LÍRICA Y FICCIÓN*

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS
Universidad de Murcia

0. Este estudio se propone tres objetivos: 1) Indagar las razones históricas de la reconocida especial problematicidad del género o architexto que llamamos *lírica* o poesía lírica; 2) Mostrar cómo parte de esa problematicidad ha ordenado una arbitraria exclusión de la lírica del ámbito de los géneros ficcionales o miméticos. Tal arbitrariedad será objetable, pero explicable en el seno mismo de la dialéctica Teoría-Historia, inherente a la constitución de la doctrina sobre los géneros. Habrá sido la teoría y sus intrínsecas necesidades la que ha creado las dificultades para la consideración del discurso literario como ficción. Hay pues, como pretendo revelar, una interdependencia entre la cuestión del género (y la constitución histórica de la poética de géneros) y la negación para la lírica de un estatuto ficcional; 3) Contra esta asunción teórica (que es dependiente de la historia misma de la propia teoría) pretendo argumentar que la lírica es un género mimético-ficcional. Tal argumentación tendrá en este estudio dos momentos: a) en primer lugar mostrar la cuestión según el modo como la desarrollan Cascales y sobre todo Ch. Batteux. Este último logra una impecable argumentación que fundamenta la defensa del caracter ficcional del género lírico; b) en segundo lugar intentar reforzar los argumentos de Batteux allegando algunas de las recientes formulaciones de la teoría de la ficción literaria que coinciden básicamente con los razonamientos de Ch. Batteux.

La tesis central de este artículo será, por tanto, la nece-

---

* Una primera versión de este estudio se publicó en italiano en la revista *Strumenti Critici* . a. XV, n. 1, gennaio 1991, págs. 63-93. En la versión española que ahora se publica he introducido leves modificaciones.

sidad de extender al mundo de la comunicación lírica las bases o cimientos ficcionales de toda comunicación literaria. La lírica, siendo una modalidad singular de objeto temático, no difiere de otros géneros por el carácter no ficcional de su representación, sino por la peculiar vía como explota ese rasgo común ficcional que desde la afirmación aristotélica de la *poiesis* está en la raíz misma de toda representación literaria, aunque la tradición postromántica haya preferido anular y reducir a una dimensión expresivo-emotivo-subjetiva.

I. El problema de la lírica

1.1. Es un hecho reconocido por la poética contemporánea que la lírica continúa siendo el género de más dificil definición (C.Segre,1985: 290).Y aunque este hecho tiene amplias explicaciones de naturaleza histórica, que afectan al sistema mismo de la constitución de la poética de los géneros, continúa en la actualidad siendo una asignatura pendiente para la Poética, que no ha conocido para este género un grado de desarrollo y afirmación positivo-teórica semejante a la Narratología o a la Semiótica teatral. Estas dos últimas ramas de la Poética han cuajado ya un volumen importante de realizaciones seguras que figuran entre los mejores logros de la poética originada en el formalismo. Se puede decir, además, que tanto la Narratología como la Semiótica del teatro han sabido integrar el pensamiento tradicional de base aristotélica con la moderna Semiología, a partir de la actualización que de la tradición conceptual clásica hicieron los formalistas eslavos.

Con la lírica, en cambio, ha ocurrido un doble fenómeno que afecta medularmente a su desarrollo en la Poética actual: a) por un lado no se ha dado una integración del pensamiento clásico (totalmente ignorado desde la asunción de que la clasicidad no teorizó sobre él) y b) por otro lado no se ha superado el viejo esquema de la *elocutio* retórica como lugar de privilegio para la indagación de la especificidad lírica. En efecto, cualquier volumen dedicado a la lírica en revistas especializadas evidencia dos constantes: a)

la parcelación y atomización teórica que se disuelve en meros análisis de poemas y métodos de lectura crítica para ellos y b) la constante y pertinaz marginación de una teoría del género que supere los estadios retórico-elocutivos y plantee el género lírico como especificidad de índole semántica y/o pragmática.

En este estudio voy a relacionar la marginación de la lírica del ámbito ficcional (reducido como está a los textos narrativos y dramáticos) y el anquilosamiento de su desarrollo teórico, precisamente por no haberse beneficiado la lírica para nada de las muy provechosas indagaciones sobre la ficcionalidad que han adelantado la semántica y pragmática textuales. Es sintomático, a modo de ejemplo, que cuando A. Zgorzelski (1984: 302) propone nada menos que cinco géneros de ficción: mimética, paramimética, antimimética, fantástica y no mimética, ni siquiera para su negación se fije en la posibilidad de incluir la lírica. Todo lo reduce– tratándose de investigación sobre lo ficcional, sea mimético o antimimético– a géneros narrativos. No menos sintomático y sorprendente había sido el clásico estudio de J. Searle (1975: 110) que únicamente contempla textos narrativos y dramáticos, como S. Reisz de Rivarola (1979: 100) pone de relieve, afirmando esta autora, aunque sin desarrollarla, la necesidad de incluir la lírica en los géneros ficcionales (ibidem, págs. 165-167). Esta constante de la moderna poética, que reduce lo ficcional a la narrativa, podría no alcanzar justificación desde la *Poética* del Estagirita, donde, como veremos luego, la ficcionalidad afecta al conjunto total de la *poesía* y por tanto no únicamente a las partes de ese conjunto.

Un último ejemplo querría allegar para comentar esta exclusiva polarización en la narrativa de lo ficcional-mimético. Como C. Segre (1985: 249-250) muestra, no es sólo un estado de la teoría. La vinculación ficción-narrativa ha llegado a popularizarse en el sentir lexicográfico común de modo que el *Oxford English Dictionary* vincula, cuando define la entrada léxica *fiction*, ficcionalidad a narración y llega a identificar ficción con «tipo de literatura que se ocupa de narrar acontecimientos imaginarios y se describir personajes imaginarios; composición imaginaria. Hoy, habi-

tualmente, novelas y narraciones en prosa en general; la composición de obras de este tipo.» (apud. C. Segre, 1985: 249). En la definición aporatada, que reproduce cabalmente el tópico teórico que vengo glosando, se ha deslizado, no por error, una acepción que nos va a servir luego como argumento a favor de su extensión a la lírica: la de ficción-composición imaginaria, es, por lo demás, una posibilidad que C. Segre atribuye a las propias acepciones por la oscilación de significado en las lenguas románicas para *fingere*: «simulación», pero también «invención literaria» (ibidem, pág. 250).

1.2. El hecho de que *ficción* como «invención literaria» o como «composición imaginaria» no se haya desarrollado ni influido para nada en la esfera teórica de la lírica tiene una amplia explicación en la historia de la teoría de este género y en los muchos avatares sufridos por el mismo para su inclusión en el esquema triádico, primitivamente modal pero luego genérico, desde su germen en la *República* de Platón hasta su posterior confirmación –con distorsión del primitivo sentido modal– en el Romanticismo. C. Guillén (1971), A. García Berrio (1975 y 1988) y luego G. Genette (1979) han ofrecido la historia –documentable paso a paso– de la constitución de la triada cuyo origen explicó García Berrio en el contexto del Minturno (pero no sólo de él), y que popularizó para la poética posterior el murciano Cascales. A los estudios citados y a la peculiar historia de esa problemática inclusión de la lírica en el esquema triádico, remito al lector interesado, puesto que no me es posible glosar siquiera unos pasos, por lo demás muy conocidos ya.

Es interesante, empero, establecer la constatación de que tal proceso histórico-teórico no sólo crea la distorsión del esquema modal al invitar a la lírica a ocupar la «casilla vacía» del primitivo esquema platónico-aristotélico de los modos. También operan dos nuevas distorsiones que afectan sobremanera al problema que me ocupa en este artículo: en primer lugar se *crea* un tipo teórico –la lírica– y con él una consideración unitaria desde la teoría para acoger múltiples y variadísimas formulaciones histórico-litera-

rias que no habrían todas ellas respondido a los rasgos (– ficcionalidad) y (+ subjetividad) que la tradición teórica fue imponiendo. Se creó un género para la casilla vacía de la tríada pero conjuntamente se uniformó, se dió carácter unitario a lo que para nada respondía a esa unidad, ni en las realizaciones históricas de las formas clásicas, ni medievales, ni renacentistas.

En segundo lugar y *simultáneamente* (y subrayo como elemento clave esa idea de simultaneidad teórica) se logró cuajar para ese nuevo orden unitario de la lírica una contigüidad para lo expresivo-subjetivo que respondiera *simétricamente* a la dialéctica universal de la propia tríada. De las muchas oscilaciones que en la tradición teórica ha tenido la repartición objetivo-subjetivo-mixto (se pueden seguir en la síntesis de P. Hernadi, 1972), la epopeya y la dramática han oscilado según fuera uno u otro el teórico, pero la lírica ha conservado incólume su exclusividad para la parcela de lo subjetivo, afirmada primero como elemento modal, reforzada luego con argumentación de «forma natural» por Goethe y toda la tradición romántica y finalmente confirmada en ese lugar por los esquemas no temáticos sino formal-enunciativos del formalismo. Reproducir aquí tan sólo los principales hitos de estas progresivas distorsiones sería imposible en los límites de este artículo y ocioso puesto que la bibliografía sobre la teoría de los géneros ha señalado bien las urdimbres de este peculiar «sistema triádico» y el no menos peculiar lugar que a lo que llamamos lírica le cumplió desempeñar en tal sistema.

Únicamente me referiré, en esta síntesis, al peso enorme –diríamos que excesivo– que el Romanticismo y su peculiar estética expresiva tuvo en la afirmación del sistema. Y ello porque este peso romántico que la poética actual parece haber heredado de forma casi «natural» es muy importante, diré que clave, para la discusión que aquí nos ocupa. En una palabra, la «esquematización» teórica que ha expulsado a la lírica del dominio ficcional ha sido fenómeno de amplia responsabilidad en muchos hitos de la tradición pero afecta a la doctrina idealista-romántica con particular énfasis, de modo que lo que llamamos lírica hoy no podría entenderse ni explicarse –ni la misma afirmación no fic-

cional que la teoría parece admitir– sin la decisiva intervención del idealismo romántico y su posterior proyección sobre las escuelas croceana,vossleriana y de la Estilística europea (F. Martínez Bonati, 1960:135 y ss.). Toda esta corriente idealista popularizó en la propia teoría la relación expresivo-subjetivo-sentimental del poeta y ha recibido confirmaciones posteriores en procesos teóricos ajenos a la Estilística, como los del Estructuralismo, que con parecidos afanes esquematizadores, impidieron cabalmente a la lírica salir de la casilla en que la tradición la había metido, no sin forzar, como diré enseguida la propia historia del género y no sin marginar, en beneficio del esquema teórico, la casi totalidad de las ocurrencias históricas que en modo alguno cabe entender como expresivo-subjetivo-sentimentales.

1.3. El problema que vengo presentando es un ejemplo cabal del funcionamiento del género como dialéctica teoría/realidad. La marginación de la lírica de lo ficcional es y ha sido una necesidad intrínseca de la teoría y ese necesidad sólo se explica si somos capaces de asumir algunos de los conceptos clave que la metateoría del género ha venido afirmando. Tal metateoría viene a indicar la enorme dificultad que la «cuestión del género» provoca cuando no se plantea claramente y no se acaba de salir de la ambivalencia entre *historia* y *categorización* (C. Segre, 1985:279). Al evitarse la opción entre una descripción empírica de los géneros según se desarrollo a través del tiempo y una categorización *ex novo* con criterios coherentes al margen de su sanción histórica concreta; dicho de otro modo, al mezclarse en la teoría constantemente géneros (y subgéneros) con *tipos*, modelos y categorizaciones de naturaleza no histórica, no se logra salir de una constante «esquematización» que la teoría impone a la realidad histórica, seleccionando de ésta sólo algunas de sus ocurrencias (las que convienen a su principio categorizador) y marginando otras (J. M. Pozuelo, 1988 b: 69-80). Tal proceso de simplificación operó ya en Aristóteles y es una constante en la teoría de la real existencia empírica de las clases históricas de textos. C. Segre comentó este fenómeno y evidenció la escasa homo-

geneidad de cada uno de los componentes de la tríada (C. Segre, 1985: 279). En efecto, la necesidad de crear la categoría o *tipo*, o género grande, género-guía como categorías universales que luego se han querido (por ejemplo en Goethe o Staiger) justificar desde prismas universales y «naturales», ha hecho posible un progresivo alejamiento de la realidad histórica concreta, con miles de formulaciones distintas desde el punto de vista de su creación pragmática o de su funcionamiento semántico y aún de su modalidad a las que cada uno de esos grandes tipos o architextos ha reconocido como propias. A poco que nos acerquemos al tipo épico mal se acomodan a él la mayor parte de los poemas germánicos y aún podrían quedar fuera algunas «chansons de geste». Y en lo que a nosotros afecta ahora, la lírica ha tenido ocurrencias incompatibles con tal etiqueta, tantas que sólo podremos hablar de lírica a condición de no ejemplificar demasiado con poemas de diferentes épocas. Es más, si queremos ser fieles al gran-género apenas podríamos quedarnos con algunos poemas sentimentales imaginados por los grandes poetas románticos alemanes.

Jean Marie Schaeffer ha teorizado sobre esta cuestión desde el punto de vista epistemológico y hecho ver cómo toda la teoría del género ha «reificado» en términos de ontología sus propios discursos (J. M. Schaeffer, 1983). Hasta tal punto se ha dado esta *reificación* que la cuestión del género ha llegado a ser un discurso ontológico, consecuencia de la creación de la categoría como exterioridad, con independencia no sólo de las realizaciones históricas, sino incluso del discurso teórico que la nombra. De ese modo, la lírica, el gran género o categoría architextual no sólo se ha dotado de una existencia sino que hasta puede negar la propiedead o identidad con ella de la mayor parte de sus formulaciones históricas, de los poemas que se crearon en diferentes literaturas y que tendrían que ser hoy expulsados –o ignorados– del recinto en que caben sólo los privilegiados ejemplos que conviven al constructo teórico imperante tras el Romanticismo.

En síntesis, la creación de una idea de la lírica alejada de su definición ficcional no sólo es un constructo puramente ideal y teórico, sino que su construcción se ha hecho en

aras de la necesidad intrínseca de la propia teoría, al abrigo de la formación del esquema triádico y fuertemente dependiente de la inserción esquematizadora impuesta por el Romanticismo. Las tres dimensiones del problema: esquematización teórica, tríada e ideología de la creación romántica, son indivisibles y han colaborado interdependientemente en la expulsión de lo que hoy llamamos *lírica* del recinto de lo ficcional mimético. Contemplamos estas tres dimensiones en la apretada síntesis que sigue.

1.4. C. Guillén (1971) dedicó su excelente monografía «Literature as system» a mostrar cómo la poética europea tiende al sistema y en deuda con la pedagogía del *Trivium* y con órdenes varios de las ciencias oratorias etc.,creó un «orden intelectual», un espacio ideal triádico en que reinterpretar como géneros los primitivos esquemas modales de origen platónico-aristotélico. Lo importante de esta indagación, seguida por G. Genette, es que género y sistema se refuerzan y ha habido durante siglos una notable tendencia a establecer un número limitado, un inventario cerrado, de modelos genéricos desde los que interpretar la heteróclita y diversa cantidad de realizaciones literarias que han de caber o penetrar ya en uno u otro de tales moldes (vid. C. Guillén, 1971: 377-385).

Los críticos leen una obra a través del sistema crítico de forma que la inteligencia crítica asimila y acomoda lo nuevo dentro de los esquemas y coordenadas dados por su conocimiento. Este nuevo fenómeno, inherente a la constitución misma de la Poética como ciencia general, ha sido especialmente agudo en el caso de la lírica, por varias razones que únicamente enumeraré: a) en primer lugar es conocida la enorme resistencia que la lírica ofreció a ser encuadrada como género unitario, debido en gran parte a que no constituía una unidad en las literaturas griega y latina. De hecho, al mismo tiempo que Aristóteles la ignora, se da su falta de consideración unitaria. Tan sólo la enumeración de la primera aparición histórica de una consideración cuasi unitaria de la lírica (o mélica), la de Dionisiso de Tracia, muestra que lo que hoy conocemos como lírica en modo alguno podría corresponderse con las variadas especies que

en ese corpus pueden distinguirse. Ni la yámbica o satírica, ni la elegíaca, el epigrama, el himno, etc. cabrían en lo que el Romanticismo tipologizó como *lírica*, ni había en tal esquema una unidad fuerte, mucho más conseguida en cambio en el teatro o en la epopeya. El mundo medieval, como destacan P. Zumthor (1972:158-164) o P. Dronke (1978) tampoco impuso un orden en la anarquía prácticamente imposible de reducir a prismas unitarios. Hasta el Renacimiento, además, tampoco la lírica tuvo especialización exclusiva en la dimensión expresivo-subjetiva del poeta sobre sus sentimientos o su visión del mundo. b) Es en el momento en que nace la tríada, apoyada en esquemas anteriores de clasificación artística y social, como los del discurso oratorio, los estilos, los modos, las personas etc, (vid. A. García Berrio, 1988:123), cuando se produce esta convergencia. Es el esquema ternario el que comienza a dar una consideración unitaria a la lírica. Apelo a las investigaciones de Guillén, García Berrio y Genette, ya citadas, para documentar este proceso paulatino de unificación de lo diveso, que no ha aparecido antes del Renacimiento. Tampoco ha aparecido antes el tópico de la formualación *expresiva* de la lírica, que es tópico que adquiere fuerza con su concordancia con el lugar modal, de modo que en Cascales encontraremos una ambigüedad muy significativa entre lo temático y lo modal al decir que en la lírica el poeta habla por sí y de sí (*Tabla poética* I, texto 14 según la edición de A. García Berrio, 1988:60).

Al ser esto así, ¿puede extenderse la consideración de la lírica posterior el Renacimiento a las formulaciones medievales, bajo-latinas, latinas o griegas precedentes?. Así se ha hecho pero con notable restricción de lo genérico en beneficio de lo categorial-teórico. El resto de la historia es muy conocida también: Goethe, las «formas naturales», Schiller, Hegel y todo el sistema del idealismo, Staiger, etc., han venido no sólo a reforzar la consideración unitaria, sino que conjuntamente con ella la expresivo-modal, la expresivo-temática y el orden sentimental de la propia subjetividad como lugares de definición de la lírica. La *Estética* de Hegel puede ser emblemática de esta consideración. La convergencia en este «orden intelectual» expresivo-subjetivo depen-

derá del triple parámetro antes apuntado. No la inventa la ortodoxia aristotélica del clasicismo puesto que Cascales y Batteux querían transitar, como veremos, por otras vías. No. Se gesta en la connivencia de tres fuerzas: la del esquema triádico modal, la dialéctica del sistema de representación humana que opone la subjetivo/objetivo como órdenes suprahistóricos y de fuerte dimensión universal y, por último, la inserción del idealismo romántico y su teoría de la expresividad del poeta, precisamente por buscar los poetas filósofos un género de *verdad*, de autenticidad que evitase la censura platónica respecto a la mentira del verbo en *La República*.

Es sintomático que fueran poetas filósofos los más empeñados en negar a la poesía su estatuto ficcional. Los filósofos de todas las épocas– y muy singularmente los románticos– han luchado por allegar la poesía lírica a la esfera de la verdad, al lugar donde el individuo expresa directamente su alma y rescata la autenticidad originaria, el carácter genuino y verdadero del lenguaje. El origen no ficcional del género era preciso para fundamentar sobre él la contestación a la objeción platónica de la raíz mentirosa de toda producción poética. Desficcionalizar la lírica fue un lugar necesario dentro de la cosmovisión que de la literatura ofrecieron los poetas-filósofos del Romanticismo.

Tampoco hay que olvidar la fuerza que sobre la tríada han ejercido poderosamente razones en las que se ha querido ver raíces antropológicas, que permiten ver la tipología literaria como lugar en donde subyacen tipos dialécticos universales en necesaria limitación. El inventario cerrado de la tríada y su asimilación a fuerzas «naturales» (lo objetivo, lo subjetivo, lo lírico, etc.) dista mucho de ser arbitrario. Reproduce, sí, una limitación y determinación ideológica hasta ser reivindicado– y así lo está siendo por intervenciones como las de G. Genette (1979:72-75) y A. García Berrio (1988:124 y 1989:444-470) como la conciencia histórica de las formas arquitectónicas fundamentales.

Sea como fuere, nosotros hemos de acabar esta breve síntesis de la cuestión haciendo ver que todas estas fuerzas han colaborado en la atribución de la expresividad-subjetividad y en un orden no ficcional como los pivotes para la

definición del género *lírica*. Con ello se ha creado una evidente concreción de la cuestión del género que, como veíamos, tiende a ezquematizar, creando un orden intelectual, un *pensamiento sobre la lírica* que apenas tiene mucho que ver con sus realizaciones históricas y que ha servido para un espejismo distorsionador. La poética de la lírica ha caído en la trampa de su propia capacidad instauradora y ha creado un «esquema» de pensamiento sobre la lírica que ha ido más allá de rellenar una casilla vacía modal, ha ido hasta crear un tipo ideal que responda al orden dialéctico fundamental de lo objetivo/subjetivo. La coherencia de la propia teoría se ha salvado en beneficio de la cración de un orden intelectual netamente romántico expresivo donde no caben ni Píndaro, ni Horacio, ni Catulo, ni Dante, ni Góngora, ni Borges, ni Pessoa. P. Hernadi (1972:13 y 14) lamenta que las especulaciones sobre la lírica de autores contemporáneos como Spoerri, Petch, Staiger, etc. apenas podrían superar ciertas áreas estrechas de la historia literaria. Sus conceptos de la poesía lírica abarcan poco más que la poesía del Romanticismo o quizás no más que los poemas melodiosos de Goethe. Sería abusivo –arguye Hernadi– querer trasladar a Horacio lo que de la lírica dice la teoría actual. Podríamos añadir nosotros que toda la tradición del petrarquismo o de la poesía cancioneril también quedaría fuera del esquema u horizonte de posibilidades teóricas desde el que se diseña hoy la teoría de la lírica.

II. Cascales y Batteux

2.1. Pero no siempre la lírica se pensó de ese modo. Y no siempre estuvo alejada del orden ficcional. Reivindicar hoy el carácter ficcional de la lírica supone recuperar una vieja tradición rota e injustamente valorada. Francisco Cascales (1617) de modo menos sistemático y Ch. Batteux (1746) de forma impecable y coherente han defendido la naturaleza ficcional del género lírico. Lo han hecho además, ambos, por procedimiento de su caracterización como *imitación*, lo que le ha parecido a G. Genette (1979) una distorsión del concepto de *mímesis*, pero que ambos tratadistas han entendi-

do en estricta coherencia con el propio sistema aristotélico. Veremos luego cómo la lectura de Genette y su crítica de las teorías de Cascales y singularmente de Batteux ha partido de una interpretación restringida, que estos no hicieron y sí hace Genette, del concepto aristotélico de *mímesis*. A. García Berrio (1988:120 y ss. y 407-415) ha documentado ampliamente los antecedentes en Minturno, sitúa también previamente la intervención de Dante cuando asimila la lírica al género que tiene como fábula un *pensidero* (*De vulgari eloquentia*, II,VIII, 238) y todo el ambiente teórico-poético que vino a precipitar las afirmaciones primero de Minturno y luego de Cascales sobre una consideración unitaria de la lírica. Una lectura completa de las *Tablas Poéticas* muestra la conocida Tabla X donde palmariamente la define como «imitación de cualquier cosa que se proponga, pero principalmente alabanzas a Dios y los Santos... reducidas a un concepto lyrico florido» (Cascales, 1617, Tabla X, I, apud la edición de A. García Berrio, 1988: 408). La relación lírica=imitación forma parte de todo el sistema aristotelista de las *Tablas Poéticas* y se define ya en su comienzo, en la Tabla I texto 2 (García Berrio,1988:60) cuando se define la *mímesis*. También es fundamental el texto de la Tabla I, 14 (ibidem pag. 119) donde se introduce ya una ambigüedad interesante al definir que el lírico «casi siempre habla de su persona propia» y el Epico «hace lo uno y lo otro», con lo que se ha introducido un criterio temático (hablar sobre el poeta) en una ordenación que, como muestra la cita de la Epica, es puramente modal-enunciativa. De todos modos Cascales no quiere reducir en principio la Lírica a un tema; defiende en cambio para ella su posibilidad de tratar muy diversos asuntos.

Lo que me parece fundamental –como lo será luego en Batteux– y lo que va a explicar la diferente interpretación y valoración de la que hará G. Genette (1979) es que la relación lírica=mímesis o la reivindicación mimética de la lírica no es como quiere Genette (1979:36-38) una *distorsión* del pensamiento aristotélico, creo más bien que representa un lugar plenamente coherente dentro del sistema teórico de la *Poética* que Cascales y Batteux han respetado, no sin aportar, sobre todo Batteux, poderosas razones.

El origen de la valoración de Genette respecto a Cascales y Batteux estriba en la diferente interpretación y alcance que aquél y estos últimos hacen del concepto de *mímesis* en la *Poética* de Aristóteles. Toda argumentación de G. Genette está basada en la lectura restrictiva de la mímesis como «imitación de acciones humanas», esto, es, como referido al seno mismo de la teoría sobre la tragedia y epopeya, núcleo de la poética aristotélica. Genette interpreta a lo largo de su libro– y explícitamente en página 38– que el concepto de imitación no es extensivo a la lírica sin la subrepticia distorsión de convertir «imitación de acciones humanas» en «imitación» sin más. Y ello porque *mímesis* o *lo mimético* es entendido siempre por Genette como referido a dos órdenes: a) o bien a un orden puramente modal, en la acepción de Platón: como modalidad de narración que actúa representando, esto es, como forma enunciativa y b) bien como ligado a la *fábula* en su sentido de «imitación de acciones» válido tanto para la tragedia como para la epopeya, pero, según él, no válido para la lírica sin distorsión del concepto. Sin embargo creo que, como ha sido subrayado ampliamente por los estudiosos de la obra del Estagirita, el concepto de mímesis en la *Poética* permite, junto a esta lectura restringida al dominio de la fábula (mímesis es diégesis, diría Genette en 1972), una interpretación más amplia que lo ligaría al concepto de *poiesis*. Todo el sistema teórico de Cascales y Batteux va a estar quiciado sobre su lectura de mímesis como concepto general de producción artística, ligada al *poiein*.

Sin duda alguna en Aristóteles se ofrecen textos que permiten ambas interpretaciones. Hay en la *Poética* un inicio, los primeros capítulos, en que la *mímesis* está siendo concepto general que alcanza a diferentes órdenes artísticos, y que llega a incluir hasta el «toque de la flauta y cítara» (*Poética* 1447a 15-16) y hay luego una progresiva especialización del término, cuando penetra ya en la teoría de la tragedia, hacia su relación con la representación de acciones en la fábula épica o trágica. Pero esta ulterior especialización no nos puede hacer olvidar el horizonte teórico general en que la *Poética* de Aristóteles ha sido posible entenderla como texto fundamentador de una ciencia de la literatura y lo ha sido

porque va más allá de la sistematización del orden de un género y se propone como teoría general. En la *Poética* siempre encontramos esta doble dimensión. Ocurrirá también con el concepto de *fábula* (mythos) que acogerá dos significaciones de alcance diferente en distintos lugares de la *Poética*: unas veces (*Poética* 1450a 3-5, 1451 a 31-32) será «imitación de acciones», pero otras veces (1450a 15, 1450 a 32-33) será «construcción de los hechos», lo que ha permitido entenderla tanto en su sentido de representación extensional como de producción de signo o de creación. Apelo a la amplia investigación de P. Ricoeur (1983) para calibrar las diferentes capacidades que el concepto de mímesis abraza y posibilita.

Pero ésta no es sólo una reconstrucción metateórica. Recordar estos problemas, ya tradicionales en la interpretación del Estagirita, es atender al contexto teórico mismo en que se han gestado las teorías de Cascales y Batteux sobre la lírica como *imitación* y que no pueden descontextualizarse de su origen, que se encuentra en la interpretación del principio de *mímesis* aristotélico como un principio general que alcanza a la dimensión de toda la *Poética* y para el que no se precisan distorsiones, porque toda la tradición clasicista comenzó sus tratados sentando esa lectura amplia del concepto de *mímesis*. No desconozco que en esa misma tradición hubo lecturas restrictivas queriendo significarla como únicamente «imitación de acciones humanas». Maggi, Vettori, Castelvetro pretendieron tal reducción (vid. A. García Berrio, 1988:58-59), pero Cascales se sitúa en un punto en que extender la mímesis a «la naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas» (ibidem, pág. 57) era una necesidad que pudo predicarse, en sistemas tan ortodoxos como el de Cascales, únicamente por el procedimiento, nada arbitrario, de conectar *mímesis* con *poiesis*. La esencia misma del pensamiento de Aristóteles ha sido entender la actividad *poiética* como la reproducción de la realidad por medio de su modelización artística. Imitar no es entonces sólo reproducir sino «hacer», «crear». M. Bal (1982) ha podido por esa vía plantear una teoría del concepto de mímesis como concepto semiótico, ligado al signo, no solamente icono reproductor sino signo productor.

2.2. Si para Cascales hemos de deducir estos contenidos (que son los que permiten su consideración de la lírica como imitación en el mismo orden que las otras actividades artísticas humanas) ocurre que en Ch. Batteux no tenemos que deducir nada. El mismo deja claro su pensamiento con impecable argumentación. Claro está que para entender su defensa de la lírica como género mimético y todo lo que ello implica no basta con leer el capítulo a ella dedicado. Es preciso asistir a la construción de todo un sistema proyectado a lo largo de su tratado. Cuando así lo hacemos vemos con claridad que Batteux no sólo expone su tesis, también se muestra consciente de los puntos problemáticos y posibles objecciones. La inclusión de la lírica en el orden mimético no es un lugar arbitrario sino la consecuencia de todo un razonamiento en torno al fenómeno de la ficcionalidad, porque una de los grandes puntales de su sistema es la ligazón de *mímesis* y representación ficcional, eje o médula vertebradora de toda su teoría estético-literaria.

En efecto, la defensa de Batteux de la lírica como género mimético, expuesta en el capítulo X de la parte tercera de su tratado *Les Beaux-Arts rèduits à un même principe* (1746) se comprende cabalmente cuando leemos el conjunto del libro y especialmente el capítulo II de la Primera Parte, donde Batteux explica el concepto de «imitación» que claramente define como «ficción» y creación de modelos de realidad verosímiles. Hay en Batteux un sistema coherente de ideas y cada tesis particular, como la defensa de la lírica como género mimético, se deduce del resto del conjunto. En él son claves los siguientes conceptos, en continuidad sistemática: *modelo de realidad, verosimilitud, ficción* y *poiein*, que van a ser casi sinónimos. Leamos algunos textos de su argumentación:

> «Lo spirito umano non può creare che in maniera impropria: tutte le sue produzioni portano l'impronta di un modello. Gli stessi mostri che un'immaginazione sregolata si figura nei suoi deliri, possono essere composti soltanto de parti presse dalla natura...» (Batteux, 1746: 43).
>
> «La poesia, infine, non vive che di finzione...L'egloga ci offre dei pastori poetici che non sono che somiglianze, imma-

gini... Cosí tutte le arti, in tutto ciò che hanno di veramente artificiale, non sono che delle cose immaginarie...» (ibidem, pág. 45)

«Questa dottrina non è per niente nuova. La si trova in ogni parte, presso gli antichi. Aristotele comincia la sua *Poetica* con questo principio: la musica, la danza, la poesia, la pintura sono arti d'imitazione. A questo si riferiscono tutte la regole della sua *Poetica.* Secondo Platone, per essere poeta non basta raccontare, bisogna fingere e creare l'azione che si racconta...I termi stessi di cui gli antichi si sono serviti, parlando di poesia, provano che essi la consideravano come un'imitazione. I greci dicevano *poiéin* e *mimeîsthai.* I latini traducevano il primo termine con *facere,* i buoni autori dicono *facere poema,* cioè forgiare, fabbricare, creare; e il secondo lo hanno reso sia con *fingere* sia con *imitari,* che significa tanto un'imitazione artificiale, come avviene nelle arti, quanto una imitazione reale e morale, cosí come accade nella societá. Ma poichè il significato di queste parole è stato, attraverso i tempi, esteso, deviato, ristretto, esso ha dato luogo a equivoci e reso oscuri princìpi che erano chiari per se stessi nei primi autori che li hanno stabiliti. Per *finzione* ci si é riferiti alle favole che fanno intervenire il ministero degli dei e li fanno agire in un'azione, per il fatto che questa parte della finzione è la più nobile. Per *imitazione* si è intesa non una copia artificiale della natura, che consiste precisamente nel rappresentarla, nel *contraffarla, hypokrînein;* ma ogni sorta d'imitazione in generale...Di tutto ciò che abbiamo detto risulta che la poesia non sussiste che mediante l'imitazione...nulla e reale nelle loro opere, tutto vi è immaginatto, finto, copiato, artificiale. Questo è il loro carattere essenziale, in opposizione alla natura» (ibidem, págs. 45-47).

Queda claro, ante tales textos, que Ch. Batteux ha construido un sistema completo de argumentación que recorre las siguientes equievalencias: modelo de realidad=verosímil=mímesis=poiein=ficción.Y curiosamente se muestra consciente de que la lectura de la mímesis como «imitación de acción humana o divina», como fabula narrada es sólo una posibilidad, noble pero no la única y que tal lectura ha devenido una restricción reductora del pensamiento de Aristóteles, que él taxativamente hace extensivo al de *poiesis* como modelización artificial, como creación, como *modello* y, al ser modelo artificial, no real sino verosímil. Al con-

cebirse así el sistema, la poesía lírica puede perfectamente conectar con él, toda vez que explícitamente se niega la exlusividad de la *mímesis praxeos* o imitación de acciones humanas de la fábula trágica o épica, esto es, de la narración. Ha dicho explícitamente que no entiende mimesis como modalidad del *raccontare* sino como equivalente a *fingere*, «creare l'azione qui se racconta». Parece como si Ch. Batteux hubiera previsto la lectura que le haría G. Genette (1979: 38) y se adelanta a sus objecciones, condenando la lectura restrictiva de lo mimético a la acción narrada (lectura que presupone mimesis=diegesis) para extender su sistema fuera de la modalidad narrativa y atingente a cualquier modelización *artificial*, aunque verosímil, del mundo (natura), incluyendo, explícitamente, en este mundo al mundo *imaginado*. El sistema lo formarían las siguientes oposiciones:

Modelo	vs	Naturaleza
Poesía	vs	Realidad
Imaginado	vs	Ocurrido
Artificial	vs	Real
Verosímil	vs	Histórico

Todas las oposiciones de ese sistema se reclaman, son una y la misma. Pero interesa destacar la interdependencia, en la argumentación del libro de Batteux, entre tres términos: *modelo, verosímil* y *artificial*, puesto que los segundos explican el sentido cabal del primero. La cualidad de lo verosímil no se refiere en Batteux únicamente a los hechos contados o representados, sino que es condición de la modelización misma y para ello es importante la matización que introduce el adjetivo «artificiale». La verosimilitud no es condición de ser «más real» sino precisamente el argumento de ser propiamente ficcional. El verosímil en Batteux es garantía de ficción y no constricción de la misma a una plano de realidad natural. Es así como el sistema pervive en su especificidad esencial y común a todas las artes, sean o no referidas a hechos ocurridos. La óptica adoptada por los intérpretes renacentistas había sido la contraria: el verosímil no era la posibilidad de la imaginación, como en Batteux, sino por el contrario era cercenación y limitación

al plano realista. J. Bruck (1982) reveló la óptica de filosofía-e ideología-realista que acompañó el debate de la mímesis. Batteux, al situar el verosímil no en el plano del real-verdadero, sino justamente en el otro lugar del sistema, en la otra columna de las oposiciones, esto es, en el mismo plano que «artificial», revela que funciona como la garantía de no ser el arte copia ciega, sino *modelo*, imaginado, artificial, fingido. El verosímil, la ficción, la mímesis, el poiein se sitúan en el mismo plano y representan el ámbito de la creación de *modelos de realidad*, el espacio necesario que garantiza la creación artística.

Más adelante Batteux será, si ello es posible, más explícito todavía al afirmar la definitiva vinculación de la mímesis y la «creación imaginaria» cuando dice:

> «In breve, un'imitazione in cui si veda la natura non come essa è in se stessa, ma quale potrebbe essere, como potrebbe essere concepita mediante lo spirito» (ibidem, pág. 48).

Es estonces cuando comprendemos que el ser artificial es la garantía de la creación de un mundo posible, por el verosímil, con lo que verosímil y mundo posible devienen sinónimos y abren perspectivas interesantes de investigación en conexión con los conceptos actualmente manejados en la teoría semántica de la ficcionalidad. El sistema se completa, finalmente, con un nuevo funtivo, el de *totalidad*:

> «(Zeusi) si formó nello spirito un'idea artificiale che risultò da tutti quei tratti riunitti: e questa idea fu il prototipo o il modello del suo quadro, che fu verosimile e poetico nella sua totalità e non fu vero e storico che nelle sue parti prese separatamente» (pág. 49)

De modo que la *imitación ficcional* se completa con esta nueva oposición totalidad vs particularidad, que cierra el sistema:

artificial	vs	natural
MODELO	VS	OBJETO
totalidad	vs	particular

El ejemplo que añade sobre la misantropía en Molière es definitivo y emblemático. Molière no hace el retrato de los misántropos sino la representación de la misantropía, su estilización o modelización artística.

No es posible continuar con todo el detalle de las argumentaciones de Batteux, aunque son preciosas y ayudan a entender la posterior teoría de la ficcionalidad de la lírica. Por ejemplo, la expulsión de la oratoria, como arte de lo verdadero y por lo mismo del poema histórico y didáctico, precisamente por ser versiones de lo contingente, del reino de la poesía (Literatura) (vid. págs. 58-60). O cuando en página 101 Batteux aclara el término «ficción» recogiendo sus diferentes posibles acepciones para acabar ligándolo a *fingere* como imitación artificial y por lo tanto a *contraffare*, a creación.

Es en el seno de este sistema cuando adviene coherente la afirmación de ser la poesía lírica otra forma de imitación y por tanto de creación ficcional. Aunque reconoce Batteux (pág.143) que «aparentemente» la poesía lírica parece reducirse peor al principio ficcional, todo el capítulo X de la tercera parte de su libro está dedicado a salvar las objeciones que provoca esa dificultad aparente. Resume los argumentos contrarios en la afirmación de quienes dicen que los sentimientos de las poesías líricas se presentan como verdaderos y que por tanto parecen no tener el carácter de imitación (ficción). La que G. Genette (1979:38) llamará «pantalla de ficción» para los sentimientos expresados en la lírica no es en Batteux un simple golpe argumentativo, sino la consecuencia de todo el sistema y su principio medular. Por ese principio la posibilidad de ser sentimientos *fingidos* no es una pirueta argumentativa sino la coherente consecuencia de la relación de la lírica con el principio de *poiesis* como construcción imaginaria. El principio de ser modelo artificial o construcción artística convierte la oposición sentimientos verdaderos/sentimientos no verdaderos en inoperante y reducida al solo nivel del *objeto* imitado, pero no atingente al principio de la imitación misma. En ambos casos (sentimientos verdaderos/ no verdaderos) opera el fenómeno capital del verosímil poético como modelización. Del mismo modo que en la novela o en el drama las acciones contadas pueden haber ocurrido o no y esta circunstancia no las dota

de mayor poeticidad (ni de menor), con la lírica operará el mismo principio: el hecho de ser sentimientos verdaderamente sentidos o imaginados como sentidos-fingidos no afecta a su ser artístico. En ambos casos, argumenta Batteux, la poesía lírica representa lo general verosímil, el valor extensible el conjunto de los hombres, su *semejanza* para con los otros y la representación de lo humano en general, verosímil y no verdadero, artístico y no real, modelo y no naturaleza, hablar imaginario y no comunicación histórica. De no ser así la oposición verdad poética/verdad histórica no podría darse en la lírica y el valor del poema estaría reducido a su virtual adecuación al particular objeto histórico, lo que arrojaría a la poesía en manos de la dimensión biográfica particular y la lírica saldría del dominio de la literatura para entrar en el de la comunicación natural.

Para Batteux, en cambio, y esta es la esencia de todo su razonamiento, el eje definidor de la lírica no puede ser el de sentimiento verdaderamente sentido/no verdaderamente sentido, puesto que *ambos*, el fingido y el verdadero, son sólo materia, objeto para la forma artística que será siempre –Batteux hablará de «inspiración» (pág.146)– capacidad para representar lo humano general verosímil, es decir, capacidad de configurar cualquier objeto poéticamente.

A este respecto es muy interesante la respuesta ofrecida por Batteux a una refutación que de su teoría hizo Johann Adolf Schlegel. Este había refutado la teoría de Batteux haciendo ver que los sentimientos poéticos «pueden ser verdaderos» y que el poeta canta infinidad de veces sus sentimientos reales, antes que sentimientos imitados. Contesta Batteux:

> «Je n'avais à y prouver que deux choses: la première, que les sentiments peuvent être feints comme les actions; qu'étant partie de la nature, ils peuvent être imités comme le reste. Je crois que M. Schlegel conviendra que cela est vrai. La seconde, que tous les sentiments exprimés dans la le lyrique, feints ou vrais, doivent être soumis aux règles de l'imitation poétique, c'est-a-dire qu'ils doivent être vraisemblables, choisis, soutenus, aussi parfaits qu'ils peuvent l'être en leur genre, et enfin rendus avec toutes les grâces et toute la force de l'expression poétique. C'est le sens du principe de l'imitation, c'en est l'esprit» (Apud. G. Genette, 1979:42)

De la argumentación de Batteux lo más importante no es la *posibilidad* de ser fingidos los sentimientos (lo que tampoco es argumento desdeñable para siglos enteros de poesía no romántico-expresiva), sino el argumento que le sigue: el de que da igual que sean verdaderos o fingidos puesto que ambos son sólo materia objetual con la que el poeta trabaja para someterla al principio de la imitación verosímil, por el que se generalizan y alcanzan una dimensión poética, reducida ya sólo a su capacidad de representar lo humano por medio de una adecuada calidad de la expresión poética. Por consiguiente, el campo de batalla no es el de la posibilidad de verdad/ficción (como lo lee G. Genette, 1979:42), sino el principio de oposición entre lo real particular vs lo general artístico; incluso si los sentimientos son verdaderos no son por ello más poéticos, ni menos. Batteux sitúa su argumentación fuera del campo de lo *objetual* (particular histórico) y lo eleva al campo de lo *formal*, el principio de construcción poética artificial verosímil logrado por una expresión de calidad poética.

III. La lírica y algunos fundamentos de la teoría de la ficcionalidad

3.0. El olvido al que se ha sometido a Batteux, desde la presuposición de ser un ciego clasicista ortodoxo, ha roto en gran parte la posibilidad de conectar las modernas teorías de la ficcionalidad con sus argumentos, siendo así que estos no sólo prefiguran sino que desarrollan cabalmente algunas de estas teorías. Me propongo en lo que resta de mi estudio aportar algunos razonamientos de la teoría contemporánea sobre la ficcionalidad que apoyaría lo dicho por Batteux en defensa de una consideración de la lírica como ficción.

3.1. La frecuencia cada vez mayor con que la teoría literaria contemporánea se refiere a la ficcionalidad del texto lírico viene motivado por un progresivo desplazamiento de la teoría de la ficcionalidad desde ámbitos puramente semántico-extensionales, de relación texto-referente (y en con-

creto el problema del «realismo» en narrativa) a los ámbitos tanto semántico-intensionales como pragmáticos, toda vez que la ficcionalidad no es un problema de referencia sino de constitución misma de la textualidad literaria y por tanto afecta a la totalidad de los ámbitos y planos de la comunicación semiótico-literaria.Tal defensa, por tanto, tiene su primera base de apoyo en el propio reconocimiento de la ficcionalidad como rasgo que afecta a la constitución misma de la textualidad literaria, además de afectar a la constitución del referente, intimamente unido por demás al factor constructivo de esa textualidad e inseparable de él, así como en el reconocimiento de la especificidad de la comunicación literaria como «hablar imaginario» según feliz acuñación de F. Martínez Bonati (1960). De hecho el carácter ficcional del texto lírico es interdependiente del carácter mismo de la comunicación literaria como *hablar representado.*

La comunicación lírica, que tendrá especificidades pragmáticas que en otro lugar he recorrido (vid. J.M. Pozuelo,1988: 213-225 y J.M. Pozuelo 1990) no deja de estar, en cuanto comunicación literaria, afectada por la intrínseca naturaleza ontológica de la constitución del fenómeno literario que siempre presupone un hablante ficticio «necesario elemento de toda literatura» (Martínez Bonati, 1960:149), de modo que la separación de narración, drama y lírica nunca puede justificarse por la índole de su subjetividad o por la apariencia de ser la lírica más directamente expresiva del yo-hablante. La sólida crítica que Martínez Bonati hace de la concepción vossleriana del lenguaje, que ha afectado como concepción idealista-romántica muy directamente a la definición del poema lírico como expresión de la subjetividad del poeta o hablante real, recorre punto por punto argumentos llenos de agudeza y sólida fundamentación, a los que remito al lector interesado y que por sí solos bastarían para la calificación ficcional de la comunicación lírica como «hablar imaginario» que es (vid. F. Martínez Bonati, 1960, 140-149 y 174 y ss.; B. H. Smith ha coincidido en similares argumentos en defensa de la poesía como ficción; vid. B. H. Smith, 1978:14-40).

3.2. Un segundo momento teórico que apoyaría hoy la ficcionalidad del texto lírico sería el desarrollo que han obtenido las investigaciones sobre las macroestructuras como representaciones complejas de la configuración de muchos mundos imaginarios, particularmente la *teoría de los mundos posibles*, que afecta por igual a la lírica en el momento en que el texto lírico ofrece iguales dimensiones de organización de mundos y submundos que cualquiera otro texto literario. En palabra de C. Segre: «Cada obra literaria pone en pie un mundo posible, distinto del de la experiencia, que es necesario y suficiente que se someta a sus propias reglas de coherencia» (vid. C. Segre; 1985:253 y también U. Volli, 1978; L. Doležel, 1979 y 1988).

El eje de esta concepción, que afecta al texto lírico, es la evidencia de una interdependencia entre construcción textual y constitución del referente. En efecto, la semántica literaria ha roto con la tradicional imagen de una realidad extratextual (tanto en el plano del mundo representado como de su producción por el emisor) que oponer al texto, como si éste fuese representación de un mundo ya existente que el texto literario *reflejaría* o diría. Cuando Batteux relacionaba modelo-verosimilitud-poiein estaba afirmando la dependencia estricta del referente respecto del «modelo de mundo» o serie de instruciones que rigen la representación de un texto... Como indica L. Doležel (1988:484-485) los mundos ficcionales posibles sólo pueden acceder al mundo actual por el proceso instaurado por el *canal semiótico*, que afecta tanto a las construcciones sintácticas como semánticas y pragmáticas. En una palabra:

> «The construction of fictional possible worlds occurs, primarily, in diverse cultural activities –poetry and music composition, mythology and story telling...etc. Many semiotics systems –language, gestures, notions, colours etc– serve as media of fictional world construction. Literary fictions are constructed in the creative act of poetic imagination, in the activity of *poiesis*. Literary text is the medium of this activity. With the semiotic potentials of the literary text, the poet brings into fictional existence a possible world which did not exist prior to his poietic act» (ibidem, pág. 489).

No es casual que en el texto de Doležel, que resume bien una amplia línea de investigación de la teoría literaria actual sobre la construcción de mundos ficcionales en literatura, no es casual, digo que se haya deslizado el término griego *poiesis*, reivindicado pues como quería Batteux, es decir, no en su virtualidad mimético-representativa (la que Doležel llama «función mimética») sino en su virtualidad mimético-productiva. La esfera de creación teórico-literaria sobre la verosimilitud como posibilidad conecta directamente– y ello era patente como dijimos en el libro de Batteux– con la semántica de los mundos posibles ficcionales. El verosímil no es condición para lo real sino garantía para la construcción modelizadora (no «natural» sino «artificial» decía Batteux) de modelo posible de realidad, de un mundo imaginado.

La insistencia en que los mundos posibles son constructos de la actividad textual garantiza al mismo tiempo la evitación de los tres grandes esquemas que han impedido tradicionalmente el desarrollo de la semántica literaria, tres esquemas que en forma de *funciones miméticas* reproductivas y no productivas recoge el mismo Doležel (1988:476 y ss):

> Mimetic function: fictional particular P/f represents actual particular p/a
>
> Universalist version: Fictional particular p/f represents actual universal U/a
>
> Pseudomimetic function: Actual source S/a/ represents (i. e. provides the representation) of fictional particular P/f

La *función pseudomimética* ha sido, puede verse en el citado de Martínez Bonati, la que más directamente ha perjudicado el reconocimiento de la lírica como actividad ficcional al referir continuamente la explicación de la textualidad productora de mundo a una fuente originaria (el poeta, sus sentimientos o concepciones) que este mundo textual únicamente representaría o reproduciría otorgando al texto de ese modo una dimensión de imitación natural e ignorando su ineludible dimensión de «hablar imaginario».

Concluiré este punto de la «construcción del referente» con la teoría de B. Harshaw (1984) sobre el *Internal Field of Reference* teoría sobre la creación de mundo textual exten-

sible en su totalidad al texto lírico. B. Harshaw coincide plenamente con la idea de que el I.R.F. de los textos es simultáneamente la construcción y lo construido, toda vez que los literarios construyen su propio I.R.F. al mismo tiempo que se refieren a él. El texto lírico construye su propia realidad referencial al tiempo que la describe (B. Harshaw, 1984:232).

Cuando hemos leído a Batteux hemos percibido su consciencia plena de que en el pensamiento aristotélico se encuentra no ya únicamente la base de la teoría de la ficcionalidad (lo que ha sido siempre patente) sino también que la apertura a la lírica que el tratadista francés hace de esta teoría alcanza al núcleo principal de la misma; el desarrollo de esa conexión, en cuanto al trazado de puentes necesarios entre el pensamiento aristotélico y la teoría de la ficción literaria.

3.3. La ficcionalidad del texto lírico ha sido más difícil de reconocer en la teoría precisamente porque ha sido mayor el grado de necesidad que tal rasgo tenía para la atribución de índices de literariedad de los textos en prosa, en tanto que el texto lírico hacía reposar sobre otros índices (fonofonológicos, sintácticos y semántico-intensionales) su literariedad. Pero esa diferencia de necesidad de la teoría para explicar el proceso de literariedad (que en el caso de la narrativa se volcó del lado de su reconocimiento como estatus ficcional) ha obviado unas evidencias que no podremos seguir soslayando. Quizá convenga insistir en que el concepto clave podría volver a ser el de *verosímil*, tal como aparece en la argumentación de Batteux. Se ha olvidado la evidencia de la condición igualmente «general» y no particular del mundo creado en un poema, que permite precisamente ser representativo de sentimientos y perspectivas sobre lo humano en general. Esa capacidad reclama allegar el concepto de verosímil, como hiciera Batteux, al plano de la modelización artificial, y de lo general, no particular ni natural. Entonces percibimos que afecta al texto lírico, una vez se ha extraído del dominio de la realidad representada y adviene característica de la representación misma. Resulta curioso, a este respecto, que se haya nega-

do carácter ficcional a la construcción textual lírica y al mismo tiempo haya sido este género literario el que mayores desafíos en la creación de mundos imaginarios ha suscitado.

De todos es sabido que en la lírica se han albergado tradicionalmente mayores grados de ilusión fantástica e irrealista, pareja con la mayor exigencia de cooperación imaginaria del lector. Los mundos y submundos que el poemario de cualquier gran poeta incluye son a menudo complejos y tan altamente representativos de los esquemas de funcionamiento sentimental que su índice de «generalidad» crece cuanto mayor es su fortuna para la expresión de la peculiar densidad y espesor de la imaginación humana.

Como vimos, no era éste argumento menor en C. Batteux y resultó definitivo en su polémica con el padre de los Schlegel, cuando argumentó que la ficcionalidad lírica no se defendía por el expediente de ser los sentimientos expresados verdaderamente sentidos o fingidos, sino por su capacidad de ser verosímiles y ya comentamos la contigüidad entre verosimilitud y «generalidad» en el pensamiento clásico y en el propio Batteux.

Quizá una de las vías de investigación más necesarias para la indagación del estatuto de la ficción lírica sea la del modo de articulación de su «representatividad». Como se sabe, la *teoría de los mundos posibles* ha articulado la inserción textual de los mismos sobre el pivote del personaje. La tradicional polarización de la teoría de los mundos posibles a los textos narrativos ha hecho precisa la relación mundo=persona; ¿cómo se articularía en el texto lírico esta ficción representativa?. Toda la teoría de los géneros ha coincidido en la fundamental relación del texto lírico con una estructura del yo, como yo-lírico (vid. en especial K. Hamburger, 1957). Excede los límites y propósitos de este artículo responder a la pregunta que acabo de formular, lo que dejo para otro momento. Permítaseme, con todo, apuntar alguna idea que acaso permita al menos situar la índole del problema mismo.

La idea es que la constitución de mundo del referente textual en el texto lírico no se subdivide en mundos de acuerdo con las personas sino en estricta dependencia con

el hablar del sujeto lírico como hablante instaurador del mundo al que toda referencia se sujeta. F. Martínez Bonati ha caracterizado este *hablar* del sujeto lírico como una revelación del ser diversa del hablar temático de la épica y de la filosofía (Martínez Bonati, 1960:175-176). Sería preciso, aunque ahora únicamente puedo apuntarlo, relacionar comparativamente el diferente *índice de constitución de realidad* del hablar lírico respecto a los diferentes estratos del hablar narrativo. No estoy persuadido de la idea, apuntada de pasada por C. Guillén (1985:214), de que la ficción lírica se module por vía idéntica al llamado por Stanzel (1979): «situación personal». Antes creo, por el contrario, que conviene más al esquema de creación y de constitución de mundo en la lírica su posible simetría con la narración autorial omnisciente. En la lírica, en efecto, se da la paradoja de ser el ámbito de realización enunciativa de la primera persona y de ser su lenguaje un lenguaje «personal» (de personaje sujeto=yo lírico) y sin embargo gozar al mismo tiempo, en cuanto a su *autentificación* (Martínez Bonati, 1960:58-70 y L. Doležel,1980:12) del estatuto de verdad otorgado a las formas del llamado narrador no personal de «Er. form narrator» en terminología de Doležel. El grado de autoridad y de constitución de verdad en lo dicho por el hablante lírico, y por tanto de su fiabilidad, creo que pueda ser equivalente y no menor al que ha estudiado en narrativa para esas formas de constitución del discurso del narrador, poseedor del máximo estatuto autentificador que M. Bonati estudió en la estructura del género narrativo. Con todo el estudio y confirmación de esta hipótesis llevaría este estudio a otro lugar y límites de los propuestos.

IV. Conclusión

Las referencias a diversas teorías actuales han querido mostrar que la defensa de Cascales y singularmente de Batteux de un carácter mimético (en el sentido de ficcional) para la lírica no son un despropósito y creo gozarían hoy de amplio respaldo. Sin embargo, esta problemática aún no ha descendido a los tratados de géneros literarios, ancla-

dos en su mayor parte en los viejos esquemas heredados de la tradición romántico-idealista que vinculan todavía el yo-lírico a expresión no ficcional y subjetividad con representación verdadera (o «más verdadera»).

Cada una de las referencias apuntadas podrían haberse desarrollado pues hay en la actualidad excelentes pivotes argumentativos para la idea desarrollada por Batteux. En realidad, la sola lectura del luminoso libro de Martínez Bonati (1960) sobre el *hablar imaginario* proporciona tan sólida argumentación para el hablar lírico como hablar asimismo imaginario (como hablar literario que es), que haría ociosas otras referencias. De hecho el ensayo de B. H. Smith (1978) lleva el expresivo título, en el capítulo que trata lo fundamental de esta teoría, de «Poetry as Fiction», título que también he querido dar a este artículo.

Las diversas teorías actuales, aquí sólo mencionadas, muestran que la defensa del género que llamamos lírica como construcción ficcional es mucho más que la pirueta argumentativa de un aristotelista dotado de ciega ortodoxia. Quizá su ortodoxia fuese esta vez luminosa coincidencia entre el clásico Aristóteles, el neoclásico Batteux y la actual teoría, sobre el alcance del verbo *poiein*, raíz de poesía, y de poema.