

ARTURO CASAS

## ENUNCIACIÓN LÍRICA Y FICCIÓN HISTÓRICA. ALGUNAS POÉTICAS CONTEMPORÁNEAS

Los dominios teóricos reunidos en el título de la comunicación que presento son en sí mismos controvertidos y desde hace ya bastante tiempo reclaman, cada uno por su lado, la atención de las disciplinas que integran los Estudios Literarios. Sobre esta premisa, es indudable que su intersección habrá de multiplicar necesariamente los nudos y problemas conceptuales provenientes de ambas esferas, cuya fenomenología corresponde describir a la luz de un prisma teórico y comparatista, que en el caso que nos ocupa va a aplicarse al ámbito de la poesía contemporánea. Es obvio que una descripción suficiente de los desarrollos practicados en ese marco es ahora mismo inabordable. Sin embargo, si reducimos el reto a la localización de alguna plasmación discursiva, o siquiera de algunas características que en cierto modo representen las búsquedas propiciadas por el tiempo que se ha acotado, entiendo que la empresa nos resultará hacedera.

Esa representatividad va a otorgarse aquí a una variante poética cuya peculiaridad estriba justamente en su tematización del vínculo de los dos dominios referidos. Nada extraño si se parte de la base de que a fin de cuentas la reflexividad en el plano de lo intencional —mediada o no por la ironía— es marca indeleble y apremiante de casi toda la poesía posterior a Wordsworth, sabedora de que la selección del asunto del poema es definitivamente algo más que una operación exclusiva del orden de la *inventio*.

Interesa asimismo advertir que el encuentro de la lírica con la ficción histórica tal vez no estuvo condicionado en origen por los mismos impulsos ni funcionalidades que condujeron a los románticos a refundar el género que conocemos como *novela histórica*; y no creo demasiado arriesgada la conjetura de que el distinto rumbo intencional de la ficción histórica cuando es importada desde el modo narrativo o desde el modo lírico, o, si se prefiere, la diversificación de pactos de lectura auspiciados por ambos, y por tanto también de los lectores implícitos respectivos, puede localizarse ya en tiempos renacentistas y barrocos por ejemplo entre la novela bizantina o incluso la morisca y la llamada *poesía de ruinas*.

La especificidad pragmática de esta última fue columbrada por el poeta Fernando de Soria en una serie no muy sólida de tercetos<sup>1</sup> referida a las tantas veces men-

<sup>1</sup> La exhumó en 1966 Antonio Rodríguez Moñino. Citaré por Vranich (1982, 14).

tadas ruinas de Itálica. El yo lírico recuerda las visitas efectuadas junto con Francisco de Medrano —él mismo su cantor, como lo fueron Rodrigo Caro, Fernando de Herrera y tantos otros—, y contraponiendo el estruendo del teatro de otrora a la «muda soledad» de su presente reconoce en esta última impresión la paradoja de un concento del que sobresaliera una voz «que nos hablaba clara / y que a filosofar nos persuadía». El concento es entonado, lo sabe Soria, por los siglos. Pertenece como discurso a la historia, que demandaría a sus enunciarios un desciframiento más formal que material, más referido a lo ontoepistemológico e incluso a lo vivencial que a lo factual. No sólo el *¿qué pasó en este lugar?*, pregunta atractiva en sí misma, sino además una batería de interrogantes del tipo *¿qué es el pasar histórico?*, *¿cómo lo aprehendemos y lo recordamos?*, *¿cómo nos afecta lo que pasa?*...; he aquí la convocatoria intuida en este y otros poemas de su cuerda, poseedores desde luego de una proyección empírica por la que somos cada uno de sus lectores los interrogados, los aludidos, implicados indefectiblemente por el lema de Giordano Bruno y del historicismo renacentista: *veritas filia temporis*.

Y es que, a diferencia de lo que ocurre en la ficción histórica narrativa, la poesía de ruinas preconizaba ya la hipóstasis de un escenario, fijado y contemplado de una manera que antes que arqueológica, escenográfica y didáctica se desarrollaba como simbolista, dramática y dialógica<sup>2</sup>. Siglos después vino a cumplir una función semejante el paraje solitario para los románticos británicos, inclinados a investigar la vivencia del acto por el que el individuo se ofrece como eco de un discurso *otro*, que en su caso fue más bien el de la historia natural<sup>3</sup>. Todo lo contrario, pues, de las opciones más comunes y centrales en el canon de la novela histórica, si conviniésemos que éste haya existido alguna vez, dado que en ella el espacio narrativo suele manifestarse como mero elemento subsidiario del tiempo diegético y de la trama.

Aun en relación con la forma más avanzada y proteica de la narración histórica a la altura del sistema literario del XVI, la que puede representar en el marco hispánico la primera de entre las novelas moriscas, *El Abencerraje*, es palmaria la disparidad. En este subgénero el horizonte de acontecimientos narrados se sabe y se siente próximo, por lo que la tendencia de lectura que induce y privilegia es, como ha señalado Claudio Guillén (1965 1988, 116 y 119), de carácter *contrastivo* y en buena medida dialéctico —justo por alusivo— en relación con el presente de la escritura. Diríase que a los efectos que ahora nos ocupan, y por sorprendente que ello parezca (la conclusión pertenece aún a Guillén), la novela morisca quiso más bien contribuir a cuestionar su propio presente histórico —el de sus receptores naturales y coetáneos— que dar a conocer un pasado relativamente clausurado en el tiempo ido. Hay en ello sin duda una aproximación a la tendencia que la poesía barroca per-

---

<sup>2</sup> Incluso en sus modulaciones menos comprometidas con los hechos probados por la historiografía, parece inevitable que el contenido documental de la ficción histórica narrativa acabe por convertirse en la lente mediadora de cualquier desarrollo diegético posible (aunque sea para subvertir o parodiar la *verdad histórica*), hasta el punto de configurarse como una especie de filtro omnipresente en la extensión toda del acto de lectura. Es muy dudoso que esto mismo pueda sostenerse relativamente a la ficción lírica.

<sup>3</sup> Sirva como modelo el poema «Expostulation and Reply» de Wordsworth, en el que son equiparados los frutos del diálogo del hombre con la cultura y la naturaleza. El primero activo por necesidad en la búsqueda; este último, por contra, sencillo resultado de la atención a «all this mighty sum / Of things for ever speaking» (Wordsworth y Coleridge, 1798 1971, 104).

filó al fijar las ruinas como motivo, y no son escasas las pruebas que documentarían sobre esa parcela similar ánimo crítico al propio del autor del *Abencerraje*, en el caso de aquella orientado casi siempre a una interpretación metafórica de muros y piedras como trasunto de una descomposición patria en lo ético y en lo político.

Pero aun así habría que conceder que la lírica barroca rara vez hace renuncia de un horizonte metafísico-existencial, que suele acabar por imponerse a aquel impulso de mera alusividad comparativa entre momentos de una historia nacional. Baste el recuerdo del salmo quevediano «Miré los muros de la patria mía» (Quevedo, 1969, I, 184-185), cuyos antecedentes más nítidos no en vano se han señalado en Séneca y Ovidio. Sus dos últimos versos valdrían como óptima ejemplificación de la vieja sentencia aristotélica sobre el vuelo más filosófico y general de la verdad poética, despreocupada de lo particular y concreto, materia esta que se debería ceder a la historiografía. En el poema de Quevedo se rastrean los despojos de las murallas derribadas en Madrid —hecho verídico e inmediato en la vivencia del escritor, según se sabe—, pero de ahí se nos transfiere en brusco giro a la fatiga de la vida y al agotamiento de las fuerzas juveniles, como la propia espada *vencidas de la edad*; lo que justifica que su conclusión venga a confesar, enriqueciéndolo, el tópico sobre la fuga irreparable del tiempo:

Y no hallé cosa en que poner los ojos  
que no fuese recuerdo de la muerte.

Se revela así en el célebre soneto la condición dual de la palabra poética tal y como la entiende Octavio Paz, para quien la historicidad de un poema posee una doble vertiente, de la que se mantendría conciencia en todo acto de lectura. La primera emana de su carácter de signo o producto social. La segunda, que es la que ahora conviene destacar, es debida al hecho de que el tiempo dibujado por el poema es arquetípico, trascendente en relación con lo histórico pero sin que ello suponga su abstracción. En esto mismo afianza el pensador mexicano el valor manantío de la lírica, pues «el poema da de beber el agua de un perpetuo presente» (Paz, 1955-1991, 191), que es siempre el del lector.

Puede asegurarse que la tematización de los problemas originados por el contacto de la enunciación lírica con la ficción histórica ha estimulado, viniéndonos ya al tiempo contemporáneo, la dinamización de una compleja red de derivaciones pragmáticas que abunda en el cuestionamiento de la identidad de la voz lírica y de la legitimidad, o aun oportunidad, de su exposición. Concédase que los dos son tópicos discursivos de suyo enraizados en la poética de la modernidad, pero no se pierda de vista lo que a ella ha sumado muy a menudo la tematización de la que hablamos: el doble debate sobre la posibilidad de conocer la verdad de los acontecimientos de la historia y sobre los límites que entre esta (y sus fraudes o espejismos) y la ficción puedan ser establecidos. Incluso, ya en un terreno de mayor abstracción epistemológica, la discusión se ha incardinado, diríase que por impulso vocacional, en la búsqueda cultural de una *razón histórica*.

Supone esto en general una peculiaridad que importa subrayar. Podría distinguirse como la *propensión hermenéutica* de esta clase de poesía, en la que destaca su doble y simultánea intencionalidad interpretativa, volcada a la vez a la historia y al yo que enuncia. A su lado, centrándonos ahora en los marcos ilocutivo y perlo-

cutivo, completa la definición de tal singularidad una impronta *testificativa* y *apostrofica*.

El yo lírico demanda a través de este expediente ser reconocido como testigo *problemático* de la historia, y a la vez exige del destinatario interno de su discurso —en ocasiones, apenas él mismo desdoblado—, y por natural extensión también del empírico, no sólo una reflexión que culmine en toma de posición frente a aquello que más que narrarse o documentarse se testimonia, sino además la asimilación de la totalidad del proceso hermenéutico alumbrado, incluido por supuesto ese carácter vacilante del que se ha hecho mención y que acaso alcance uno de sus puntos extremos (Longenbach, 1987, 177-199) en textos como «Gerontion» de T. S. Eliot, perteneciente al libro de 1920 *Ara Vos Prec* y que sólo por la tenaz amonestación de Ezra Pound no acabó sirviendo de prólogo dos años después en *The Waste Land*. La naturaleza apostrofica de esta clase de poemas induce por tanto la traslación última al lector de su irrenunciable calidad de ser histórico pero no menos de la autoconciencia de su responsabilidad personal en la consecución de un logos hermenéutico en permanente autoanálisis y aplicable de manera directa a la historia.

Son paradigmáticos a este respecto poemas como «Sobre el tiempo presente» de José Ángel Valente (1970 1980, 347-350), cuyo destinatario interno es apelado como «hermano mío» (p. 350), o «Sprich auch du» («Habla también tú»), del libro de Paul Celan *Von Schwelle zu Schwelle* (1955 1983, 135), que aunque apostrofa a una segunda persona innominada se dirige según todos los indicios a quienes difícilmente podrían merecer la misma calificación encontrada en el poema valentiano de *El inocente*, pues al menos si compartimos la interpretación de John Felstiner (1995, 79) se trataría en su caso de los lectores alemanes con responsabilidad indirecta en el holocausto, aquella misma comunidad que el poeta sentía esquivar a sus mensajes y denuncias diez años después de la desaparición del III Reich.

Ambos textos comparten el motivo de la contraposición de luz y sombras en el acto de elucidación del pasado vivido, y los dos muestran su desconfianza ante lo que aluden como un posible exceso de claridad cegadora, diríase que la de la historiografía al uso, proclive en todas sus variantes a lo que en el poema de Valente se teme como una *verdad acribillada*. Así comienza el texto de Celan:

Sprich auch du  
sprich als letzter,  
sag deinen Spruch.  
  
Sprich —  
Doch scheide das Nein nicht vom Ja.  
Gib deinem Spruch auch den Sinn:  
gib ihm den Schatten<sup>4</sup>.

El poema en su totalidad gira en torno a una declaración axiomática, «Wahr spricht, wer Schatten spricht» [*Dice verdad quien dice sombra*], con la que parece

---

<sup>4</sup> En traducción de Jesús Munárriz en su edición bilingüe de la obra «Habla también tú, / habla el último, / dicta tu sentencia. / Habla— / pero no separes el no del sí. / Dale a tu sentencia también sentido: / dale sombra» (*De umbral en umbral*, Madrid, Hiperión, 1994<sup>2</sup>, 103).

coincidir el arranque del texto-poética de Valente, el cual da cuenta de una concepción de la escritura lírica muy enraizada en la condición del sustantivo repetido en el título del libro de Celan, *umbral*, que es tanto oquedad, o instalación en lo que se define liminar, como inminencia, espacio incoativo que sin embargo no aspirase a ensanchamiento de ninguna especie. Umbral de la vida del hombre que conserva faz y conciencia pero no cree en la posibilidad de una sanción apofántica de los hechos, causas o consecuencias de la historia, que en cualquier caso lo abrumen:

    Escribo desde un naufragio,  
    desde un signo o una sombra,  
    discontinuo vacío  
    que de pronto se llena de amenazante luz.

En ello puede señalarse una alternativa evidente al estatuto comunicativo del discurso historiográfico tradicional, donde la autoconfianza del enunciador en lo que él mismo describe y narra se orienta empíricamente a una proyección de garantías suficientes contra el recelo o la incredulidad del lector. Por parecer gadamerianos diríamos que los poetas supieron mucho antes que los historiadores que somos los seres humanos quienes pertenecemos a la historia, y no ella a nosotros, razón que explica que también los primeros se adelantasen a los segundos en la aventura de buscarle un *sentido* al acontecer histórico.

Es intuible, además, que la clase de lírica a la que nos referimos mantiene asimismo distancia en relación con el pacto de lectura que es común, con las salvedades que se quiera, al ámbito de la narrativa ficcional histórica. Pero, curiosamente, no tanta si el término de la comparación lo establecemos en la autobiografía. Al menos en la interpretación de Paul de Man (1979), esta modalidad vendría a ser también un hablar liminar, un hablar desde el umbral. El enunciador autobiográfico dibuja el gesto de una retirada en relación con un tiempo ya cumplido, evoca el acto de su salida de una etapa, no otra que la delimitada por la propia vida. Por ello, para De Man la autobiografía es, en cuanto narración, *prosopopeya*; porque consiste en una cesión de voz a una instancia personal *otra*, ausente, el yo que se fue, cuyo relato ni siquiera debería entenderse como referencial sino como ilusivo.

La pista para un análisis tal creo que está dada por el rumbo genérico de la autobiografía, con ese avance reconocido entre otros por James Olney (1991), cuyos jalones, tras desentenderse parcialmente del *bios*, residen en la atención al *autós* y sobre todo en la concentración en el *gráphō*. En definitiva, en el *yo escribo*, en el yo durante el acto de escritura, con la memoria frente a sí, servida tanto por la verdad histórica como por la verdad ficcional y liberada del paralizante sentimiento de contrición que tanto preocupaba a Walter Benjamin por sus efectos nocivos sobre el género. Enlazamos de este modo con un debate ineludible. El de la ficcionalidad de la escritura autobiográfica y de la poesía lírica, que como tal debate en ningún modo convendría tratar de manera unitaria<sup>5</sup>, a pesar de que su atractivo como problema

---

<sup>5</sup> Uno de los aspectos más atractivos de ese debate sería el de dirimir si un poema lírico puede ser considerado o no autobiográfico. Otro, que no se corresponde exactamente con el anterior, el de si una autobiografía puede tomar la forma de un poema lírico. El propio Olney (1991, 39-43) se refiere a estas cuestiones teniendo presentes *Le Jeune Parque* de Paul Valéry y *Four Quartets* de T. S. Eliot.

teórico ha germinado en los últimos tiempos de forma simultánea y de algún modo convergente, pues en definitiva lo que se dirime suele girar en torno al ya algo herrumbroso gozne del valor veritativo de uno y otro discurso.

Sólo a fin de concretar coordenadas, me permitirán que declare mi distancia en relación con postulados como los muy conocidos de Käte Hamburger (1958) en torno al carácter de enunciado *de realidad* de todo poema. Añadiré que tampoco concuerdo con los argumentos más flexibles debidos a Juri Levin (1979) o a John Reichert (1981) sobre lo que señalan como *representación propia* o naturaleza *afirmativa* —y en fin *no ficcional*— de al menos una parte de la poesía lírica. Ni siquiera con el desplazamiento del problema de la fictividad lírica al resbaladizo terreno de la coherencia discursiva o la inteligibilidad del texto, al modo en que resuelve Reisz de Rivarola (1985).

A la luz de una teoría de la enunciación literaria de impronta fenomenológica y mínimamente sensible a la pluralidad ontológica de los sujetos enunciativos en liza esos criterios no resultan convincentes<sup>6</sup> (Casas, 1994, 268-290). Sí me lo parecen en cambio las propuestas de Martínez Bonati (1960 1983<sup>3</sup>, 174-181), Barbara H. Smith (1971) o Pozuelo Yvancos (1991), según las cuales un poema no sería sino un acto verbal fictivo que representa una forma de discurso natural, por ejemplo la de un soliloquio imaginario, y que demanda del lector la constitución de un contexto válido para las acciones, objetos o seres representados. Cometido este que en ningún caso —previene Smith— debería confundirse con la delimitación de un contexto histórico verificable para la enunciación empírica de la que el lector es destinatario; ni tampoco con una *re-construcción* o una *re-vivencia* de nada. Por tanto, empleando los términos al modo fregeano, bien podríamos quedarnos con la idea de que la lectura de la poesía lírica consiste en una experiencia de búsqueda de un *sentido*, y no en una demanda estricta de *referencia*. Así, aceptado el estatuto ontológico fictivo de la comunicación establecida por un poema lírico, se revela desorientada cualquier lectura obsesivamente dirigida al acceso a unas circunstancias biográficas o históricas (del poeta, claro) que pudiera ser que ni siquiera fuesen verdicas. De entre los lectores del soneto de Francisco de Quevedo antes citado sólo a sus biógrafos debería preocupar si efectivamente el autor asistió al derribo de las murallas de su ciudad natal y si ello provocó en él el estado de ánimo y las metonimias que transmite su enunciado.

Lejos de mí cualquier designio cifrable en leyendas del tipo *aprenda a leer poesía lírica*, por mucho que la tentación pudiera enredarse al recuerdo de aquel verso memorable de entre los primeros de Wallace Stevens, «Poetry is the supreme fiction, madame», de tanto poder sugeridor. Entiéndase que lo que vengo desarrollando no quiere prescribir nada, simplemente se limita a describir acciones sobre unas premisas ontológicas y pragmáticas dadas. Que ello coincida o no con la forma más corriente de leer la lírica hoy, o antes o después de Hegel, es otro problema. Lo que

---

<sup>6</sup> Es reciente el intento de Dominique Combe de alcanzar una conclusión contraria partiendo de esta misma base metodológica, que en su razonamiento se amplía a lo retórico. Localiza así en la auto-alegorización una posible alternativa a lo que entiende como aporía del vínculo entre el sujeto lírico y el sujeto empírico. En consonancia con ello reconoce en el poema una doble intencionalidad discursiva y una doble referencia, «à la fois tourné vers lui-même et vers le monde, tendu à la fois vers le singulier et vers l'universel» (Combe, 1996, 62).

parece fuera de duda es que los poetas escriben conociendo los modos de lectura de sus destinatarios, también que ese conocimiento se integra al marco de las condiciones de su propia escritura.

Los más lúcidos y profundos poetas contemporáneos han debido replantearse la manera de tratar la referencia histórica en sus textos. Y como he sugerido, esa renovación ha implicado casi siempre la búsqueda de alternativas en el nivel enunciativo de sus poemas. Sobre la base de lo hasta aquí presentado podríamos concertar un par de asertos. Es el primero que hablar de ficción histórica en poesía lírica supone una única restricción de campo (no dos). Consiste en que el tema del poema provenga directamente de lo que vamos a llamar *una historiografía posible*, lo cual por supuesto no equivale a decir que emane de la factualidad histórica, marco del que ni los sujetos de la comunicación literaria ni sus enunciaciones pueden jamás evadirse. El segundo aserto tiene mucho que ver con los poemas de Valente y Celan que nos sirvieron de apoyo. Podría formularse diciendo que la modernidad ha consagrado la historia como su esfinge. Los enigmas por ella formulados apuntan a la desconfianza en la mediación de la historiografía para un conocimiento cabal de la realidad factual del pasado. No es más que el reconocimiento de la comunidad de origen y la confluencia ineluctable de los relatos historiográfico y ficcional, fenómeno investigado por Hayden White (1987). O, visto bajo otro prisma, la asunción de que la percepción de la historia, que según Boris Uspenski (1988-89 trad. 1993) sería paralela a la percepción de los sueños, «necesariamente supone una *semiosis*» (p. 50 y *passim*).

El concierto de estas dos afirmaciones conduce a la aceptación de que la enunciación lírica histórico-ficcional (es decir, aquella que produce un enunciado homologable en cuanto a información se refiere a un segmento de historiografía posible) es una herramienta más en la elucidación semiótica de la dudosa verdad histórica. Su especificidad principal está determinada precisamente por lo que antes anunciaba como impronta testificativo-apostrófica, la cual se incardina en lo que es *una formulación/invención más entre las posibles* de la historia. Se acepta por consiguiente como premisa la conclusión a la que llegan algunos teóricos y psicoanalistas de la escritura historiográfica, cifrada por Lionel Gossman (1990: 247) en la algo cáustica frase «The unity of history lies in the books written by the great historians» De esta manera la preeminencia corresponde al relato y no a los hechos, que acaban siendo apenas un producto de aquel, invirtiendo así su relación cronológica natural (Cabo Aseguinolaza, 1996, 99). No importa, pues, que el suceso historiográfico posible que se mencione o sugiera en el poema sea o no verídico, esté o no documentado; lo único relevante es su capacidad y pertinencia para una iluminación hermenéutica de la historia, para hallarle a esta un sentido, estrategia que en cualquier caso tiene su correlato en una de las posibles actitudes del autobiógrafo al tratar su *bios* (Olney, 1991, 34-35).

El encargado de resolver tal cometido es en última instancia —siempre— el lector, pero los vicarios textuales privilegiados por la poesía contemporánea que aquí nos importa suelen adoptar la apariencia de testigos que *declaran* una experiencia o vivencia en la que han atisbado una cierta capacidad de poner en duda alguna historiografía *oficial*. Creo que lo relevante de este esquema en los niveles ilocutivo y perlocutivo es su orientación a lo arquetípico, en el sentido que Octavio Paz da a esa vertiente de la historicidad. Lo testificado por el yo lírico en cuanto

sujeto ético es así mucho más que el recuerdo de una acción contemplada, más también que el regreso en busca de pruebas al lugar de unos hechos determinados. Su testimonio problemático es metáfora de la sensación de desamparo experimentada ante la nueva esfinge, la historia, en el doble sentido que posee el sustantivo. De modo que —amplíemos el diagnóstico anterior— tanto lo sucedido como su relato se configuran como los nuevos enigmas de nuestro tiempo (y ya se sabe qué fin espera a quien no los resuelve). Pero ante todo me interesa destacar que el esquema apuntado supone un reconocimiento de la propia historicidad del presente de la enunciación, lo cual representa —vayamos a Gadamer (1963)— nada menos que el comienzo de la posesión de una *conciencia histórica*. Lo relevante de esto último es que esa conciencia anula la idea de objeto histórico propia del historicismo objetivista, calificado por Gadamer de *ingenuo* (1963 trad. 1993, 114) por su entendimiento de la historicidad del objeto como «una ilusión que hay que vencer».

Veremos ahora tres poemas contemporáneos que a pesar de sus variantes enunciativas comparten la asunción del principio hermenéutico de la *productividad histórica*, según el cual la comprensión de la realidad histórica consiste en no dejar de operar una medición de la *distancia temporal* entre el presente y el pasado que nos interpela. Cualquiera de ellos, por otra parte, es representativo de la poética de sus autores, Seamus Heaney, Maura Stantón y Paul Celan. Sabemos, además, que la materia informativa que los tres recrean a través de la ficción histórica concierne seriamente a las respectivas biografías de cada uno de los creadores. Por último, los tres comparten aquella hipóstasis del lugar referido, aquella reificación del espacio ficcional que señalábamos ya en la poesía de ruinas como clave deféctica de su enunciación enunciada y que constituye una declaración de gran potencia ilocutiva en el discurso del yo lírico, insobornablemente ligado a un *aquí* que lo perfila como sujeto ético y hermenéutico sin que ello implique menoscabo del sentido alegórico o en general tropológico de su mensaje. Alcanza a plasmarlo con exactitud José Á. Valente (1966 1980, 200) en los tres primeros versos de su poema-homenaje a un brigadista inglés muerto en Córdoba en diciembre de 1936:

John Cornford, veintiún años  
ametrallados sobre el aire  
en que han nacido estas palabras.

La primera variante enunciativa anunciada se localiza en el poema «Punishment» del libro *North* de Seamus Heaney (1975, 37-38), donde el yo lírico se describe a sí mismo sin ambages: «I am the artful voyeur». La referencia histórica es en este caso doble, separada por dos mil años de distancia, pero enlazada por el concepto adelantado en el título. Se trata, en primer término, de la recuperación en un pantano danés del cuerpo bien conservado de una joven; con toda probabilidad, según peritaje antropológico, ajusticiada por adúltera en plena Edad del Hierro. En paralelo, el poema rememora el escarnio al que fueron sometidas algunas jóvenes norirlandesas —embreadas, emplumadas y encadenadas a la verja de un edificio público— por su relación amorosa con soldados británicos.

La peculiaridad mayor del poema «Punishment» reside en las fluctuaciones enunciativas del hablante lírico, quien se refiere al cadáver de la ciénaga alternando la tercera y la segunda personas:



I can feel the tug  
of the halter at the nape  
of her neck, the wind  
on her naked front.

It blows her nipples  
to amber beads,  
it shakes the frail rigging  
of her ribs.

Frente a

Little adulteress,  
before they punished you

you were flaxen-haired,  
undernourished, and your  
tar-black face was beautiful.  
My poor scapegoat,

I almost love you.

Esas opciones subrayan la propia inseguridad del sujeto que testifica, tanto en relación con sus propios sentimientos —llega a admitir una forma de seducción y, según se ha leído, reproduce en su memoria la vivencia del instante en que la soga se tensó sobre la cabeza de la adúltera— como en función de su comportamiento al ser testigo directo de la segunda de las referencias históricas mencionadas.

Las jóvenes irlandesas son mostradas al espíritu de la muchacha de Jutlandia como sus «betraying sisters», sus camaradas en el ejercicio de la traición. Teniendo presente el castigo por ellas sufrido el yo lírico reconoce un doble silencio culposo. Primero, frente a la venganza asumida por el extremismo nacionalista irlandés —que en ningún caso señala como ilícita—, y en segundo lugar frente a la opinión que desde un *civilizado exterior* (desde fuera de Irlanda, y sobre todo desde Londres, se sobreentiende) reprueba aquel acto. El enunciador deja claro además que el primero de esos silencios es correlativo de una certeza, la de que hace dos mil años él mismo hubiese participado en la ejecución de la mujer de las costillas frágiles<sup>7</sup>.

El segundo poema del que me serviré es de la poeta y narradora norteamericana Maura Stanton, nacida en el estado de Illinois en 1946, y como Heaney también profesora universitaria. Pertenece a su libro *Tales of the Supernatural*, de 1988, y su

---

<sup>7</sup> La conciencia histórica revelada en la enunciación y en el enunciado del poema de Heaney concuerda por otra parte, aunque esto es ahora mismo secundario, con sus propias convicciones como ciudadano y como poeta. Así lo demuestra, por ejemplo, su ensayo «The Redress of Poetry», en el que apunta que la poesía no debe nunca coadyuvar a la simplificación de la historia y defiende su estatuto lógico como el de *another truth*, dirigida a un autoconocimiento más profundo del ser humano y de su entorno sociohistórico (Heaney, 1995, 8).

título es «Unfinished Bridge at Encarnation, Paraguay»<sup>8</sup>. En este caso la referencia histórica está determinada por la represión militar y la tortura en los regímenes dictatoriales del Cono Sur, en especial en la Argentina, un tema recurrente en la producción del grupo generacional de las poetisas norteamericanas que se dan a conocer entre 1975 y 1985, cuya poética ha sido calificada por uno de sus más destacados estudiosos, la profesora Alicia S. Ostriker, como *exoestruelética* por la dureza de su tono y la agresividad de un discurso lírico-narrativo instalado en el límite justo entre el arte y la vida (Valis, 1993, 15).

La ocasión hermenéutica viene dada por una fotografía tomada años atrás en el Alto Paraná, entonces con una finalidad entre turística, artística y documental. El yo lírico contrasta su lectura inicial de la fotografía en el momento de hacerla —su composición correcta, su calidad técnica, su abstracta e ingenua perfección («“Study in Fog”, I think I called it then»)— con la interpretación posterior de lo que la imagen en realidad representaba: el barco que cruza, «Just as I stood there with my camera», iría atestado de hombres y mujeres que empezaban a llamarse *desaparecidos*, y en la orilla argentina del río se agolpaban sus familiares, una línea borrosa que sólo con el paso de los años pudo declarar en súbita epifanía su trágica verdad. No hay en el poema de Stanton ningún apóstrofe explícito, pero es que todo él consiste en eso.

Still staring at my own good photograph  
Made out of light with the correct f-stop,  
My eyes burn to think of my ignorance.  
[...]  
This is a photograph of the River Styx  
And my frame is crammed with the invisible.

Es la admonición de un mirar sin ver, que obviamente alude a los hechos históricos. Advierte que no siempre somos nosotros mismos quienes mejor podemos relatamos la situación histórica ante la que pasamos, o aquella que nos engulle. El tú apostrofado de modo implícito es aquí, pues, el propio yo pretérito, el ingenuo, el desposeído de conciencia histórica e incluso de la percepción de una radicación en las circunstancias de su presente. No cabe duda que el texto posee también una proyección alegórica en forma de denuncia contra la escasa sensibilidad política de una mayoría de los compatriotas de la autora, ciegos ante fenómenos como la represión y la tortura en los países latinoamericanos.

Finalmente, querría considerar un nuevo poema de Paul Celan. Se trata ahora de «Du liegst im großen Gelausche» [*Yaces atento en extremo*], el segundo del libro póstumo *Schneepart* (Celan, 1971 1983, 334). Como tantas veces en la poesía de Celan, el texto manifiesta una cierta insuficiencia informativa en el terreno de lo factual, que tiene un débil contrapunto en la carga connotativa de los lugares nombrados y en las expresiones despectivas asociadas al hombre y la mujer innominados de la penúltima secuencia estrófica. Esta carencia dio pie en su momento a Peter

---

<sup>8</sup> Voy a citarlo por la antología de Noël Valis *Las conjuradoras* (1993, 137-142).

Szondi, viejo amigo del poeta, para complementar sus contenidos con el aporte de algunos datos biográficos e históricos que documentaban que el texto se refería al asesinato en Berlín de Rosa Luxemburg y Karl Liebknecht en enero de 1919, sólo unos meses después de que fundasen el Partido Comunista de Alemania. Aquel acontecimiento histórico impresionó vivamente a Celan, quien habría estudiado los pormenores del mismo y habría recorrido los lugares del crimen por el tiempo en que compuso el poema<sup>9</sup>. Su brevedad nos permite recogerlo íntegro:

Du liegst im großen Gelausche  
umbuscht, umflockt.

Geh du zur Spree, geh zur Havel,  
geh zu den Fleischerhaken,  
zu den roten Äppelstaken

aus Schweden —

Es kommt der Tisch mit den Gaben,  
er biegt um ein Eden —

Der Mann ward zum Sieb, die Frau  
mußte schwimmen, die Sau,  
für sich, für keinen, für jeden —

Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.  
Nichts  
stockt<sup>10</sup>.

Lo que en este momento nos interesa es su extraordinaria contundencia apelativa, la oposición entre el presente de indicativo de la primera forma verbal y los imperativos a través de cuya ilación se desarrolla el poema. En principio, pudiera afirmarse que enunciativamente estamos ante un yo lírico desdoblado, ante un apóstrofe reflexivo semejante —aunque más diáfano— al visto en el poema de Maura Stanton; sin embargo, al avanzar en la lectura somos conscientes de que la fuerza ilocutiva es ahora otra. Hay en este caso un mandato nítido al enunciatario. Se le

---

<sup>9</sup> Sobre ese conjunto textual escribió posteriormente Gadamer su interesante ensayo «Was muß der Leser wissen?» [*¿Qué debe saber el lector?*], originalmente aparecido en 1971 (Gadamer, 1990 trad. 1993, 100-106), donde defiende que el conocimiento de datos (auto-)biográficos es pertinente para una comprensión *precisa* del poema sólo si refuerza la información ya presente en el texto, pues «hay que pensar sólo lo que el poema sabe», pero en su totalidad, porque «el poema quiere que se sepa, experimente y aprenda todo lo que él sabe, y que no se vuelva a olvidar jamás» (p. 104).

<sup>10</sup> En la traducción de Daniel Najmías y Juan Navarro (Gadamer, 1990 trad. 1993, 100-101): «Yaces atento en extremo, / arbustado, encopado. / Ve al Spree, vete al Havel, / vete a los ganchos de carnicero / a las rojas sartas de manzanas / de Suecia. / Llega la mesa con los dones, / dobla la esquina de un Edén. / El hombre, hecho un colador, la mujer / ¡a nadar!, la marrana, / por ella, por nadie, por todos. / El canal de la Landwehr no hará ruido. / Nada / se estanca».

ordena que acuda a unos lugares marcados por la sangre derramada y por la cobardía de los asesinos, cuyo presumible lenguaje —«die Sau»— es remedado, estableciendo así una relación metonímica en el marco de la reciente historia alemana con el exterminio de los judíos en la etapa nacional-socialista. El tú del poema, y con él el tú empírico que lee, es impelido a acudir a la historia.

Una vez más constatamos la clave testificativa y apostrófica de este tipo de poesía lírica, su problematización enunciativa vinculada a la dificultad de ser un testigo fiable de los acontecimientos del pasado y a la necesidad simultánea de no renunciar a su análisis y a su comprensión a la luz de la conciencia histórica. La cual, reitero, cuando opera en el ámbito de la lírica, y ello vendría a confirmar una nueva diversificación metodológica en relación con los programas de la ficción histórica narrativa, tiende a potenciar la referencia al lugar de aquellos acontecimientos más que a ubicarlos en la precisión de su propio tiempo, tarea para la que son sin duda más propicias las herramientas discursivas de la narración<sup>11</sup>.

### Referencias Bibliográficas

- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1996), «Ficción y discurso histórico», en José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez (eds.), *Mundos de Ficción (Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia, 21-24 noviembre, 1994. Investigaciones Semióticas VI)*, vol. I, Murcia, Universidad de Murcia, 95-102.
- CASAS, Arturo (1994), «Pragmática y poesía», en Darío Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 229-308.
- (1998), «Evidentia, deixis y enunciación en la lírica de referente histórico (La modalidad ehn-t)», en Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (eds.), *Teoría del poema: La enunciación lírica*, Amsterdam y Atlanta, Rodopi, 159-204.
- CELAN, Paul (1955), *Von Schwelle zu Schwelle*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt. Se cita por *Gesammelte Werke*, vol. I, edición de Beda Allemann y Stefan Reichert, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1983, 79-141.
- (1971), *Schneepart*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Citado por *Gesammelte Werke*, vol. II. Edición de Beda Allemann y Stefan Reichert, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1983, 329-415.
- COMBE, Dominique (1996), «La Référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie», en Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, París, Presses Universitaires de France, 39-63.
- DE MAN, Paul (1979), «Autobiography as De-Facement», *Modern Language Notes*, 94, 919-930.
- FELSTINER, John (1995), *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, New Haven y Londres, Yale University Press.
- GADAMER, Hans-Georg (1963), *Le problème de la conscience historique*, Louvain, Publications Universitaires de Louvain. Citado por la traducción de Agustín Domingo Moratalla *El problema de la conciencia histórica*, Madrid, Tecnos, 1993.

---

<sup>11</sup> En un trabajo de publicación reciente (Casas, 1998) he tomado y ampliado algunos de los aspectos desarrollados en este estudio.

- GADAMER, Hans-Georg (1990), *Gedicht und Gespräch*, Frankfurt am Main, Insel Verlag. Citado por la traducción de Daniel Najmías y Juan Navarro *Poema y diálogo*, Madrid, Gedisa, 1993.
- GOSSMAN, Lionel (1990), *Between History and Literature*, Cambridge (Mass.) y Londres, Harvard University Press.
- GUILLÉN, Claudio (1965), «Individuo y ejemplaridad en el *Abencerraje*», en M. P. Hornik (ed.), *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, Oxford, 175-197. Citado por la versión ampliada recogida en *El Primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, 109-153.
- HAMBURGER, Käte (1958), *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart: Ernst Klett (2.ª ed., ampliada, de 1968). Citado por la traducción de José L. Arántegui *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995.
- HEANEY, Seamus (1975), *North*, Londres y Boston, Faber and Faber.
- (1995), *The Redress of Poetry. Oxford Lectures*, Londres y Boston, Faber and Faber.
- LEVIN, Jurij I. (1979), «La poesía lírica sotto il profilo della comunicazione», en C. Prevignano (ed.), *La semiotica nei Paesi slavi*, Milán, Feltrinelli, 426-442 (original ruso publicado en 1973).
- LONGENBACH, James (1987), *Modernist Poetics of History. Pound, Eliot, and the Sense of the Past*, Princeton, Princeton University Press.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1960), *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filología del lenguaje y estética*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile. Citado por la 3.ª ed., revisada, Barcelona, Ariel, 1983.
- OLNEY, James (1991), «Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía», *Suplementos Anthropos*, 29, 33-47.
- PAZ, Octavio (1955), *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica. Citado por la versión ampliada recogida en *Obras Completas*, vol. 1, *La casa de la presencia. Poesía e historia*, edición del autor, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, 33-288.
- POZUELO YVANCOS, José María (1991), «Lírica e finzione (in margine a Ch. Batteux)», *Strumenti critici*, XV, 1, 63-93.
- QUEVEDO, Francisco de (1969), *Obra Poética*, vol. I, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Castalia.
- REICHERT, John (1981), «Do Poets ever Mean what they Say?», *New Literary History*, XIII, 1, 53-68.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1985), «¿Quién habla en el poema?», *Filología*, XX, 1, 41-60.
- SMITH, Barbara Herrnstein (1971), «Poetry as Fiction», *New Literary History*, II, 2, 259-281.
- USPENSKY, Boris A. (1988-1989), «Istoria i semiotika (vospriatie vremeni kak semioticheskaia problema)», *Trudy po znakovym sistemam*, XXII, 67-84, y XXIII, 18-38. Se cita por la traducción de Rafael Guzmán «La Historia y la Semiótica. (La percepción del tiempo como problema semiótico)», *Discurso*, 8, 1993, 49-89.
- VALENTE, José Ángel (1966), *La memoria y los signos*, Madrid, Revista de Occidente. Citado por la recopilación *Punto Cero. Poesía 1953-1979*, Barcelona, Seix Barral, 1980, 145-236.
- (1970), *El inocente*, México, Joaquín Mortiz. Citado por *Punto Cero. Poesía 1953-1979*, Barcelona, Seix Barral, 1980, 315-374.
- VALIS, Noël (1993) (ed.), *Las conjuradoras. Antología bilingüe de seis poetas norteamericanas de hoy*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, Colección Esquí de Poesía.
- VRANICH, Stanko B. (1982), «Introducción» a su antología *Los cantores de las ruinas en el Siglo de Oro*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, Colección Esquí de Poesía, 9-22.
- WHITE, Hayden (1985), *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press.
- WORDSWORTH y COLERIDGE (1798), *Lyrical Ballads, with a few other Poems*, Londres. Se cita por *Lyrical Ballads*, ed. de W. B. Owen, 2.ª ed., Oxford, Oxford University Press, 1971.