèmiere personne du verbe, ou encore le pronom de la première personne, est un shifter puisque la signification principale de la prère personne contient un renvoi à l'auteur de l'acte de parole... (p. 77).

5. Conclusión

Concluyamos. Para quien ejecuta la acción de pensar (ese personaje Kafkiano en la brecha del tiempo) y para quien enuncia un acto lírico, tan semejantes en su creación de mundo, no puede la enunciación ser simplemente un atributo formal o forma de embrague discursivo. Ni la lírica explicarse de este modo. La que llamamos enunciación lírica guarda una especificidad en la creación de un espacio de enunciación o esquema de discurso en gran medida propio (aunque compartido en parte con el acto filosófico): el de la vivencia del presente como presencia absoluta de un yo ejecutivo, sentiente, doliente, que convierte los objetos, los espacios y los sucesos en *experiencia actual.* Para que esto sea así el yo poético, que trata de cosas y sucesos de la historia propia o ajena, ha de realizarse no como objeto temático (como historia con-

clusa y ya ida) sino como sujeto, el objeto que fue deviene sujeto que es, siendo, sintiendo, doliendo. La relación sujeto-objeto deviene emergencia del sujeto o realización plena del acto de su conciencia reflexiva, refleja. De ahí que Ortega comience su ensayo hablando de la poesía no como representación de algo ocurrido (en el mundo) sino como creación de mundo, como "ganar realidad", extendiendo nuestro conocimiento y nuestra vivencia. El yo de la enunciación lírica se proyecta en la esfera inmediata y presente de su relación con el objeto (a veces él mismo, a menudo otros), no tanto por su tematizar, sino por su realizarse en él la esfera de su conciencia inmediata o experiencia, vivencia, o como quiera llamarse a esa inmediatez momentánea que emerge como consciencia de sí mismo. Y de los otros realizados como yo, puesto que en ese espacio de enunciación es fundamental la intrínseca comunicabilidad y traslación del yo al tú, como otro yo, y del tú al yo. Ese espacio es el que permite la identificación del lector, fenómeno tan común y conocido por los lectores de poemas como experiencia propia, la identificación del tú no sólo con lo dicho, sino con la experiencia del yo en lo dicho, en el acto de su vivencia, que coincide con la ejecución de su lenguaje, con el nacimiento del poema y con el acto de su lectura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDT, H. (1961). "La brecha entre el pasado y el futuro" en *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós, 1995, pp. 75-88.

BALLART, P. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio-Quaderns Cremá.

CABO, F. (1988). "La enunciación lírica y la «actio» retórica". En *Investigaciones Semióticas III. Retórica y lenguajes*. Madrid: UNED, pp. 215-224.

_____ (1992). *El concepto de género y la literatura picaresca*. Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.

_____ (1994-1995). "Fenomenología y enunciación lírica: Ortega, Ferraté y Gil de Biedma". En *Tropelías*, nº 5-6, pp. 67-82.

COSERIU, E. (1963). *Teoría del lenguaje y Lingüística General*. Madrid: Gredos,1973.

CULLER, J. (1975). *La poética estructuralista.* Barcelona: Anagrama, 1978.

DIEGO, G. (1932). *Antología de Gerardo Diego. Poesía Española Contemporánea,* edición de A. Soria Olmedo. Madrid: Taurus, 1991.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, D (1996). *Diccionario de términos literarios.* Madrid: Alianza.

FRUTOS, E. (1960). "El primer Bergson en Antonio Machado". En *Revista de Filosofía,* XIX, nº 73-74 , pp. 117-168.

GARCÍA BERRIO, A. -HUERTA CALVO, J. (1992). *Los géneros literarios. Sistema e historia.* Madrid: Cátedra

GENETTE, G. (1979). *Introduction à l'architexte.* Paris: Seuil.

_____ (1991). *Fiction et diction.* París: Seuil.

GUILLÉN, C. (1971). *Literature as System.* Princenton: Princeton University Press.

GULLÓN, R. (1970). *Una poética para Antonio Machado.* Madrid: Espasa Calpe, 1986.

HAMBURGER, K. (1957). *La lógica de la Literatura.* Madrid: Visor, 1995.

HEGEL, G. W. F (1817-20). *Lecciones sobre la Estética,* trad. Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 1989.

HERNADI, P. (1972). *Teoría de los géneros literarios.* Barcelona: Bosch, 1978.

JAKOBSON, R. - POMORSKA, K. (1980). *Dialogues.* París: Flammarion.

KAYSER, W. (1954). *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Madrid: Gredos,1965.

LAUSBERG, H. (1960). *Manual de Retórica Literaria,* 3 vols. Madrid: Gredos, 1966.

LÁZARO CARRETER, F. (1990). *De poética y poéticas.* Madrid: Cátedra.

LLEDÓ, E. (1995). "Consciencia y luz en Jorge Guillén". En A. Piedra y F. J. Blasco Pascual (eds.), *Jorge Guillén. El Hombre y la obra. Actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén.* Valladolid: Universidad -Fundación Jorge Guillén, pp. 181-193.

MACHADO, A. (1936). *Juan de Mairena,* ed. de J. M. Valverde. Madrid: Castalia, 1971.

OHMANN, R. (1971). "Los actos de habla y la definición de la literatura". En J. A. Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria,* Madrid: Arco Libros, 1987. pp. 11-34.

OOMEN, U. (1975). "Sobre algunos elementos de la comunicación poética". En J. A. Mayoral (ed) 1987, pp. 137-149.

ORTEGA Y GASSET, J (1914). "Ensayo de estética a manera de prólogo". En *Obras Completas,* tomo VI, Madrid: Alianza Editorial-Revista de Occidente, 1989, pp. 247-264.

POZUELO YVANCOS, J. M. (1988a). *Del Formalismo a la Neorretórica.* Madrid: Taurus.

_____ (1988b). *Teoría del lenguaje literario.* Madrid: Cátedra.

RAIBLE, W. (1980). "¿Qué son los géneros literarios? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la Lingüística Textual". En M. A. Garrido Gallardo (ed), *Teoría de los géneros literarios.* Madrid: Arco-Libros, 1988, pp. 303-339.

REISZ, S. (1986). *Teoría literaria. Una propuesta.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

RYAN, M. L. (1979). "Hacia una teoría de la competencia genérica". En M. A. Garrido Gallardo (ed.), 1988, pp. 253-301.

SCHAEFFER, J.-M. (1989). *Qu'est-ce-qu'un genre littéraire.* París: Seuil.

STAIGER, E. (1946). *Conceptos fundamentales de poética.* Madrid: Rialp, 1966.

STIERLE, K. (1977). "Identité du discours et transsgression lyrique". En *Poetique,* 32, pp. 422-441.

WELLEK, R. (1970). "Genre Theory, The Lyric and Erlebnis". En *Discriminations: Further Concepts of Criticism.* New Haven: Yale University Press.