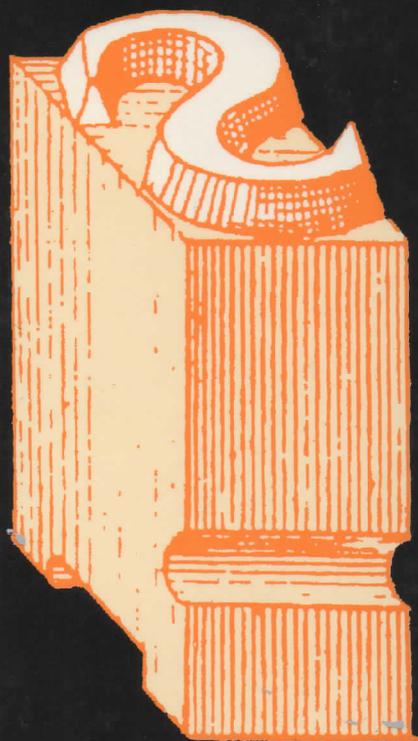


KÄTE HAMBURGER

LA
LÓGICA
DE LA
LITERATURA



visor®

LITERATURA Y DEBATE CRÍTICO

CAPÍTULO 4

El género lírico

El lugar de la lírica y el sistema de enunciación de realidad

Las definiciones y precisiones que a título tentativo se harán en lo que sigue corren aún más riesgo de malentendido que las precedentes. Teoría e interpretación de la lírica tienden hoy más que nunca a considerar el poema lírico en lo que tiene de fenómeno puramente lingüístico, llevadas entre otras cosas por la situación de la lírica moderna; en su opinión, sólo a partir de ahí es posible aproximarse al poema. Ciertamente, pues éste no presenta problemas estructurales equiparables a los de la ficción —narración, figuración del tiempo, carácter ficticio del propio texto, etc.—, sino que se identifica por completo con su forma lingüística. Precisamente este aspecto primario de la lírica se tratará en lo que sigue como un simple indicio e incluso un fenómeno secundario; la razón, recalquemoslo una vez más, es la perspectiva adoptada en esta obra y el tema del que exclusivamente quiere tratar: la fundamentación en la teoría del lenguaje del orden sistemático de la literatura, esto es, la relación entre los géneros literarios y el sistema enunciativo del lenguaje.

Volvamos la vista atrás, a aquella afirmación de Hegel de que la poesía es ese arte particular en que el arte comienza a disolverse e inicia la transición hacia la prosa del pensamiento científico; mediante los resultados de nuestras investigaciones en la teoría del lenguaje podemos ahora comprobar en qué aspectos es válida, y hasta qué punto, esa afirmación. Y si cabe considerar satisfactorio ver a los fenómenos confirmar intuiciones de grandes pensadores, e infructuoso partir de ellas dogmáticamente, podemos considerar satisfactoria confirmación de la intuición de Hegel el hecho de que sea válida precisamente en donde Aristóteles sitúa el límite entre arte mimético y elegíaco, donde separa el ποιεῖν del λέγειν. La afirmación de Hegel no vale para todo el ámbito de la composición literaria, lo que el alemán llama *Dichtung*, en tanto éste sea territorio del ποιεῖν de la mimesis. Pues ahí la frontera infranqueable que separa la narración de ficción de la enunciación de realidad, o lo que es igual del sistema enunciativo del lenguaje, impide que la literatura inicie transición alguna hacia la «prosa del pensamiento científico», es decir, el sistema

leer

✓

1957

enunciativo. Ahí, en el ámbito del *ποιεῖν*, se «hace», en el sentido de dar forma, configurar y copiar; ahí se halla el lugar de trabajo del *poietés* o *mimetés*, que en esa tarea se sirve del lenguaje como instrumento y material del mismo modo que el pintor de los colores o el escultor de la piedra. Ahí, la literatura permanece de lleno en el terreno de las artes figurativas que crean apariencia de realidad. Si en literatura sólo surge esa apariencia y la ley de la ficción sólo empieza a surtir efectos con la creación de personajes ficticios, en tanto una pintura se muestra mimesis incluso sin ellos, esto se debe al particular material de la literatura, el lenguaje, que es ámbito del habla en todas sus modalidades salvo en la ficción, precisamente. También podemos formularlo a la inversa, claro está, y decir que el lenguaje es enunciación allí donde no dé forma a ficticios yóes de origen. Afirmación que no es tan exagerada como podría parecer a efectos prácticos por una sencilla razón, la de que expresa efectivamente las dos posibilidades lógicas contrapuestas de que dispone el pensamiento para manifestarse en forma de lenguaje: enunciación de un sujeto acerca de un objeto, o bien producción de sujetos ficticios (a manos del narrador o dramaturgo). Pero el límite que separa esas dos funciones no coincide en absoluto con el que separa al lenguaje en funciones de creación del que no las desempeña, como ya se ha señalado antes. Así, el lenguaje que crea el poema lírico corresponde sin embargo al sistema enunciativo. Y esto constituye un primer fundamento estructural del hecho de que experimentemos un poema de manera completamente distinta que una obra narrativa o dramática. Pues sentimos el poema enunciación de un sujeto enunciativo. El tan discutido yo lírico es un sujeto enunciativo.

Expresarlo así no parece sino confirmar la definición tradicional de la lírica como género literario subjetivo, y retroceder desde la moderna descripción del poema como formación lingüística hasta Hegel por ejemplo, auténtico fundador de la fenomenología literaria alemana. «En la lírica», dice, «se apacigua la... necesidad (del sujeto) de expresarse y percibir el alma en esa exteriorización de sí misma»¹⁴⁵. Esta frase establece lo que la poética alemana ha llamado lírica de la vivencia [Erlebnislyrik] como la específica subjetividad vivencial, entendiendo al «sujeto» como persona, yo personal e intimidad [Innerlichkeit] del autor, y oponiendo así la subjetividad de la lírica a la objetividad de la épica. Sin duda los conceptos de subjetividad y objetividad resultan muy manejables, pero también imprecisos e indeterminados para orientarse en el terreno de la literatura, como ya se indicó al analizar la función narrativa. Y lo son por perder de vista que se trata de conceptos correlativos, que por eso sólo tienen sentido allá donde sea válida su relación recíproca: en la lógica del juicio y del enunciado. Si el principio estructural de la lírica, que aquí se entiende extraído como quintaesencia de sus creaciones poemáticas, resulta ser un sujeto enunciativo, el yo lírico, entonces este género no podrá compararse con los que no están constituidos a partir de un sujeto enunciativo. Por el contrario, su posición en la literatura sólo podrá definirse en el ám-

bito al que categorialmente pertenezca como estructura lingüística, es decir, en el sistema enunciativo del lenguaje. Pero al dejar establecido el yo lírico como sujeto enunciativo, y no mero sujeto en el sentido personal, se elimina a su vez de la teoría lírica el concepto de subjetividad, como intentaremos indicar más adelante; lo que permite que esa concepción del género comprenda incluso las formas y teorías líricas más modernas, texto y teoría del texto por ejemplo. De entrada esto pudiera parecer contradictorio, porque el concepto de sujeto enunciativo o de enunciación conlleva la correlación sujeto-objeto. En el primer capítulo ya indicábamos que existen grados y modos de la misma, presentando una serie de enunciados en oraciones diferentes y en los tres tipos de enunciación, histórica, teórica y pragmática; grados y modos de correlación que van desde la absoluta objetividad de un enunciado teórico matemático, cuyo sujeto enunciativo no tiene otro carácter que el de la intersubjetividad general, hasta la palpable subjetividad de una orden teñida de emoción. También se indicaba entonces que no es el tipo de enunciación ni de oración lo que define el grado de subjetividad y objetividad, sino la actitud del sujeto enunciativo; de modo que un enunciado filosófico como las oraciones allí citadas de Heidegger y Kant puede ser más subjetivo que el de un sujeto enunciativo de tipo histórico o pragmático.

Si al describir el sistema enunciativo general podíamos darnos por satisfechos simplemente con dejar establecida la existencia de esa relación recíproca entre sujeto y objeto, al atender ahora al sujeto enunciativo lírico hemos de examinar algunos otros aspectos de la misma. Es lícito preguntarse si el sujeto enunciativo lírico participa en los tres tipos de enunciaciones o bien se diferencia de todas ellas de alguna manera, y en tal caso, qué se desprende de ahí respecto al carácter de la lírica, es decir, respecto a la génesis y naturaleza de las producciones líricas.

A tal fin es preciso aún a título de preámbulo considerar otro elemento esencial de la enunciación: su carácter de *comunicación* en el más amplio sentido del término. Carácter que conlleva el que incluso la enunciación más marcadamente subjetiva esté dirigida a un polo objetivo; esto es, que aseverativa, interrogativa, desiderativa o imperativa, una enunciación tenga la finalidad o función de ser efectiva en un contexto que viene indicado por su contenido, su objeto de enunciación: informar, si aseverativa, obtener información, si interrogativa, surtir efecto, si imperativa o desiderativa. En cierta ocasión Husserl da cumplida expresión a esto refiriéndose a la filosofía como ciencia muy subjetiva: «La filosofía es un asunto muy personal del que filosofa. Se trata de *su* sapientia universalis, de un conocimiento empeñado en pos de la universalidad que es *el suyo*— pero auténtico conocimiento científico...»¹⁴⁶ En el contexto de este pasaje Husserl no trata directamente del carácter de la enunciación teórica, sino de la decisión existencial de quien filosofa de «vivir de cara a ese fin». Pero su formulación implica el carácter orientado, direccional, de la conducta enunciativa del filósofo. Hasta aquél que filosofe de la ma-

nera más «personal» no pretende «expresarse» (Hegel), sino «llevar a lo dado» aquello de que se trate, por expresarlo una vez más en términos de Husserl. En cualquiera de esas tres categorías de enunciación que describen exhaustivamente nuestra vida lingüística comunicativa los enunciados se orientan hacia un polo objetivo desde el polo del sujeto, pretenden siempre desempeñar una función en algún contexto de realidad, sea ésta del tipo que sea*. Recalquemos una vez más que al respecto es indiferente en qué grado se haga notar el sujeto enunciativo; e igualmente la calidad lingüística del enunciado resulta secundaria, si ya no indiferente, en cuanto a su función y estructura se refiere. En nuestro ejemplo de la *Critica de la razón práctica* el impulso lírico, o por decirlo con una expresión si pasada de moda no menos inequívoca, el vuelo poético que cobra el texto de Kant no basta para convertir en lírico a ese sujeto enunciativo. Y cuando es Rilke, cuyas cartas están particularmente impregnadas de su estilo literario, quien describe bellamente el viaje en trineo y las escaleras que conducen a «nada», tampoco bastan los valores líricos de esa descripción para convertir en lírico al sujeto enunciativo histórico, al autor de esas cartas que justamente pretenden comunicar. Pues también en este caso el lenguaje está al servicio de la comunicación informativa.

Sin duda estas constataciones son obviedades; nada aportan aún al conocimiento del yo lírico ni del género lírico en consecuencia. Pero hay un fenómeno en el que ya no resulta tan fácil ver lo que sucede con el sujeto enunciativo, un fenómeno que ofrecen los libros de oraciones y cantos como demuestran los siguientes ejemplos.

A tí, Yahveh, levanto mi alma,
en tí, mi Dios, confío.
¡Que no me vea confundido,
que no triunfen de mí mis enemigos!

Vuélvete a mí, ténme piedad
que estoy solo y desdichado.
Alivia los ahogos de mi corazón,
hazme salir de mis angustias

Salmos 25, 1,2,16,17

Como la cierva jadea
tras las corrientes de agua
así jadea mi alma
en pos de tí, mi Dios.

* En alemán, que no es lengua romance, «objeto» y «objetivo» no muestran en su forma su parentesco, a saber, que todo lo «lanzado» (objectum) lo es hacia alguna parte; lo que hace difícil establecerlo, como se ve. El castellano expresa esto con cierta simplicidad característica cuando pregunta por ejemplo «¿y qué objeto tiene tanto hablar?», o afirma que «no tiene objeto hablar aquí».

Tiene mi alma sed de Dios,
del Dios vivo;
¿cuándo podré ir a ver
la faz de Dios?

Salmos 42, 2,3*

Siga yo en todos mis actos
los consejos del Más Alto
que todo lo puede y tiene.
Si otros han de superar
algún trance terrenal
su buen consejo interviene.

Sé desde ahora suya, alma,
y ten sólo confianza
en Aquél que te ha creado.
Pues que venga lo que venga
siempre en todo te aconseja
tu Padre que está en lo alto

(Paul Fleming, *Gesangbuch für die evangelische Kirche in
Württemberg, núm. 324*)**

Con que yo le tenga,
con que él sea mío,
con no olvidar mientras muera
ser de su fe digno,
pesares ya no conozco,
sólo amor, recogimiento y gozo.

Con que yo le tenga,
dejo a gusto todo,
mi bordón sigue su senda
fiando en él sólo,
dejo en paz que otros prosigan
su ancha ruta, clara y concurrida

Fr. v. Hardenberg

Los salmos de David, los himnos de Fleming, Gerhardt, Hardenberg y otros, presentan todos los síntomas del poema lírico, dicción poética, verso, rima. Y además se presentan en la forma de la mayoría de los poemas líricos: en primera persona, como enunciaciones de un yo que en este caso alaba, pide, ruega o reconoce su fe. Si no obstante afirmamos que la petición implícita en toda oración, que en los servicios divinos adopta esas formas de himnos li-

* Sigo la traducción de la Biblia de Jerusalén.

** El original de los poemas citados se dan en el Apéndice, pp. 245 ss.

túrgicos y salmos*, no es parte de la lírica como género (ni suele considerarse así, por lo demás), la razón no está en su contenido sino en el sujeto enunciativo de esas formas¹⁴⁷. Se trata de un sujeto enunciativo *pragmático*, y como tal, orientado hacia un objeto lo mismo que los sujetos enunciativos de tipo histórico o teórico. La oración forma parte del culto al igual que el sermón o los actos rituales que realizan clero y comunidad. Se halla en el contexto del ritual religioso, contexto objetivo o de realidad establecido por la realidad religiosa y eclesiástica con la que a su vez pone en relación a los individuos de la comunidad. El yo de la oración es el yo comunal, y ni puede indicarse en qué grado lo vive como yo personal cada uno de los individuos que reza en la iglesia ni tampoco tiene nada que ver con la estructura de la oración, que siempre viene ya prescrita como oración comunal. Pues aunque el individuo que reza en la iglesia o en su habitación pronuncie la oración como expresión personal de piedad o de necesidad precisada de ayuda, el yo de la oración sigue siendo no obstante un yo pragmático, como el del individuo correspondiente que se identifique con él en el instante del rezo para sus fines personales. Éste no vive la oración como poema lírico aun cuando se presente en una bella forma lírica, precisamente porque refiere a sí mismo el yo preestablecido de la oración, según el grado de su compromiso religioso práctico.

Pero de lo que no cabe duda es de que salmos e himnos litúrgicos son formas muy sensibles, especialmente buenas como indicadores de la estructura y la lógica de la literatura. Pues *son* creación de escritores, sin que importe a nuestro propósito nombre ni talla literaria. Y de hecho su carácter se transforma en cuanto los encontramos en las obras de éstos y no en un libro de cánticos o en los oficios divinos. Por ejemplo, para quienes no hayan vivido jamás el himno «Con que yo lo tenga, con que sea mío» en la iglesia, sino como el quinto de los poemas de Novalis recogidos en sus *Geistlichen Lieder*, ese texto se encuentra totalmente sustraído al contexto de realidad de los oficios divinos protestantes. Su contenido religioso, la intimidad de sentimiento, la suave música del verso, se experimentarán como sentimiento religioso de un yo que así lo enuncia, como vivencia. Pero vivencia ¿de qué clase de yo? De un yo lírico, precisamente, el de ese poema lírico religioso; un yo que da a su piedad esa expresión y no otra, esa forma y no otra ¿Cómo se produce ese fenómeno? Únicamente mediante el contexto en que el lector encuentra ese poema. Pues no es en absoluto casual: es el contexto en que el escritor lo ha colocado. Al incluirlo en su recopilación y no darle por único destino su empleo en servicios religiosos el autor está indicando que no tiene finalidad práctica alguna, que el sujeto enunciativo no se quiere yo pragmático sino lírico. El poema piadoso carece de toda función en un contexto de realidad, y no es sino expresión artística de un alma piadosa.

* El alemán «Gebet» es sustantivación directa del verbo «pedir».

Ese cántico religioso «bifronte», como podríamos llamarlo, no resulta inapropiado para adentrarnos en la fenomenología del yo lírico y con ello en la estructura del poema y el género lírico. Hasta ahora nos ha servido como indicio de la posición en que se ha de encontrar el género lírico en el sistema enunciativo del lenguaje. En tanto poema de autor que no sirve a ningún fin utilitario, como por ejemplo los oficios divinos, plantea un caso límite que nos permite reconocer cuándo nos las habemos con un yo lírico o sujeto enunciativo y cuándo no. El criterio indicativo es en este caso una modificación en el modo de entender el yo que dice «yo» en este poema, con indiferencia de que seamos o no conscientes de la misma, y no desde luego la forma poemática por sí misma. Pues en principio puede darse forma de poema a todo enunciado sin hacerlo por ello lírico. Y aunque en razón de su contenido, de su asunto religioso o espiritual, pueda la plegaria ser creada por un escritor y recibir una forma literaria hermosa, no obstante se sigue hallando en el mismo plano que un pareado publicitario o un poema de ocasión (en el sentido corriente, no el de Goethe), aun cuando se halle en el polo opuesto desde el punto de vista estético. De cara a fundamentar los géneros literarios en la teoría del lenguaje y organizarlos conforme a ella hay que separar estrictamente el sujeto enunciativo lírico, que basta para generar lírica, de la forma en que se presente ésta, entendida como conjunto de todos los poemas líricos. Por estar la lírica arraigada en el sistema enunciativo del lenguaje, su forma peculiar es transferible a cualquier enunciado; y a la inversa, allí donde haya un sujeto enunciativo lírico la forma en que éste «se diga» no tiene por qué satisfacer la exigencia estética de que las producciones líricas sean obras de arte. Tal es el caso de los malos poemas. Es grande el riesgo de malentendido al decir que todo sujeto enunciativo que se propone como sujeto enunciativo lírico, esto es, que plantea que quiere hacer una enunciación lírica y no histórica, teórica ni pragmática, establece ya la forma lírica. Se trata del mismo proceso que hace que hasta la más trivial de las novelas se incorpore al género épico de ficción. Sólo que en este caso es mucho más perceptible y fácil de reconocer porque la narración de ficción ostenta las marcas que la diferencian de la enunciación de realidad, ya señaladas. En cambio la génesis lógica del poema lírico no las ostenta, ya que radica en el sujeto enunciativo y su forma es transferible a cualquier otro enunciado. El género lírico queda constituido por la voluntad expresa del sujeto enunciativo de proponerse como yo lírico, lo que quiere decir mediante el contexto en que encontramos el poema. Pero ni en el caso de la ficción ni en el de la lírica es la forma estética lo decisivo respecto a la pertenencia de las producciones concretas a su correspondiente género¹⁴⁸. Por eso en el sistema de la literatura, entendida en un sentido distinto al estético, entra una novela tan mal escrita como se quiera imaginar pero no así el más brillante de los ensayos; queda comprendido el más involuntariamente cómico de los poemas de Friederike Kempner, pero no el salmo 42 de David;

y se incluye el quinto de los cánticos religiosos de Novalis cuando aparece en su recopilación de poemas, pero no cuando lo hace en un misal protestante.

Acaso haya quedado ya claro que todas estas definiciones no tienen otras miras que establecer la posición lógica de la lírica en el sistema literario. Una posición que, por resumir una vez más, se encuentra en el interior del sistema enunciativo, a diferencia de lo que ocurre con el género de ficción. Pero que al mismo tiempo cae por así decir fuera de las tres categorías de enunciación comunicativa, en otra área del sistema enunciativo. Con independencia de su grado de subjetividad, definimos la enunciación comunicativa por estar orientada desde el polo del sujeto hacia el del objeto, o lo que es igual, por tener una función en un contexto objetivo o de realidad; y el ejemplo del poemaplegaria nos servía para aclarar que la enunciación lírica no «quiere» por así decir desempeñar tal función, y que en su caso la relación entre sujeto y objeto se plantea de un modo diferente. Sólo una indagación más detenida en esa relación, o lo que es igual en la hechura y comportamiento del sujeto enunciativo lírico, podrá arrojar más luz sobre la génesis (lógica) del poema lírico en cuanto obra de arte verbal.

La relación lírica entre sujeto y objeto

Proseguiremos con ese particular caso límite que nos ofrece Novalis, para lo cual ofreceremos primero en su integridad ese quinto poema de sus *Geistlichen Lieder*:

Con que yo le tenga,
con que él sea mío,
con no olvidar mientras muera
ser de su fe digno,
pesares ya no conozco,
sólo amor, recogimiento y gozo.

Con que yo le tenga,
dejo a gusto todo,
mi bordón sigue su senda
fiando en él sólo,
dejo en paz que otros prosigan
su ancha ruta, clara y concurrida

Con que yo le tenga
dormiré alegre,
su corazón será eterna
dulzura de fuente,

que en ondas de mansa fuerza
todo al cabo lo ablanda y lo penetra.

Con que yo le tenga
tengo el mundo y tengo
gloria de ángel que sostenga
de la virgen el velo:
sumido entero en mirar
no me puede asustar lo terrenal.

Donde yo le tenga,
allí está mi patria;
como herencia llegan
a mis manos gracias;
entre sus fieles encuentro
hermanos añorados largo tiempo.

Desde ahora ya no entenderemos este canto plegaria sino poema lírico, en el sentido antes definido de enunciación de un sujeto enunciativo lírico que se propone como tal. Así entendido, resulta un punto de partida adecuado para observar el proceso del que resulta el poema. Proceso que por descontado no hay que entender en términos individuales como algo peculiar de este autor, y aún menos como algo a explicar en términos biográficos, sino únicamente como proceso lógico de lenguaje que tiene lugar en el marco de la relación sujeto-objeto propia de la enunciación lírica. Como tal, ciertamente, tiene infinitas formas distintas de manifestarse que constituyen las infinitas posibilidades de enunciación lírica y de producciones artísticas por ella originadas; sólo en este sentido es individual ese proceso, tanto si nos referimos a poemas y escritores líricos particulares como a estilos y épocas. Desde este punto de vista, la estructura de la lírica antigua sí se presenta diferente a la de la lírica moderna.

Este texto de Novalis resulta particularmente adecuado como punto de partida en nuestra investigación por desempeñar también las funciones de canto litúrgico; y por hacerlo en consecuencia en un contexto de realidad, la liturgia religiosa, como confesión pública de un corazón de amor a su señor, al Cristo. Hemos visto cómo ese impersonal y comunitario del himno se muda en yo del autor cuando leemos o escuchamos el poema fuera de contextos litúrgicos. Cambia entonces el carácter del sujeto enunciativo, pero no el del objeto, como es natural, ya que el *poema* no cambia. La referencia de objeto persiste en el poema aunque éste no cumpla ninguna función litúrgica, lo que quiere decir que aquél sigue siendo unívoco: «él», que resuena por cinco veces como estribillo en los cinco comienzos de estrofa en una forma de acusativo que no es indiferente en el ritmo del poema, «ihn», a él, el Señor, cuya posesión colma el

corazón de un gozo del que dan testimonio en las cinco estrofas cinco estados distintos, nombrados en parte directa y en parte metafóricamente. Tan clara es la referencia de objeto en estos enunciados que el intérprete no tiene sino que constatar su carácter de manifestaciones del gozo piadoso del yo lírico que en ellos «se expresa». A la relación entre sujeto y objeto de esos enunciados religiosos con forma de poema aún no le ha sucedido casi nada. Casi: porque algo sí ha sucedido, de todas formas. Algo que aparece en la cuarta estrofa; y bien pudiera no ser cosa de capricho el que esa estrofa se suprimiera o modificara en los libros de cánticos que incluyeron éste¹⁴⁹. Ciertamente la razón puede haber estado en las resonancias eróticas de los versos cuarto y quinto, pero posiblemente también en cierta dificultad de comprensión de los mismos. Nos estamos refiriendo así a un indicio, un elemento esencial en la relación entre sujeto y objeto. No son sólo esos versos por sí mismos los que generan una cierta dificultad interpretativa, sino también sus relaciones con los dos precedentes y los dos siguientes. No se trata aquí de interpretar la estrofa: por ejemplo, decidir si la comparación del estado de beatitud con un ángel que alza el velo de la virgen pudiera haberse inspirado en una pintura que representa a un ángel alzando el velo de la virgen santa, o si ese «mundo» del principio contrapuesto a «lo terrenal» del final hay que entenderlo como mundo divino superior, cumplido en Cristo, ante cuya visión el terrenal se desvanece y no alberga ya más terrores. No, no se trata aquí de tales cuestiones particulares, sino del proceso de enunciación que se deja sentir precisamente en que haya que plantear cuestiones interpretativas al texto. Pues en esa cuarta estrofa la referencia de objeto *ha dejado de ser clara*, y por eso precisamente obliga a plantear tales cuestiones. Los tres enunciados que contienen esos seis versos, uno por cada dos, son más dispares que en las cuatro estrofas restantes*. Así que la supresión de ésta en los misales y libros de cánticos puede entenderse indicio de que el yo de esta estrofa no admite ser transferido al yo comunitario tan fácilmente como el de las restantes. En esta estrofa se hace patente el proceso que convierte una enunciación en lírica, con lo que deja de cumplir la finalidad «inequívocamente» pragmática de una plegaria.

No lo suficiente, sin embargo, a pesar de esa cuarta estrofa. En tanto caso límite entre enunciación con sujeto pragmático y lírico, esta plegaria-poema nos ha servido tan sólo como un primer indicio de la naturaleza de ese proceso constituyente de lo lírico que lo distingue de los restantes tipos de enunciación. Por tanto ahora es preciso presentar lo que ocurre entre su-

* Esta estrofa, literalmente, reza así: «Con que yo le tenga,/ también tengo el mundo;/ bienaventurado como un mozo-celeste (ángel)/ que sostiene el velo de la virgen,/ sumido en mirar/ no me puedo asustar de lo terreno».

jeto y objeto de la enunciación recurriendo a algunos ejemplos; éstos se han escogido en orden cronológico con la intención de hacer visible el proceso en el aumento progresivo de la dificultad de interpretación. Lo que a la vez supone una posible explicación del hecho de que la lírica antigua ofrezca menos dificultades de interpretación que la moderna.

El primer ejemplo escogido es el célebre poema a la primavera de Mörrike, *Er ist's*:

Primavera otra vez tremola
su cinta azul a los vientos;
vagan como presentimientos
familiares, dulces aromas.
Sueñan ya violetas
que vendrán enseguida.
¡Oye, lejos, leve un arpa suena!
¡Eres tú, primavera!
¡Tú eras lo que yo oía!

El poema no ofrece dificultades de comprensión. Se reconoce al punto de qué habla. El polo objetivo al que se refiere cada verso está claro: la primavera invocada con la primera palabra, la primavera por venir para ser precisos, sólo se evoca como tal en los versos tercero, quinto y sexto, mediante los términos «presentimientos», «ya», «vendrán enseguida». Sin embargo los dos primeros versos ya conllevan una imagen bien distinta: una cinta azul que tremola a los vientos. No ondea por sí sola, pero si *nosotros* quisiéramos responder a la pregunta de quién la hace tremolar tendríamos que decir «la primavera». Empero, estaríamos haciendo entonces algo diferente de lo que hace el poema. Lo que éste dice es «primavera», y sólo mediante la supresión del artículo que convierte el nombre de una estación en nombre propio, en persona, es posible ya que ésta haga tremolar su cinta azul. Pero no hay ninguna forma enunciativa en que el intérprete pueda repetir esa metáfora. Si dice, «se trata de una metáfora que acaso exprese el cielo azul de primavera», está haciendo algo distinto del poema, que no habla de cielo alguno, únicamente nos pone ante los ojos la imagen de una cinta azul que tremola, muy alejada del polo objetivo fácilmente identificable, la primavera. Los cuatro enunciados siguientes están más próximos al polo del objeto; nombran fenómenos primaverales concretos, «familiares»: violetas y dulces aromas, que nos rozan con unos «presentimientos» en que resuena directamente el presagio de la primavera. Sin embargo, si bien se mira el enunciado acerca de las violetas es impreciso. Ya sueñan, vendrán enseguida: con la poca oscuridad que tienen estos enunciados, y no sabríamos explicar tan fácilmente si se habla de violetas que ya están ahí, quizás como botones, o si se hallan tan sólo en el aire como presagios de primavera, o si se trata quizás de algo más inde-

finido aún que sólo en la imaginación del poeta está ya ahí. Casi inadvertidamente la referencia al objeto se hurta a nuestras cuestiones, a nuestra interpretación. Así sucede de lleno y abiertamente en el último de esos enunciados. Como en la metáfora de la banda azul, el poeta lleva a cabo un desplazamiento de sentido, pero ya no a la imagen de algo visible, sino meramente audible. Y sin embargo tampoco se trata de un concreto fenómeno audible de primavera, como sería por ejemplo el requisito predilecto de todo poema primaveral de los románticos, el canto de la alondra, sino de algo que de nuevo carece de toda referencia a relaciones reales del objeto: un débil sonido de arpa lejana. Y al cabo es precisamente ese sonido absolutamente imaginario el que resume los presagios de primavera: ese sonido es ello, él es la primavera, es lo que ha percibido ese yo lírico que ahora anuncia su presencia en el poema.

Reflexionemos acerca de lo que hemos captado como elemento estructural organizador al prestar atención a este pequeño poema. Poema que hasta un niño entiende, pues está claro de qué habla. El polo objetivo de la enunciación es la primavera que se anuncia. Pero entonces se hace patente que, si captamos el poema como un todo, lo que queda al final como impresión y vivencia del mismo no es en absoluto la primavera por venir, la referencia objetiva, sino su cinta azul que tremola, violetas que sueñan, un quedo sonar de arpa. Algo ha sucedido con la estructura sujeto-objeto de esos enunciados, algo que jamás sucede cuando se trata de enunciados comunicativos. Por decirlo así, se han retirado de su objeto, se han ordenado unos respecto a otros y han ganado así contenidos que en absoluto refieren al objeto, al menos no directamente. Ya no se orientan por él, ni él los dirige o controla. No establecen una referencia de objeto, un contexto de comunicación, por tanto, sino lo que llamaremos referencia o contexto de sentido [Sinnzusammenhang]. Esto significa que los enunciados han sido expulsados de la esfera del objeto y arrastrados al interior de la del sujeto. Y éste es el proceso que crea la obra de arte lírica, la ordenación recíproca de los enunciados dirigida por un sentido que el yo lírico quiere expresar en ellos. Cómo lo haga, de qué medios lingüísticos, rítmicos, métricos o fonéticos se sirva, hasta qué punto el poema muestre o no una cohesión interna, eso corresponde a la faceta estética de su quehacer poético. Y en el resultado, el poema, no es posible distinguir si esa referencia de sentido resulta de la forma y coordinación de los enunciados o a la inversa la dirige. Pues sentido y forma son idénticos en el poema.

El poema de Mörike se nos hace fácil y simple de comprender porque la referencia de objeto permanece clara, a pesar de todo el ropaje sensorial y metafórico de sus enunciados. El sentido del que surge el poema, el presentimiento de la primavera, se nos abre directamente. Y sólo un examen detallado de términos, imágenes y referencias nos ha permitido advertir el proceso de retraimiento de los enunciados del polo objetivo. Podemos plantear como fór-

mula que *cuanto más clara la referencia de objeto, más fácilmente se nos brindará la de sentido, y viceversa.*

Como segundo ejemplo nos servirá un poema con un grado de dificultad interpretativa mayor, aunque todavía intermedio, y perteneciente ya a los tiempos modernos: *Musik im Mirabell*, de Georg Trakl. Ha de señalarse al mismo tiempo que el grado de dificultad en absoluto viene condicionado por la procedencia temporal, aunque sea válido en términos generales decir que es mayor en la lírica moderna que en la de épocas anteriores. Pero ya *Selige Sehnsucht* de Goethe, por ejemplo, deja oscuridades de sentido sin resolver; por no hablar de Mallarmé, en quien H.Friedrich sitúa el comienzo de la modernidad, y que de hecho es difícil por razones «modernas», distintas a las de poema de Goethe: precisamente las mismas que convierten el poema de Trakl en un problema de interpretación diferente y más difícil que en el caso de Mörike. Lo hemos escogido para nuestros fines porque el sujeto enunciativo lírico en primera persona no se da a conocer, lo que permite advertir con mayor claridad la relación lírica entre sujeto y objeto. (En la próxima sección se estudiará con mayor detenimiento la hechura y forma de manifestación del sujeto enunciativo lírico).

Música en Mirabell

Una fuente canta. Las nubes están
en el radiante azul, blancas, suaves.
Pensativas gentes silenciosas van
por el viejo jardín al caer la tarde.
Mármoles de ancestros se tornan cenicientos.
Una bandada en la lejanía vuela.
Un fauno mira con ojos muertos
sombrias deslizarse en las tinieblas.

Las hojas caen rojas del árbol viejo
y entran girando por la abierta ventana.
Un fuego alumbra en la estancia reflejos
y pinta de angustia borrosos fantasmas.

Un extraño pálido entra en la casa.
Un perro por alamedas perdidas corre.
La doncella apaga una lámpara.
El oído oye sonatas en la noche.

A primera vista, tampoco este poema parece ofrecer mayores dificultades. Con las tres oraciones aseverativas de diversa longitud que forman los cuatro versos de la primera estrofa creemos habernos enterado ya de la referencia objetiva: un viejo jardín en el que una fuente canta, sobre el que hay

unas suaves nubes blancas en el azul radiante, y por el que pasan gentes silenciosas y pensativas. Pero aunque hayamos utilizado todas las indicaciones que da la estrofa para establecer así la referencia de objeto, sin embargo no acaba de cuadrar exactamente. Hemos dado entrada a preposiciones que no están en el poema (fuente *en* el jardín, nubes *sobre* él); y vemos que si las quitamos vuelve a disolverse el contexto que hacías a ellas habíamos establecido. Las oraciones «Una fuente canta. Las nubes están en el radiante azul», etc. están yuxtapuestas sin conexión, sin referencia mutua, y precisamente la ligereza al establecerla señala aquí el límite sutil entre enunciación comunicativa y lírica. En los versos siguientes el fenómeno se prolonga de diferente modo, y se extiende de los versos a las estrofas mismas. Los enunciados de la segunda aún parecen signos dispares de un jardín que se oscurece al atardecer, unos signos que ya provocan sin embargo una leve disolución del contexto de relaciones aún relativamente bien trabado en la primera estrofa, un principio de desorientación y con ello una atmósfera cada vez más densa de inquietud, que se hace palabra en la última de la tercera estrofa, *Angstgespenster*, fantasmas de angustia. Pero justamente esta estrofa parece establecer de nuevo un inesperado punto de orientación, una perspectiva en cuyo foco parece ocultarse el sujeto enunciativo: un árbol ante una ventana abierta, una estancia desde la que alguien mirara al jardín, insinuada por el adverbio de dirección «herein»; pero como falta una indicación de ese tipo no es admisible establecer tal referencia de objeto. Pues en efecto se ve cómo precisamente la omisión de tal punto focal hace aumentar la desorientación, pese a las indicaciones espaciales, hasta que los versos «un extraño pálido entra en la casa» y «el oído oye sonatas en la noche» rehúsan toda respuesta a cualquier pregunta por una referencia de objeto, por ejemplo de quién es ese oído que escucha acordes de sonata y dónde suenan éstos. Y así hasta el título, con su concreta localización topográfica y aunque la palabra música parezca precisar algo más el último verso, se disuelve de modo peculiar en algo indeterminado, ilocalizable.

Este trayecto por los versos y estrofas del poema muestra un fenómeno notable, casi paradójico. Comparados con los enunciados de los versos de Mörike, los de Trakl son mucho más concretos y realistas, y tienen todos la forma de objetivas oraciones aseverativas. No hay una metáfora. Y también la referencia objetiva es más definida y concreta: un lugar, una casa y un jardín, al caer las sombras. No obstante se comprueba que los enunciados se retraen mucho más radicalmente de semejante referencia de objeto, que por eso precisamente se disuelve y disipa en una angustiosa atmósfera de inquietud y pérdida que va cuajando con el poema. Y en la exacta medida en que se disuelve y se hace irreconocible se oscurece también la referencia de sentido, y ya no cabe calificarlo de poema definido y fácil de clasificar como aún permitía el de Mörike.

Como ejemplo de referencia de objeto casi totalmente oculta sirva un pequeño poema moderno, seis escuetos versos de Paul Celan:

En la sirena de niebla

boca en el oculto espejo
rodilla ante el pilar de la altivez
mano en el barrote de la reja:

pasaos lo oscuro,
nombrad mi nombre,
llevadme ante él.

(*Mohn und Gedächtnis*, p. 45)

Los tres versos de la primera estrofa nombran tres partes del cuerpo presentadas como seres aislados, cada uno inserto en una relación tan precisamente definida como difícil de penetrar. Los dos puntos que cierran la estrofa indican que el imperativo de segunda persona de plural que forma los tres versos de la segunda estrofa se refiere a las partes corporales así conjuradas, que se ven requeridas a hacer algo con el yo lírico que al fin se expresa y se da a conocer como pronombre de primera persona; respecto a lo cual los dos últimos imperativos, «nombrad» y «llevad», son más claros que el primero, «pasaos». Como sucede con frecuencia en poemas, quizás la palabra final pudiera cuando menos aclarar la referencia de objeto: en este caso es *ihn* (a él), acusativo del pronombre personal masculino de tercera persona. Si suponemos que se refiere a una persona de género masculino no encontramos referencia posible; no hay tal. Gramaticalmente sólo queda por tanto referirlo a alguno de los sustantivos masculinos que aparecen: en alemán lo son «boca», «espejo», «arrogancia» y «nombre». Lo inmediato es hacerlo al que le precede más de cerca, «nombre», y entonces cabría construir una posible referencia de objeto, muy incierta y escondida, e interpretar el poema de la siguiente forma: el yo lírico no se vive como unidad personal sino como boca, rodilla, manos, partes separadas entre sí, con diferentes relaciones, mutuamente enajenadas y sobre todo enajenadas y oscuras para el yo al que no obstante pertenecen. Es posible que el enunciado «pasaos lo oscuro» apunte a ese sentido*. Pero quien establece la identidad del yo consigo mismo no son las partes del cuerpo, tan diferentes o sentidas como tales que cabe preguntarse qué tienen que ver boca, rodilla y mano, sino ante todo el nombre. El nombre es la persona en mucha mayor medida que boca, rodilla o mano; a las que se conjura entonces a reconocer primero el nombre del yo y luego a llevar «me» al menos ante él, a confrontar «me», el yo lírico, con su nombre.

Esta tentativa de interpretación de los seis versos de Celan ha hecho necesario un proceder completamente diferente que en el caso del sencillo

poema de Mörike o incluso en el de Trakl. Ya no es posible indicar una referencia de objeto que se reconozca con mayor o menor claridad para observar luego cómo retrae de él sus enunciados el yo lírico, de manera delicada y aún transparente en Mörike, más radical y oscura en Trakl. Con Celan ha habido que proceder a la inversa, partir de las palabras aisladas, de los enunciados aislados, y establecer entre ellos una relación meramente posible, no segura y unívoca; con ello intentábamos establecer primero un sentido y sólo por esa vía avanzar luego hacia un posible objeto. Pero aquí ambos coinciden, no cabe separarlos como primavera y presentimiento de la misma en Mörike, crepúsculo y angustia en Trakl. En el poema de Celan no hay ninguna objetividad externa al sujeto, ninguna referencia de objeto. Pues no es posible saber si tras el poema hay una posible experiencia objetiva ni de qué tipo sea. Si nuestra interpretación es más o menos atinada, el poema no parece enunciar otra cosa que metáforas de una posible vivencia de identidad del yo consigo mismo o de falta de la misma. Y aun esa vivencia o experiencia sólo puede interpretarse como sentido posible del poema. Cuanto más escondida la referencia de objeto, tanto más difícil de interpretar la de sentido.

El proceso que creemos poder presentar a partir de estos ejemplos como relación lírica entre sujeto y objeto parece corresponderse sobre todo con la teoría simbolista de la lírica. Sea mencionada aquí una conocida afirmación de Mallarmé de la que W. Vordtriede dice que «contiene toda la estética simbolista comprimida»¹⁵⁰: «Nombrar un objeto es suprimir en tres cuartas partes el goce del poema, que consiste en adivinar poco a poco: sugerirlo, ahí es donde está el sueño. Es el perfecto uso de ese misterio el que constituye el símbolo: evocar poco a poco el objeto para mostrar el estado de ánimo, o al revés, escoger un objeto y sacar de él un estado de ánimo mediante una serie de desciframientos»¹⁵¹. Lo que Mallarmé llama símbolo, que con más o menos variaciones es la idea de poema en toda la corriente simbolista, se expresa particularmente en la segunda parte de su formulación del proceso, la que nosotros hemos tratado de describir como retraimiento de la enunciación del polo objetivo; únicamente, Mallarmé se refiere a la relación entre vivencia y objeto, el *estado de ánimo*. Pero en una u otra dirección, *evocar un objeto o escogerlo*, la formulación permite reconocer claramente la relación lírica entre sujeto y objeto en la que se desarrolla el proceso de metamorfosis de éste último. Símbolo no significa así otra cosa sino aprehensión del objeto por parte del yo lírico, o metamorfosis de aquél en estado de ánimo que lo convierte en simbólico para el yo. Sin embargo es del tipo de «desciframiento», es decir, de la forma verbal y lingüística del poema, de lo que depende en qué medida sea identificable el obje-

* «Yo» es neutro en alemán, lo que coincide en género con «das Dunkel», lo oscuro. Podría reflejarse en el verso rompiendo el ritmo: «pasaoslo, oscuro».

to. Pues *poésie pure*, pura forma lingüística, es el fin declarado del simbolismo. Analizando los poemas de Mallarmé «Sainte» y «Éventail (de Mme.Mallarmé)», H.Friedrich trata de alcanzar ese proceso de retraimiento del objeto y afirma: «de modo que no se hace presente una cosa, se establecen distancias con ella; la cosa no se hace más clara, pero sí el proceso de descosificación»¹⁵².

Esta breve referencia a la teoría central del simbolismo sólo nos sirve como testimonio especialmente claro en favor de nuestra fórmula estructural que fundamenta la lírica en la teoría de la enunciación. Pero el empeño de la *poésie pure* en que la palabra se libere, del que apenas hemos hecho aquí más que dejar constancia, lleva a fijar la vista en ciertas formas líricas extremas de la modernidad actual así como en la poética a ellas asociada, una poética desarrollada con ayuda de lingüística y teoría del texto. Común a práctica y teoría es un fenómeno que se les vuelve problema, el predominio del lenguaje, así como su insistencia a veces excesiva en que los poemas están hechos con palabras. Es preciso comprobar si ante ese fenómeno también se sostienen esa estructura sujeto-objeto propia de la lírica y la teoría en que se funda; o por anticipar la respuesta que creemos correcta, comprobar si se puede aplicar esa estructura para definir esos fenómenos y darles su lugar en el sistema lírico.

Con la vista puesta en renovadores del lenguaje poético como Mallarmé, Arno Holz, o en el siglo XX Gertrude Stein, M. Bense afirma lo siguiente en uno de sus numerosos escritos en torno a esta cuestión: «en este tipo de poesía no son las palabras las que sirven de pretexto a los objetos, sino los objetos los que sirven de pretexto a las palabras. Como si dijéramos de espaldas a las cosas, dándoles la espalda, se habla de palabras, metáforas, contextos, líneas, sonidos, morfemas y fonemas; se trata de poesía metalingüística, de una poesía encerrada en su propio mundo»¹⁵³. Como ejemplo muy instructivo aunque desde luego relativamente primitivo nos sirve un texto de Arno Holz que Bense reproduce como testimonio favorable a su tesis:

Viejos
ferroxiloencureñados
forjabombados forjanillados forjastampados
broncíneos cañones
broncíneos pedreros broncíneos obuses broncíneos morteros
broncíneos basiliscos
broncíneos cameletes broncíneos falconetes
abajo en el puerto
se desenganchan

(Phantásus)

Cabe preguntar si la radical novedad del lenguaje y de la manera de describir las cosas no es al cabo mera consecuencia última de la estructura suje-

to-objeto de la lírica. En efecto, la definición de Bense de los objetos como pretextos para palabras no es a mi entender sino otra forma de expresar el proceso lírico de enunciación, sobre no ser tampoco más que consecuencia extrema de la fórmula de que las palabras son pretextos para objetos. Ambas fórmulas valen para poemas que sean pura descripción de cosas; la contraposición de ambas expresa dos posiciones extremas del proceso de enunciación lírica, en el que el polo objetivo puede tender a ser reconocible o a lo contrario en mayor o menor medida. Si las palabras aparecen como pretextos de los objetos, se da el primer caso, si la inversa, el segundo. Pero en ambas fórmulas son las palabras el elemento decisivo. Son el medio del sujeto enunciativo lírico que describe cosas; por tal hay que entender poemas de objeto [Dinggedichte] que no hacen éste transparente a la manera simbólica o simbolista, sino que describen líricamente o dan forma a «la cosa misma». Los poemas de ese tipo son ejemplos particularmente instructivos aunque también sutiles, por cuanto en ellos hasta el sujeto enunciativo lírico se presenta centrado en el objeto y empeñado en una adecuada descripción de la cosa. De ahí que no sea azar si tales poemas se prestan con particular facilidad a la designación de «textos» y por así decir se agrupan en la frontera que discurre entre enunciación lírica e informativa. Un poema de objeto como «Römische Fontane» [Fuente romana] de Rilke, que no apunta en ningún momento más allá del fenómeno descrito, una fuente de tres piletas una sobre otra, se halla en el interior del terreno lírico y lejos aún de esa frontera, pues se presenta a sí mismo como poema con su forma de soneto; y además, con un lenguaje poético que proclama la voluntad lírica del sujeto enunciativo en sus metáforas, en absoluto forzadas, sino delicadamente contenidas ya en los mismos términos elegidos («se inclina gentil», «con silencio responde a su quedo hablar», «se difunde sin nostalgia»). La fórmula de Bense de que los objetos se tornan pretexto para palabras le cuadraría a este poema al menos en su punto de arranque, porque el objeto se convierte en ocasión para un poema, para una enunciación lírica que se retrae a las palabras. Y un poema que se incorpora así a la tradición de la forma lírica no permite reconocer si el objeto es «meramente» ocasión o aun pretexto para el acontecimiento verbal o bien son las palabras las que se orientan y encaminan hacia el objeto. En este poema, dicho en nuestros términos, el proceso de retraimiento de la enunciación del polo objetivo, que el sujeto de la misma inicia al proponerse como sujeto lírico, se reconoce no sólo en la forma externa de soneto sino en un rasgo estructural aún más esencial, el lenguaje metafórico poético; de modo que la impresión que deja tras de sí este poema, como el de Mörike sobre la primavera, son las representaciones mentales que las palabras de las metáforas conjuran sin que se altere la plena claridad de la referencia de objeto.

Otro es lo que sucede con el texto de Arno Holz. Que el objeto, los cañones, sean un pretexto para las palabras concuerda con los esfuerzos teóri-

cos y prácticos del escritor Holz por dominar la realidad mediante la lengua; esfuerzos cuyo resultado es que el lenguaje, para ser precisos el proceso de diferenciación que tal dominio requiere, se independiza en forma de asociaciones y series de palabras. «Holz... intenta llevar el lenguaje a convertir por completo lo pensado en palabra, a su verbalización total; esto es, un proceso en que el lenguaje explora sus posibilidades no en las silenciosas comarcas del sentido sino en el enriquecimiento verbal de la exposición»¹⁵⁴. De hecho, la «verbalización de lo pensado» y la fórmula de Bense coinciden con nuestra fórmula estructural. Los objetos, los cañones, se esfuman tras las palabras, que se hacen independientes y persisten en un mundo y con un valor propios en tanto sonidos vocales. Los enunciados de ese fragmento, reducidos a sustantivos y atributos, series de palabras, se han retraído del objeto para coordinarse entre sí. A diferencia de lo que ocurría con Trakl y Celan, sin embargo, el polo objetivo no queda oscurecido. Sigue estando claro justamente por tratarse de un puro proceso de lenguaje, por así decir sin trasfondo de sentido, y ser el tema del texto la relación entre la cosa a describir y la lengua que la describe. Esto no contradice la fórmula de que el objeto se esfuma en las palabras, se verbaliza o ha de ser verbalizado. Las miras de esta enunciación lírica están puestas en reconstituir el objeto en las «impresiones» que las palabras suscitan, y que han de entenderse provocadas por el objeto (lo que guarda relación con el impresionismo pictórico). Y visto así, esta poesía de objeto se halla cerca del límite con la enunciación comunicativa.

Con todas las diferencias de estilo debidas al tiempo, hay una línea que une a Arno Holz con un lírico moderno como Francis Ponge, cuya obra más conocida lleva por título *Le parti pris des choses* (1942). Consistente en 32 fragmentos de prosa, esta obra apenas da la impresión de ser literatura lírica, y no por la forma como tal, pues la prosa puede presentarse como específicamente lírica, por ejemplo en *Offenbarung und Untergang* de Trakl; pero es que aquí la prosa sirve de apoyo a descripciones objetivas de cosas y fenómenos indicados en cada caso por el título: *Pluie, L'orange, La bougie, La cigarette, L'huitre, Le feu*, por mencionar tan sólo algunos de esos textos de diversa longitud. En el más importante de sus escritos teóricos, *My creative method*, a pesar de su título redactado en francés, define Ponge con gran precisión ese método creativo fundado en la descripción y resume el resultado en una frase impresa con grandes caracteres:

Parti pris des choses
égale
Compte tenu des mots.

Es decir, tomar el partido de las cosas equivale a tomar en cuenta las palabras*. A cuenta de un texto suyo titulado *Le galet* Ponge manifiesta que de lo que se trata es de una verbalización o para ser más precisos en su caso de un tornarse palabra el objeto a describir, diciendo que lo quisiera «sustituir por una adecuada fórmula lógica (verbal)**». Y que si no hubiera en el diccionario (el Littré) las palabras precisas, tendría que crearlas. Pero lo esencial de ese método creativo es la perspectiva de que la función de las palabras no es propiamente designar el objeto sino la idea del mismo, que por así decir no es cosa de éste sino del sujeto; un sujeto cuya designación como sujeto lingüístico coincidiría con la intención de Ponge. Pues de lo que se trata no es del sujeto enunciativo, ni del lírico ni de ninguno en general, sino de la palabra que se encuentra ya en una lengua dada previamente. «Se trata del objeto como noción. Del objeto en la lengua francesa, en el espíritu francés (verdaderamente, artículo de diccionario francés)¹⁵⁵. El objeto en lengua francesa es la palabra francesa para ese objeto.

Aunque la relación entre lengua y objeto o realidad que Ponge tiene en mente es la que define el problema de la intencionalidad del lenguaje, para él no se trata de un problema filosófico como en el caso de Wittgenstein, sino específicamente poético; por eso a su entender el escritor está por encima del filósofo: «Superioridad de los poetas sobre los filósofos»¹⁵⁶. Lo que no obsta para que se pregunte titubeante si aun cabe utilizar ahí el término «poeta». De hecho sólo puede aplicarse al texto de Ponge en tanto se hable de esfuerzo puramente lingüístico por alcanzar una palabra que exprese la idea del objeto, pero ya no referido a esfuerzos métricos, rítmicos, musicales, en una palabra, formales. Desde el punto de vista de la lírica tradicional, pero también de otra bien moderna que se acerca a la forma de prosa, un texto como el siguiente ha de leerse como *material* para un poema; un material que, ciertamente, ya contiene algún recurso artístico como símiles o metáforas, pero que aún no se ha sometido al proceso de creación formal de un poema:

El fuego clasifica: de entrada todas las llamas se dirigen en algún sentido...
(No se puede comparar el movimiento del fuego más que al de los animales: es preciso que deje un sitio para ocupar otro; avanza como una ameba y una jirafa al mismo tiempo, con el cuello retozón y pie rampante)...

Luego, mientras se desmoronan las masas contaminadas metódicamente, los gases que se desprenden se transforman al compás en una sola candileja de mariposas***.

(Lyren, Frankfurt a.M. 1965, p.48)

* Traducción de la traducción de la autora.

** «remplacer par une formule logique (verbale) adéquate» [francés en el original].

*** Le feu fait un classement: d'abord toutes les flammes se dirigent en quelque sens...

(L'on ne peut comparer la marche du feu qu'à celle des animaux: il faut qu'il quitte un endroit pour en occuper un autre; il marche à la fois comme une amibe et comme une girafe, bondit du col, rampe du pied)...

Puis, tandis que les masses contaminées avec méthode s'écroulent, les gaz qui s'échappent sont transformés à mesure en une seule rampe de papillons [francés en el original].

Por eso, según los criterios de nuestra teoría los textos de Ponge ya se encuentran allende la frontera de la enunciación lírica en pleno territorio de la comunicativa, por lo mismo por lo que él los denomina «*définitions-descriptions*». A mi parecer la hegemonía del lenguaje, su absolutización o «concreción», es la causa de la eliminación de la forma lírica en cuanto forma, proceso que continúa hasta los fenómenos más recientes de la «poesía concreta» que trabaja gráficamente palabras, sílabas y letras y produce «textos visuales». Con ese tratamiento de elementos de lenguaje como material gráfico se alcanza el límite en que ya no rige la relación lírica entre sujeto y objeto, con lo cual, a nuestro entender, esa forma de poesía visual-concreta ya no cae dentro del ámbito de la lírica¹⁵⁷.

Si bien hemos observado en algunos ejemplos la relación lírica entre sujeto y objeto hasta alcanzar sus límites con la enunciación comunicativa y asomarnos al otro lado, no obstante queda aún en el terreno lírico un fenómeno que merece mención, y que puede calificarse de lírica objetiva u orientada hacia el objeto de una manera específica y diferente a los poemas de objeto antes mencionados: la lírica política. Por tal ha de entenderse únicamente aquella en que el objeto del poema es una situación política en cuanto tal; no así en cambio cuando ésta es motivo de la vivencia emocional del poeta, como por ejemplo en la elegía de Andreas Gryphius por la caída de Freistadt o los poemas de lamento y duelo provocados por los crímenes nazis, tales como la recopilación de Nelly Sachs *In den Wohnungen des Todes* o *Todesfuge* de Paul Celan. Aunque sin duda la poesía ocasionada por situaciones y sucesos políticos presente una amplia gama desde lo emocional a lo crítico y objetivo, no obstante está justificado entender por poemas políticos únicamente los del segundo tipo. Y si bien los del primero cumplen todos los criterios de la relación lírica entre sujeto y objeto y se mantienen a distancia del límite con la enunciación comunicativa centrada en el objeto, en cambio la lírica política en sentido propio radica como es natural muy cerca de esa frontera. El yo lírico de un poema de circunstancias de Heine o Brecht, por tomar como referencia dos cumbres de la lírica política separadas por cien años, se aproxima en muchos casos a la condición de sujeto enunciativo histórico, teórico o pragmático.

Desde que conozco al Fritz alemán
siempre fué un dejado.
Pensé en marzo: se ha hecho un hombre y obrará
desde hoy más sensato.

¡Con qué orgullo su rubia cabeza ha erguido
ante los más altos de la nación!,
cómo, aun sin permiso,
les habló de alta traición.

Sonó tan dulce a mi oído
como una saga o un cuento,
y sentí como un chiquillo
mi sangre otra vez latiendo.

Mas el pendón rojo, negro y amarillo,
trapos de germanos viejos,
apareció, y se esfumó mi delirio
y todos los dulces cuentos.

Conocí los colores de ese pendón
y cuáles eran sus agüeros:
de la libertad germana, como a Job,
las peores nuevas me trajeron.

Ví al Arndt, al padre Jahn le ví,
de sus tumbas levantarse
ví a los héroes de antaño y acudir
a pelear por el kaiser.

...
Mientras el bueno de Fritz, tan tranquilo,
se fué a echar su cabezada,
y despertó otra vez en el bolsillo
de treinta y cuatro monarcas.

Cuando Heine entona en versos como éstos, ciertamente muy personales, una amarga queja satírica por la rota esperanza de libertad, o cuando en los poemas de Svendborg Brecht se expresa lacónica y dialécticamente sobre la prevista guerra de Hitler en estos términos:

Cuando el de la brocha habla de paz por los altavoces
los peones camineros miran la carretera
y ven
cemento hasta la rodilla, previsto
para tanques pesados

El de la brocha habla de paz.
Los fundidores levantan
sus espaldas doloridas,
sus manos grandes del ánima de un cañón
y escuchan.

Los pilotos de bombardero reducen motores
y escuchan
cómo habla de paz el de la brocha.

...

en ambos casos el proceso lírico como tal está poco marcado, en cierto modo. Los enunciados dispuestos en forma de poema siguen estando en buena medida orientados hacia el objeto, y en consecuencia son directos, lo que aún queda más subrayado por la mención de las correspondientes figuras políticas o de época. Pero aunque en ambos casos ese proceso de génesis del poema sea débil y la enunciación apenas parezca retraerse del objeto, no obstante interviene un elemento que les da forma y los ordena en poema. Similar en ambos casos, aunque diferente según el estilo individual y de época, ese elemento es una *discrepancia*, la que en Heine se expresa en primera persona entre esperanza y decepción, y en Brecht, entre la simple constatación de los preparativos bélicos que realizan peones camineros, metalúrgicos y pilotos... y la voz de «el de la brocha» que habla de paz por los altavoces. Pero por ser elemento formal y contenido temático al tiempo, esa discrepancia se revela elemento de sentido lírico que dirige la enunciación y ordena los enunciados en poema, de diferente manera en cada caso. Es fácil ver que la rima y regularidad de las estrofas de Heine podría resolverse fácilmente en su prosa característica, en tanto los poemas de Brecht, sin rima, medida ni regularidad, paradójicamente se resisten en cambio a tal disolución, porque en ellos el elemento de discrepancia está tratado estructuralmente de manera más antitética que en el poema de Heine, y se revela elemento de sentido más inmanente y decisivo. Pero en ambos casos, que valen aquí como paradigmas de lírica política, pese a toda su cercanía a la enunciación comunicativa se trata de poemas, que lo son en virtud de una específica relación entre sujeto y objeto, a saber, un sujeto enunciativo lírico que se propone como tal; y el poema de Brecht indica que el criterio decisivo al respecto no es en absoluto la forma externa.

Mediante unos cuantos ejemplos hemos tratado de describir esa relación lírica entre sujeto y objeto como estructura que se distingue de la enunciación comunicativa, orientada hacia el objeto, ya sólo por que éste no es en su caso finalidad sino ocasión; o dicho de otro modo: *la enunciación lírica no trata de desempeñar ninguna función en un contexto de realidad, objetivo*. Pero la circunstancia de que el objeto no sea finalidad sino ocasión es el origen de la infinita variabilidad de la relación lírica entre sujeto y objeto, que por su parte condiciona el grado de dificultad de comprensión. Como ya se ha señalado, puede servir como criterio general en la historia de lírica universal el que en la lírica moderna la referencia de objeto es más escondida que en épocas anteriores, perspectiva estructural sobre la historia del género en razón de la cual precisamente se escogieron los poemas de Mörike, Trakl y Celan. Pero como también se ha mencionado más arriba (pp.169), esa característica general no afecta sin embargo a todas las formas particulares. La referencia objetiva de «Selige Sehnsucht» (Bendita nostalgia) de Goethe se nos hace accesible con más dificultad que en el poema de Nelly Sachs «Schmetterling» (Mariposa); comparación paradigmática de muchos otros casos, que aquí nos sirve además

para hablar, con este último poema como ejemplo, de otro elemento estructural de la enunciación lírica, aunque sea secundario: el título del poema.

El poema de Nelly Sachs reza así:

Qué hermoso más allá
llevas pintado en polvo.
Del núcleo llameante de la tierra,
de su corteza de piedra
resultaste tú,
trama de separaciones a la medida de lo efímero

Mariposa,
¡buenas noches a todos los seres!
los pesos de vida y muerte
se desploman con tus alas
en la rosa,
ajada con la luz que madura de vuelta a casa.

Qué hermoso más allá
llevas pintado en polvo.
Qué signos de realeza
en el misterio del aire.

La referencia de objeto se ofrece aquí no sólo mediante la mención del mismo, la mariposa, sino ya en el mismo título, que así encarrila la comprensión de la primera estrofa. Pero además el título cumple en la lírica una función mucho más esencial que en la ficción, una función en la misma estructura enunciativa del poema y por tanto en la relación entre el polo subjetivo y el objetivo. Como sucede en este caso, se puede aclarar la referencia de sentido por el procedimiento de nombrar el objeto. Pero asimismo es posible que remita directamente a ella, que señale la referencia subjetiva, sin tener por ello que aclararla directamente: así sucede en «Selige Sehnsucht». Poema en que también aparece una mariposa:

La distancia no te asusta,
vienes volando hechizada,
y ávida de luz resultas,
mariposa, abrasada.

Pero aquí el insecto junto con el curso de su vida así retratado no es referencia de objeto, sino símbolo del corazón amante que se abrasa en la llama del amor y que aquí se habla a sí mismo en figura de mariposa. La suposición, por lo demás plausible, de que Goethe le hubiese dado por título a este poema «Mariposa» basta para hacer ver lo sensible que es la relación lírica entre

sujeto y objeto y con qué facilidad se puede desplazar. Pues en tal supuesto la mariposa se presentaría inmediatamente como referencia de objeto originaria, retraída luego a la esfera subjetiva del yo lírico y sus transformaciones simbólicas, proceso que muestra claramente el poema de Nelly Sachs. De manera que el título puede ofrecer lo mismo un referente objetivo que subjetivo. Los dos tipos de proceso de asignación de título, así como el sinnúmero de variaciones que pueden presentarse, ofrecen casos en que con ello se aclara la referencia de objeto o de sentido, y otros en que queda más bien velada. En lo que aquí nos incumbe, esto aclara dos extremos distintos: primero, que el título ofrezca un referente objetivo no significa necesariamente que los enunciados del poema estén orientados hacia el objeto aludido, esto es, cumplan una función en algún contexto de realidad; y segundo, el hecho a primera vista opuesto de que, por inmanente que sea su sentido, toda enunciación lírica mantiene una referencia objetiva, aunque pueda estar disuelta en su sentido o embebida de él acrecentando así la dificultad de interpretación. Pues, como ya se ha recalcado, en la esencia misma de la enunciación lírica está el que por ser enunciación haya de serlo de un sujeto y acerca de un objeto. Aunque éste ya no sea la finalidad práctica o teórica de la enunciación, e incluso aunque su realidad ya no sea reconocible, no se ha esfumado: en la enunciación lírica sigue siendo el punto de referencia pero ya no por su propio valor, sino en tanto núcleo que permite surgir una referencia de sentido. Lo que no es sino otra forma de describir el fenómeno lírico, como cuando decíamos que la enunciación se desliga de todo contexto de realidad y se retrae en sí misma, esto es, al polo del sujeto.

Para concluir el análisis de esa estructura lírica sujeto-objeto es momento de resolver la pregunta antes planteada, por qué el poema lírico es enunciación de realidad aunque no desempeñe función alguna en un contexto de realidad. Pues si examinamos nuestra vivencia de un poema lírico, lo que nos parece definirlo primordialmente es que lo vivimos como enunciación de realidad, exactamente igual que una comunicación oral o por carta; y sólo secundariamente, al analizar su sentido como hemos tratado de hacer en algunos ejemplos, completamos esa experiencia inmediata de la enunciación lírica con una matización, a saber, que no es de una realidad o verdad objetiva de la que sabemos o esperamos saber por mediación suya. Lo que esperamos saber y revivir a través del poema no es una cosa, sino un sentido. Y esa posición nuestra ante él no es una experiencia interna completamente original, sin precedentes ni similitudes: en formas algo distintas ya la conocemos de otras comunicaciones que se nos hacen, ajenas a la lírica. Por ejemplo, al describirnos alguien gráficamente y con viveza las impresiones que le han provocado la naturaleza, el arte o cualquier otro placer de la vida, puede suceder que nos interesen más impresión y expresión subjetivas del que informa que el asunto que las ocasiona, y decimos: nos contó la fiesta de una manera tan entretenida que era un verdadero placer oírle. En este ejemplo banal de nuestra vida cotidiana

ya apunta sin embargo la manera en que vivimos la lírica aun antes de ponernos a interpretar el sentido de un poema. En una descripción ajena a la literatura el qué, en cuanto contexto de realidad que se quiere significar, siempre está más o menos presente en función de nuestros intereses y su valor propio, aunque es verdad que puede llegar a interesarnos menos que el «cómo». Ante el poema lírico en cambio el contexto del poema, el mero hecho de que lo sea, nos hace desprendernos como queda dicho de todo interés por el valor propio que ese qué pueda tener en un contexto de realidad (lo cual es el preciso sentido que Kant daba a la vivencia estética). Un hecho que forma parte de nuestra vivencia del poema lírico, a saber, que nuestra interpretación incorpora una posible referencia objetiva más o menos identificable tan sólo por su función en el contexto de sentido, testimonia que en lo fundamental no nos interesa para nada el valor propio del objeto. El intérprete, el que vive el poema, responde así a la voluntad del yo lírico: así como éste proclama mediante el contexto su voluntad de que se le entienda como yo lírico, a su vez ese contexto encamina y dirige nuestra vivencia de disfrute e interpretación del poema. Lo que vivimos es al sujeto enunciativo lírico y nada más. No rebasamos su campo vivencial, en el que nos mantiene cautivados¹⁵⁸. Pero esto quiere decir que vivimos la enunciación lírica como enunciación de realidad de un auténtico sujeto enunciativo que no puede ser referida sino a él mismo. Eso es precisamente lo que diferencia la vivencia lírica de la que se tiene de una novela o drama, que no vivimos los enunciados de un poema lírico como apariencia, ficción o ilusión. Nuestra forma de captar el poema es en gran medida revivirlo, nos hemos de plantear preguntas a nosotros mismos si queremos comprenderlo. Pues siempre nos hallamos ante él de forma inmediata lo mismo que ante la expresión de algún otro real, de un tú que habla a mi yo. No hay mediación de ningún tipo. Hay palabra y nada más (dejando a un lado la absolutización de las palabras antes discutida).

Afirmado esto, hemos de detenernos aún por un instante para echar una vez más un vistazo comparativo al otro género del arte de la palabra, la ficción. ¿Basta para definir al poema lírico y nuestra vivencia del mismo el que nos centremos en la palabra y a ella nos orientemos? La palabra, el lenguaje, es el material de toda literatura, es lo que aúna los géneros en un solo arte, o al menos así parece. Precisamente en este punto se hace patente con más claridad que en muchos otros no podemos considerar ese material sin más precisiones, como si produjera homogéneamente el mismo efecto en los diversos géneros, y que por el contrario hemos de estar muy atentos a la diferente función que cumple por una parte en la ficción y por otra en la lírica. Aun dejando aparte las funciones puramente lógicas que intervienen en la narración de ficción y la distinguen de la enunciación, la función de la palabra en la ficción sigue siendo distinta que en la lírica. Mientras en ésta tiene una función inmediata, como en cualquier enunciación ajena a la literatura, en la ficción tiene una función mediadora; carece de valor sensorial y estético propio, y por el

contrario está al servicio de otra tendencia del arte, la tendencia a la figuración de un mundo ficticio, aparente, el impulso mimético. Sólo en la ficción pero no en la lírica es la palabra material, en el sentido propio de la palabra, material como el color en pintura o la piedra en escultura. Pero en el poema la palabra es material tan poco como en cualquier otro tipo de enunciación. No sirve a otro fin que a la enunciación misma, es idéntica a ella, inmediata y sin mediación. En el poema lírico nos encontramos de forma inmediata ante el yo lírico.

La hechura del yo lírico

Lo expuesto hasta ahora acerca de la estructura lírica sujeto-objeto hace que parezca superflua toda discusión ulterior sobre yo lírico o sujeto enunciativo. Sin embargo, vista la interminable multiplicidad de las formas líricas no está aún todo hecho con demostrar que el yo lírico es un auténtico sujeto enunciativo. Pues precisamente porque la enunciación lírica no quiere cumplir función alguna en un contexto de realidad el sujeto enunciativo lírico se plantea como problema que no por azar ha sido objeto de disputas y discusiones en la teoría literaria. Disputada y no resuelta aún por nuestro análisis estructural es la cuestión de la identidad del yo lírico con el yo del escritor. Al respecto se han ido imponiendo diversas concepciones encontradas: en tanto en el pasado la historia de la literatura, más «ingenua», los identificaba sin mayor reparo y se alegraba cuando descubría para qué muchacha se había escrito un poema de amor, hoy uno se lo suele pensar varias veces, angustiado, antes de establecer una conexión entre el yo del poema y el del poeta. «Y los lectores creen que «yo» es Goethe, y «tú», Friederike: ¡biografismo!», exclama entre indignado y divertido el fino intérprete de Goethe Paul Stöcklein, que cree saber de cierto que «en un poema cada «yo» y cada «tú» ven alterado su significado como cualquier otra palabra»¹⁵⁹. Según lo formulan Wellek y Warren¹⁶⁰, el yo lírico es un «yo ficticio», en tanto Wolfgang Kayser mantiene al menos una actitud interrogante frente a los modernos ataques al carácter subjetivo de la lírica, aunque al cabo los suscriba, pues la idea de lo subjetivo «desvía la atención hacia el sujeto real, el que habla»¹⁶¹. Pero volviendo a la afirmación de Stöcklein, hubo una lectora de Goethe a la que jamás se hubiera podido convencer de que ese «yo» era Goethe y ese «tú» Friederike: se trata de una gran amante de Goethe, Rahel Varnhagen, que el 11 de Octubre de 1815 escribe a su marido tras releer el poema «Mit einem gemalten Band» (Con una cinta pintada) unas palabras que citaremos aquí, como testimonio de un alma que capta los fenómenos implicados de manera excepcionalmente directa e instintiva:

«Y acaba así:

¡Siente tú lo que este pecho,
dáme tu mano generosa,

que no sea el lazo nuestro
guirnalda frágil de rosas!

¡Me quedé sentada, como si se me hubiera helado el corazón! Con un miedo de muerte, frío, en los miembros. Los pensamientos paralizados. Y cuando volvieron, podía sentir perfectamente con el corazón de esa muchacha. Eso, eso *tenía que* envenenarla. ¿No le iba a creer...? Sentía yo cómo esas palabras le emparedaban para siempre el corazón: sentía que no le serían arrancadas mientras viviera... Y por primera vez sentí hostilidad hacia Goethe. Uno no debe escribir palabras así; él sabía su dulzura y su significado; a él mismo le habían hecho sangrar...»¹⁶²

No puede descartarse que incluso partidarios de la teoría lírica más «objetiva», o al menos lectores no comprometidos con ninguna, sigan viviendo hoy este poema como poema brotado directamente de una experiencia amorosa del joven Goethe, aunque no puedan prolongar como Rahel las referencias biográficas más allá del poema. Pero las oyen resonar en su solemne afirmación de la debilidad de un lazo de rosas, pues no podemos separar de éste y otros poemas a Friederike, Lili y Charlotte nuestro conocimiento de las referencias biográficas que Goethe incorpora a su obra lírica durante ese período. Tan imparcial como Rahel en su momento, el fundador de la estilística estructural Emil Staiger afirma que «en *Gemalten Band*, en *Mai Lied*, está presente Friederike. Goethe está embebido en ella, lo mismo que disfruta por su parte de sentir que ella está embebida en él»¹⁶³.

¿Qué cabe decir ante concepciones tan diametralmente opuestas del yo lírico que en modo alguno se explican por la diferencia de época, digamos por los progresos en los métodos de investigación sobre literatura, como lo demuestra la concordancia entre Rahel Varnhagen y Staiger? En nuestra perspectiva de una lógica de la literatura hay que contestar de entrada que afirmar que ese Yo no es Goethe ni ese Tú Friederike es de un biografismo tan inadmisiblemente como afirmar que sí son tales. Lo que quiere decir que no hay criterio preciso, ni lógico ni estético, ni interno ni externo, que nos dé la clave acerca de si podemos o no identificar al sujeto enunciativo del poema como el escritor. No tenemos posibilidad ni por tanto el derecho de afirmar que el escritor entendía la enunciación de su poema como enunciación de su propia vivencia, sea o no en primera persona, como tampoco de afirmar que no quería significar con ello «a sí mismo»¹⁶⁴. Tenemos tan pocas posibilidades de decidir al respecto como ante cualquier otro enunciado ajeno a la literatura. El poema tiene forma de enunciación, y esto significa que lo vivimos como campo vivencial del sujeto enunciativo, que nos lo hace accesible en forma de enunciación de realidad.

¿Cómo se produce tal situación, cómo se explica? ¿No se contradice lo expuesto con la demostración o mejor dicho interpretación que dábamos antes de la relación lírica entre sujeto y objeto, según la cual la enunciación lírica no

cumple función alguna en un contexto de realidad? ¿No indica esto que el sujeto enunciativo no quiere ser considerado «real» lo mismo que su enunciación no quiere ser entendida como referente a la realidad, orientada hacia un objeto? Aquí se hace patente un fenómeno lógico que por decirlo así le veta al yo lírico esa libertad. Pues tiene desde luego el poder de dar a su enunciación una forma que no apunte al objeto ni refiera a la realidad, pero no el de suprimirse a sí mismo como auténtico y real sujeto enunciativo. Si se propone como yo lírico, esto no influye más que en el polo objetivo de la enunciación, no en el subjetivo. El objeto, la posible referencia real, puede transformarse a resultas de cómo lo capte el sujeto. Pero el sujeto enunciativo *no* puede modificarse. Pues por decirlo gráficamente, cuando éste dice «no quiero que se me entienda sujeto enunciativo teórico, histórico o pragmático», lo único que está diciendo es «no hay que entender mi enunciación como enunciación teórica, histórica ni pragmática».

Y entonces ¿qué podemos hacer los intérpretes con ese yo enunciativo lírico? Si por miedo a incurrir en biografismos poco modernos decimos que el yo que exclama «¡Qué soberbia alumbra Naturaleza mis pasos!» no es el de Goethe, sino digamos uno ficticio, irreal, inventado, procederíamos igual que si dijéramos que los enunciados de la *Crítica de la razón pura* no son de Kant ni los de *Ser y tiempo* de Heidegger, sino de un sujeto enunciativo ficticio. De la estructura de la enunciación ya expuesta en profundidad se desprende que el sujeto enunciativo es siempre idéntico al que enuncia, habla o redacta un documento de realidad. Por eso el sujeto enunciativo lírico es idéntico al escritor, así como el sujeto enunciativo de una obra histórica, filosófica o científica es idéntico al autor de la misma. E idéntico significa aquí idéntico en sentido lógico. Pero así como esa identidad no plantea ningún problema en esos documentos de realidad porque, orientados como están hacia el objeto, el sujeto enunciativo apenas desempeña papel alguno en su contenido, cuando se trata del yo lírico es precisa cierta matización. Identidad lógica ya no significa que cada enunciado de un poema o el poema entero hayan de concordar con alguna vivencia real del sujeto que lo escribe. Así, la investigación ha comprobado que la dama cantada por los trovadores en los Minnelieder casi nunca existió en realidad, o no fue realmente amada del poeta, y que el amor expresado en el poema no fue un amor real que éste viviera. Sin embargo esto carece de toda importancia en lo que toca a la estructura del poema. Ese amor expresado con todo el formalismo literario que se quiera es el campo vivencial del yo lírico, lo viviera éste como real o como meramente fantaseado. También las mentiras no literarias o el sueño son vivencias del yo soñador o embustero, sólo que los demás estamos autorizados a someter a verificación el contenido de enunciados no literarios que refieran a un objeto y cumplan una función en algún contexto de realidad. Y no lo estamos cuando el yo que así sueña o miente se proponga a sí mismo como yo lírico, se retraiga al contexto de su poema, que no es vinculante, y libere así a su enunciación de finalidades

Leer

y coerciones de la realidad objetiva. Entonces ya no es posible ni permisible comprobar si el contenido enunciativo es verdadero o falso, real o irreal objetivamente hablando; de lo único de que nos hemos de ocupar es de la verdad y realidad subjetivas, sólo del campo vivencial del yo enunciativo.

El concepto de vivencia o campo vivencial merece que se le dedique en este momento una breve aclaración, en relación con la hechura del yo lírico y con la vista puesta en ese concepto de lírica vivencial [Erlebnislyrik] creado por la ciencia literaria alemana*. Un concepto históricamente condicionado, que arranca de la teoría psicológica de Dilthey sobre la literatura y sirve como designación generalmente admitida para un tipo de lírica surgido a finales del XVIII, la que se centra en el sentimiento personal y la expresión literaria del sentimiento, en contraposición a una lírica esencialmente convencional, social y formal de períodos precedentes. El concepto de vivencia se entiende ahí en términos psicológicos y biográficos. No obstante, se trata también de un concepto legítimo en la epistemología de lengua alemana, que sobre todo Husserl utiliza para englobar todos los procesos de conciencia (percibir, representarse, conocer, fantasear, etc.). Habla este autor de vivencias de conciencia y equipara ambos términos, utilizando expresamente «vivencia» para expresar la intencionalidad de la conciencia en cuanto conciencia de algo, razón por la que también la denomina «vivencia intencional»¹⁶⁵. Entendido en ese sentido fenomenológico o epistemológico amplio es legítimo aplicarlo a la enunciación lírica, sin restringirlo al sentido estrecho que se le da en la expresión «lírica vivencial». Puede referirse al sujeto enunciativo en general, en la medida en que éste es precisamente el sujeto vivencial que se manifiesta enunciando (como prolongación del sujeto epistémico cuya relación con el enunciativo se precisó más arriba -p. 31-). Pero si el sujeto vivencial que se manifiesta en la enunciación comunicativa, esto es, la vivencia misma en el sentido de Husserl, apunta intencionalmente a un objeto, se podría decir que el que lo hace en la enunciación lírica, el yo lírico, sustituye intencionalidad por incorporación del objeto a sí mismo, sin que importe en qué grado. Relación que puede formularse así: el sujeto enunciativo lírico convierte en contenido de enunciación no el objeto de vivencia, sino la vivencia del objeto; lo que quiere decir, como en nuestra descripción de la estructura enunciativa, que no queda suspendida la relación sujeto-objeto. Acaso también esté ya claro que el tipo de vivencia ni va ni viene en este asunto: lo que se acaba de decir vale lo mismo

* Traduzco «Erlebnis» y derivados por «vivencia» y los suyos a sabiendas de que, en casos como el de Husserl que enseguida se menciona, la traducción canónica es ya «experiencia». Pero como experiencia es también en castellano la que se tiene a través de otro («las experiencias realizadas por X lo confirman»), prefiero cargar con el leve exceso en sentido contrario, sentimental, que el término puede a veces traer asociado en nuestra lengua, y que basta a corregir su sustitución por «lo vivido». Además, en lo que sigue la autora precisa sobradamente el sentido que aquí se le da.

para el poema de objeto, de ideas o político que para el poema que expresa sentimientos personales, y en general para toda lírica. *La vivencia puede ser «ficticia» en el sentido de inventada, pero al sujeto vivencial, y por tanto al enunciativo y al yo lírico, sólo cabe encontrarle como sujeto real, jamás como sujeto ficticio.* Pues él es el elemento estructural que hace lírica una enunciación que por lo demás en nada se diferencia de las que no lo son, y que al igual que en ellas estructura oraciones enunciativas lo mismo en primera que en otras personas gramaticales.

Con todo, el sujeto de la enunciación lírica sí se diferencia del de las enunciaciones de otros tipos; y no por su relación con el objeto, sino por ser *más sensible y diferenciado* que el sujeto de enunciación comunicativa, en la misma medida en que aquélla lo es más que ésta. El yo lírico puede presentarse a sí mismo como un yo individual y personal de manera que no tengamos posibilidad de decidir si es idéntico o no al del escritor, o para ser precisos, si las vivencias enunciadas son idénticas a las de aquél.

Pero algo se me hace insoportable,
que el sol como siempre ría,
que como en los días que vivías
las campanas suenen, los relojes anden,
se alternen uniformes noche y día.
(...)

Al titular esta estremecedora elegía a la muerte de su esposa *Einer Toten*, «A una muerta», Theodor Storm ofrece una referencia personal, una situación existencial de la que nace el poema. Cuando en un texto de nuestros días, *Mit leichtem Gepäck* —«Ligero de equipaje»— de Hilde Domin, el yo lírico se prohíbe habituarse a habitar un hogar, una experiencia dura recibe dura expresión en que la queja resuena aunque no se haga oír ni se haga ruido, o acaso por eso mismo:

No te acostumbres,
no puedes permitirte acostumbrarte.
Una rosa es una rosa.
Pero un hogar
no es hogar.
...
Una cuchara es mejor que dos.
Cuélgatela al cuello,
una puedes permitirte,
pues con la mano
es difícil tomar cosa que caliente
...

puedes permitirte una cuchara,
una rosa,
quizás un corazón,
y acaso
una tumba.

(*Rückkehr der Schiffe* [El regreso de los barcos], p.49)

Pero pese a las diferencias en la forma literaria la referencia vital no es distinta aquí de la del antiguo poema de júbilo de Walther

¡Tengo mi feudo, oid, todo el mundo, tengo mi feudo!
no habré de temer ya a Febrero en los dedos de mis pies,
y nada tendré que rogar a esos malos caballeros.

...

El hecho de que el yo lírico aparezca en forma personal más o menos autobiográfica en estos poemas, que naturalmente no son sino muestra de una innumerable serie de igual o similar estructura, no es contradictorio con que la enunciación lírica no sea comunicativa ni desempeñe función alguna en un contexto de realidad. La fórmula que ofrece Goethe de su experiencia poética, según la cual el poema «no contiene ni una pizca que no haya sido vivida, pero tampoco ninguna tal y como se vivió»¹⁶⁶, vale para toda lírica únicamente con diferencias de grado, lo que quiere decir que también para la más personal de las experiencias convertida en poema. Y esta sentencia de Goethe prohíbe por igual negar la identidad entre yo lírico y autor o establecerla entre lo enunciado líricamente y la vivencia «real».

Desde luego, el motivo de todas estas precisiones es el gran volumen de poemas en que el yo lírico se presenta en forma más o menos personal, aparece en primera persona o se esconde en un uso de la segunda que lo mismo puede ser monólogo disfrazado que referirse a un auténtico tú. La hechura del yo lírico, sin embargo, se torna cuestión insignificante en la medida en que éste se haga impersonal e indefinido, de modo que ya no intervengan como elemento integrador de contenido y efecto vivencial ni una determinada situación ni una referencia personal al yo que se enuncia y nombra a sí mismo. En este grupo hay que incluir mucha de la antigua poesía didáctica:

Tres palabras os nombro, de grave contenido,

El yo que así se dirige a un vosotros en *Worte des Glaubens* [Palabras de fe] de Schiller se halla tan próximo al sujeto enunciativo teórico de una doctrina filosófica que se torna pálido, abstracto, insignificante en cuanto yo, sin coincidir por ello con un yo enunciativo teórico, pues se revela yo lírico por la forma y el contexto. Estos ejemplos plantean casos lógicos extremos de esa refe-

rencia a una primera persona. En medio quedan todos los demás en infinitas gradaciones.

Somos de igual tejido que los sueños

...

nuestros sueños no emergen de otro modo.

Efecto bien diferente al del yo lírico - filosófico de Schiller es el que provoca en estos tercetos juveniles de Hofmannstahl el «nosotros» en que el yo enunciativo se incluye; y otro tanto ocurre con el yo que irrumpe de pronto en la enunciación objetiva del siguiente terceto del mismo poema, *Manche freilich...*

No consigo alejar de mis párpados
las fatigas de pueblos olvidados
ni apartar de mi alma horrorizada
el mudo desplomarse de astros lejanos

¿Cómo hay que entender esto? En la hondura existencial de la que provienen estos versos de compasión para con los sufrimientos de la humanidad esclava no cabe discernir por donde discurra, si es que la hubiera, la frontera entre un yo que es elemento formal, al que podría substituir «uno», «se» o «nosotros», y el yo vivencial del escritor. El yo también puede referirse a sí mismo en su enunciación de manera fantástica o surrealista, o digamos grotesca al modo de los cuentos de hadas, como en el siguiente poema de Christoph Meckel que además nos presenta otra posibilidad de la que se hablará luego, el poema dramatizado:

¿Qué hago con todas esas bestias
que por la noche se me acercan?
Echo a perder al perro
y arruino al mochuelo,
me quedo la serpiente para mí,
la liebre que me como grita en mí,
el oso es muerto y troceado,
el cuervo, a hablar llevado

(*Wildnisse*, p. 27)

Pero veamos este poema de Karl Krolow, titulado *Schlaf*:

Mientras yo duermo
envejece ese juguete
que tiene un niño en las manos,
muda el amor sus colores

entre dos respiraciones.
El cuchillo en el dintel
aguarda en vano a
serme clavado en el pecho.
También los asesinos sueñan
ahora bajo sus sombreros.
Hora tranquila. Hora de dormir.
Se escucha el pulso de aquéllos
que quieren seguir ocultos.
La sabiduría de las palabras nunca dichas
aumenta.
Más cautas, ahora florecen
las plantas.
No hay ojos por ahí
a los que asombrar.

(*Ges. Gedichte*, p. 193)

¿Basta el yo que abre el poema para convertir una reflexión sobre el fenómeno del dormir en poema de un yo, en vivencia? ¿Tiene una función personal ese tú que se dirige a sí mismo en un clásico poema de objeto como este *Rosenschale* [Vaso de rosas] de Rilke?:

Airado ves arder, ves dos muchachos
fundirse juntos en Algo
...
pero tú sabes ya cómo se olvida:
pues tienes ante tí el vaso de rosas.

Si bien H. Henel define con razón el «poema vivencial» como un concepto formal, «un tipo de poema en el cual lo que suceda se presenta en forma de vivencia»¹⁶⁷, y señala como criterio la forma de primera persona, no obstante también parece justificado subordinar ese concepto más específico al de vivencia que presentábamos antes, estructural y más global, en vista de los innumerables matices de significado que muestra el «autodenominado yo» lírico. Ello posibilita establecer innumerables grados de transición entre tipos de poemas con un resultado que, formulado un tanto provocativamente, es que en determinadas circunstancias también el poema de objeto puede serlo de vivencia en sentido personal; aunque precisamente por eso sea difícil ponerse a delimitar, ya que el poema no presenta sino el campo vivencial del yo lírico con toda la *variabilidad e indefinición de significado de ese yo*. Variabilidad que por su parte es un criterio ulterior de distinción entre la enunciación lírica y la que no lo es. La hemos mostrado con algunos ejemplos, cuyo número podría aumentar prácticamente hasta el infinito. Pero a modo de conclusión de esta cuestión del yo lírico y su hechura, suscitada a raíz de la discusión sobre su ca-

rácter real o ficticio, podría decirse una vez más que esa indefinición se extiende también a la diferencia o identidad entre yo lírico y yo del autor. La cuestión tiene una importancia mínima en lo que atañe a estructura e interpretación del poema, y sólo su condición de irresoluble nos resulta útil como testimonio de que el poema lírico es enunciación de realidad, es decir, enunciación de un sujeto enunciativo real que simplemente se comporta de diferente modo como sujeto lírico, y establece otro tipo de relación entre sujeto y objeto.

Pero la tarea de la lógica de la lírica era descubrir el origen de un fenómeno que conlleva vivencia de literatura lírica: la vivencia de hallarse ante una enunciación de realidad por más irreal que pueda ser el contenido enunciado y más imperceptible que sea el sujeto enunciativo. Por aquí precisamente discurre la frontera que ya en puro sentido fenomenológico separa el género lírico de la ficción. En el caso de ésta la investigación lógica podía proceder a fundamentar el fenómeno de la ficción, la enajenación de realidad, sin mayores consideraciones gramaticales o epistemológicas. Pues podía mostrarse por qué la narración de ficción, que permite reconocer la fenomenología y la lógica de la ficción, puede servirse de formas de lenguaje y gramática que la enunciación de realidad tiene que excluir. Tan sólo una vez descubiertas esas relaciones estructurales es posible arrojar alguna luz sobre la relación entre literatura y realidad, mucho más incierta y tratada a menudo de forma en exceso divulgativa, como se indicó al comienzo. Ahora se puede ver por qué lógica y fenomenológicamente sólo tiene sentido preguntar por esa relación en el caso de la ficción. Pues la enunciación de realidad lírica, como cualquier otra enunciación, no puede compararse con ninguna realidad. Tal cosa sólo sería posible en forma de verificación, que no es lo que se quiere significar con ese problema de «literatura y realidad». Como hemos visto, la verificación queda vetada al proponerse el yo enunciativo como yo lírico. No nos podemos ocupar más que de la realidad que éste nos da a conocer como *suya*, la realidad subjetiva, existencial, que no cabe comparar con ninguna otra objetiva que pudiera ser núcleo de su enunciación. Pues sólo admiten comparación fenómenos distintos y separados.

Por contra la realidad ficticia, la irrealidad de una novela o drama, puede compararse de otras maneras con una realidad efectiva. Esto se expresa en el fenómeno inverso y casi banal de que podamos vivir en el mundo de una novela como si se tratara de una realidad, e interesarnos por el destino de los personajes ficticios como si se tratara de personas reales. Podemos comprobar la exactitud histórica de las circunstancias que presenta una novela, o reprocharle como a una obra de teatro que «nunca podría haber en realidad personajes ni sucesos semejantes». No es preciso detenerse en señalar los problemas más o menos triviales que tienen ahí un legítimo lugar lógico. La literatura de ficción es mimesis porque no es enunciación sino figuración, «copia», con un material equivalente a lo que es el mármol o los colores en las artes figurativas: el lenguaje. La literatura de ficción es mimesis porque su material es la reali-

dad de la vida humana. La transformación a que lo somete, así sea tan absoluta que raye en lo surrealista, sigue perteneciendo de todos modos a otra categoría que la que aplica el sujeto enunciativo lírico al objeto de su enunciación. Este transforma la realidad objetiva en realidad vivencial subjetiva, por lo que sigue siendo realidad. Pero la ficción la transforma en algo ajeno a la realidad, es decir, inventa una «realidad» que es menester entrecomillar por ser idéntica a la ficción. Como se ha señalado ya por extenso, la diferencia epistemológica con la lírica radica en que ese mundo ficticio no es campo vivencial del autor narrativo o dramático, sino que puede figurarse ficticio precisamente por figurarse como mundo de unos personajes ficticios.

En tales diferencias se funda el hecho de que un poema lírico sea una estructura abierta pero una obra de ficción en cambio esté cerrada y conclusa. Una vez más, no se trata de estética, de que un poema pueda estar artísticamente más cerrado en sí mismo que una novela; las relaciones responsables de tales diferencias pertenecen a la lógica del lenguaje que los constituye como novela o poema. El poema es una estructura lógica abierta por venir constituida merced al sujeto enunciativo, que es el origen de la «final imposibilidad de explicación de la que vive y en la que vive» el poema según Hilde Domin, poetisa moderna que remite a ese hecho la diversidad de interpretaciones posibles de un poema¹⁶⁸. Su sentido está abierto, y esto se aplica en principio incluso al más simple e inmediatamente accesible. A la inversa, incluso para la más oscura y surrealista de las novelas rige el principio de que es interpretable. Pues se trata de una estructura cerrada, por separarla sus funciones miméticas del ámbito abierto de la enunciación. Apenas es preciso señalar que las dificultades de análisis de una novela o un drama oscuros (de Kafka, o de Pirandello) se hallan en otro plano que la interpretación de un poema.

En relación con estas distinciones hay que echar aún un vistazo a un caso que se da sobre todo en la épica romántica alemana, *la inclusión de poemas en una novela*. A mi parecer se podría alcanzar algún conocimiento acerca de su efecto y su función estética partiendo de la lógica de la literatura. No es éste lugar para analizar en profundidad novelas particulares que incluyen poemas y canciones¹⁶⁹. Tan sólo se caracterizará brevemente a dos tipos muy diferentes que representan aquí, por una parte, las canciones de Mignon y el arpista en *el Wilhelm Meister* de Goethe, y por otra, las novelas de Eichendorff. También en este caso el fenómeno que se nos ofrece directamente se puede fundamentar en una estructura lógica.

Pero antes ha de plantearse una cuestión de principios que no puede esquivar una lógica de la literatura: a saber, si la incorporación de poemas en obras épicas de ficción no tirará por la borda toda la teoría lógica que aquí se viene desarrollando. Si es cierto que el poema lírico se vive como enunciación de realidad y nada podemos decir de la relación entre yo lírico y autor, ¿qué pasa entonces cuando el poema se halla en la ficción, en la que el autor no existe? Pero al plan-

tear así esta cuestión se descubre la diferencia inmediatamente perceptible entre la lírica presente en *Wilhelm Meister* y la de *Ahnung und Gegenwart*, *Dichter und ihre Gesellen* y *Taugenichts*, de Eichendorff [Presentimiento y presente, El poeta y sus camaradas, El inútil] Cuando nos viene a la memoria alguna de las canciones del *Wilhelm Meister*, «Quien nunca comió su pan con llanto», «Sólo quien conoce la nostalgia sabe de qué sufro», «¿Conoces el país...», etc., aparece asociada inmediatamente a alguna de las figuras de la novela que la recita o canta. Por más que esos poemas refuljan entre la prosa de la narración por su belleza literaria y parezcan llevar su propia vida lírica, sin embargo siguen referidos al contexto de la novela, lo que quiere decir que su correspondiente yo lírico se nos aparece al momento como el ficticio yo de Mignon, el arpista, etc. Estos poemas toman su sentido de las figuras y a su vez cooperan a perfilarlas, incluso en el caso de un poema que tiene por sí mismo un contenido tan general como «Quien nunca comió su pan con llanto». Es verdad que separado de la novela gana un peculiar sentido propio al entrar en el modo enunciativo de la lírica. Pero en la novela de nuevo lo pierde, y es sólo a la trágica existencia del arpista a lo que el poema da figura y expresión; figura misteriosa aquí como en todas esas canciones, expresión que brota de honduras mayores y más silenciosas de las que la prosa habría podido ofrecer a los propósitos artísticos de Goethe. Un Goethe cuya potencia lírica está aquí al servicio de su épica: en las misteriosas canciones de Mignon y el arpista culmina el misterio de sus figuras novelescas.

Muy otra es la impresión que dejan las incontables canciones que entonan los personajes de Eichendorff. Al leerlas en la recopilación de sus poemas con la nota «extraído de» ésta o aquella novela, le resulta difícil incluso a un conocedor de su obra mantener en la cabeza qué personaje es quien las canta, e incluso en cuál de las novelas se encuentra.

Corazón, deja tu pena
por los goces ya pasados,
en estos muros de piedra
tu mirada vaga en vano.

(*Ahnung und Gegenwart*)

¿No oyes los árboles murmurar
ahí afuera en el orbe silencioso,
no te tienta asomarte y escuchar
desde tu atalaya lo hondo?

(*Dichter und ihre Gesellen*)

Por cima de corceles y monteros,
donde ni un viajero sube,
cuelgan del crepúsculo roquedos
como un castillo de nubes.

(*Dichter und ihre Gesellen*)

Calla el ruidoso placer de los hombres:
murmura la tierra como entre sueños,
prodigiosa con todos sus árboles.

(*Taugenichts*)

No son precisos un ejemplo ni un orden en particular. En estos poemas suena y resuena, pardea y clarea, arde la tarde y la espesura murmura al compás de una misma melodía por todas partes. Alma y naturaleza remiten una a otra por doquier con las mismas metáforas, símbolos y ambientes, por todas partes cruzan una atmósfera romántica las mismas figuras de cuentos e historias tradicionales, músicos, cazadores, viajeros errantes, doncellas nobles o aldeanas. Sin embargo no hemos de ocuparnos aquí de la faceta estilística de esa incorporación de poemas a la novela. Respecto al problema que aquí nos ocupa sólo es esencial la observación de que, a diferencia de lo que ocurre en el *Wilhelm Meister*, los poemas suponen rupturas de la tendencia figurativa épica y lírica. Cualquiera que sea el modo en que se introduzca la canción, la cante un conde Friedrich, un Leontin o un Lotario, o el yo del Inútil para sí mismo, o bien sea algún otro quien la escuche en las cercanías o a lo lejos, en cuanto comienza a sonar es el propio poema el que se desgaja de la figura novelesca que lo canta y de la novela en general. Y es muy característico que en muchos casos la figura que lo entone se esfume expresamente en una mera voz oída «a cierta distancia». Pero se diga o no, la figura que canta siempre se torna mera voz, una voz en el coro de las otras o de la sinfonía de ambientes de la novela entera. A efectos de una fenomenología de tales novelas «lirico-musicales» esto sólo significa que se rompe la unidad estructural. Como no podemos establecer una única referencia de sentido para las figuras ficticias y las canciones cantadas, o mejor, que la narración nos dice cantadas por aquéllas, y como las canciones no colaboran como en el *Wilhelm Meister* a perfilarlas, vivimos el yo lírico de cada poema por separado y aparte del resto. La vivencia lírica y la épica se desgajan en cada una de estas obras, pues como a pesar de todo son novelas que erigen un mundo ficticio de seres humanos y acontecimientos no podemos proyectar juntos ambos elementos en un mismo plano; lo que hacemos en cambio es como si dijéramos tomar conocimiento con repetido asombro de la desconexión en que se encuentran, lo que respecto a la estructura de la ficción significa que a las figuras novelescas no les afectan para nada sus propias canciones, su existencia «musical». En el espacio del *Wilhelm Meister* las canciones de Goethe cumplen plenamente la esencia del poema lírico; las de Eichendorff permanecen en su propio espacio lírico, englobado en el más amplio espacio ficticio de la novela sin mezclarse con él. Por eso desde el punto de vista lógico muestran más de la esencia del poema lírico que las de Goethe: a saber, que pertenece a un ámbito de lenguaje y vivencia categóricamente distinto de la ficción¹⁷⁰. Síntoma de su comportamiento es que esos poemas tengan sitio cuando menos tan legítimo en la antología lírica como en

la correspondiente novela; lo que no quiere decir que en la novela se las pudiera uno arreglar sin ellas, sino a la inversa, que la circunstancia de que se incluyan en ella puede ser fructíferamente aprovechada para su análisis estético, como de hecho lo ha sido en diversas formas.

Quedan así de manifiesto los rasgos lógicos y fenomenológicos esenciales de los dos géneros o categorías fundamentales en que se divide el ámbito de la literatura. En tanto la ficción se manifiesta en formas bien diversas merced a la variedad de sus medios de exposición y funciones miméticas, el género lírico no está diferenciado. Pues únicamente vivimos un auténtico fenómeno lírico donde tenemos la vivencia de un auténtico yo lírico, un auténtico sujeto enunciativo garante del carácter de realidad de la enunciación lírica, se llame o no a sí mismo «yo». Se ha tratado de indicar que eso es lo que define la esencia peculiar de la lírica pero también su delicada situación en el ámbito general de la enunciación lingüística. Y esa diferencia tenue, levemente marcada, ha de quedar incluida en la definición estructural de la lírica. Pues por tenue que sea sin embargo se puede señalar en principio en cada caso particular. La frontera que separa la enunciación lírica de otras formas de enunciación no viene establecida por la forma externa del poema, sino por la relación de la enunciación con el objeto, como ya se ha indicado. Pues el hecho de que la sensación que nos produce el poema sea la de campo vivencial de un sujeto enunciativo, y nada más que eso, resulta de que la enunciación de éste no apunta al polo del objeto sino que retrae éste a su propia esfera vivencial, y con ello, lo transforma.

Resumimos aquí brevemente estas relaciones porque nos ofrecen el criterio para determinar a continuación el lugar de una serie de fenómenos en el sistema literario con mayor precisión de la que hasta ahora permitía una perspectiva teórica meramente inmanente a la literatura. Se trata de una forma mayor, la narración en primera persona, y de una serie de formas menores entre las que destaca la balada. Ambos tipos se hallan al margen de los géneros principales y por ello se los puede calificar de formas especiales. Lo son por su estructura lógica, de ficción en la balada y afines, de enunciación en la narración en primera persona. Para ser más precisos, son formas especiales por haber «renegado» de su estructura natal y haber alcanzado luego carta de ciudadanía en otro género de diferente estructura: la balada, en la lírica, la narración en primera persona, en la ficción. Para prevenir malentendidos, el hecho de que esa migración resulte de su forma no quiere decir que ésta sea de importancia secundaria para la fenomenología de la balada o la narración en primera persona. Al contrario, la forma es condición de esa especial posición que estos fenómenos ocupan en el sistema literario.

El reconocimiento de la importancia de este libro no ha hecho más que extenderse desde su primera edición en 1957. Hamburger ve en la literatura, como Hegel, «el arte en que el arte empieza a disolverse» y se propone esclarecer este rasgo mediante el estudio «del lenguaje que crea, no de sus creaciones». Con un estilo sobrio, sensato y accesible, logra arrojar luz sobre muchas de las propiedades esenciales de la obra literaria y, en particular, echa los cimientos de una nueva teoría de los géneros.

ISBN 84-7774-718-0



9 788477 747185