

Poesía lírica y teoría crítica del siglo XX. Entrevista a Miguel Ángel Garrido Gallardo

Sofía M. CARRIZO RUEDA

*Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
República Argentina
larrea@satlink.com*

Resumen: El catedrático e investigador español Miguel Ángel Garrido Gallardo, calificado como uno de los máximos especialistas europeos en Teoría de la literatura, ha aceptado, con suma gentileza, una entrevista de *Letras* para exponer una serie de cuestiones relativas al estudio del discurso lírico. Le agradecemos poder ofrecer así, a nuestros lectores, una medulosa y muy completa puesta al día acerca de teorías sobre la poesía lírica, metodologías analíticas y nuevas perspectivas de investigación, con particular énfasis en el contexto hispánico.

Palabras clave: Teoría del discurso lírico – Crítica literaria y poesía lírica en el siglo XX – Análisis del discurso lírico – Poesía lírica en el contexto hispánico.

Lyric Poetry and Twentieth Century Critical Theory. Interview with Miguel Ángel Garrido Gallardo

Abstract: The Spanish Professor and researcher Miguel Ángel Garrido Gallardo, who is considered one of the leading European specialists in Literary Theory, has kindly volunteered to be interviewed by *Letras* to expose and explain a series of issues regarding the study of lyric discourse. We are honored to offer our readers his thorough overview of lyric poetry theories, analytical methodologies and new research perspectives, with particular focus on the Hispanic context.

Keywords: Lyric discourse theory – Literary criticism and lyric poetry in the twentieth century – Lyric discourse analysis – Lyric poetry in the Hispanic context.

Nuestro entrevistado: El Dr. Miguel Ángel Garrido Gallardo ha sido catedrático de Gramática General y Crítica Literaria de la Universidad de Sevilla y es, en la actualidad, en Madrid, Profesor de Investigación del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). En los últimos 35 años ha impartido, asimismo, la materia de Teoría del Lenguaje Literario en la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido el primer presidente de la Asociación Española de Semiótica, miembro directivo de la International Association for Semiotic Studies (1983-1998) y ha presidido, también, la Asociación Española de Teoría de la Literatura (2000-2005). Actualmente, dirige el Proyecto *Diccionario Español e Internacional de Términos Literarios*. Dentro de su amplia producción, destacamos su muy difundida *Teoría de los Géneros Literarios: Estudio. Compilación de textos. Bibliografía* (Madrid, Arco/Libros, 1988) en cuyo marco se inserta la entrevista que le hemos solicitado para hablar de discurso lírico. También aporta a nuestra cuestión la gran *summa* de mil quinientas páginas, *Teoría del lenguaje literario* (Madrid, Síntesis, 2009), que ha dirigido y escrito con la colaboración de otros especialistas. Muy vinculado en su trabajo a América Latina, es académico correspondiente de la Academia Argentina de Letras, la Academia Chilena de la Lengua y la Academia Nacional de Letras de Uruguay.

P/. Algunos han dicho que el estudio teórico de la poesía lírica tuvo un desarrollo más lento que la narratología dentro de las investigaciones formales sobre el discurso literario que atravesaron el siglo XX. ¿Se ha alcanzado un cierto equilibrio o todavía el análisis del relato lleva la primacía?

R/. No estoy seguro de que esa percepción sea exacta. Para no confundirnos, creo que debemos recordar primeramente qué queremos decir hoy cuando decimos “poesía” y cuando decimos “lírica”. Hasta el siglo XVIII, “poesía” significaba “creación”, según su etimología, y se refería a la recreación, “imitación” hecha con palabras según dijo Aristóteles. El discurso creativo solía contar entre sus procedimientos sintomáticos con el sometimiento a un patrón métrico, aunque eso no fuera algo definitivo, como recuerda el propio Aristóteles cuando dice que, aun teniendo en común la métrica Homero y Empédocles, “el primero es poeta y el segundo, fisiólogo”. Está claro, aunque, desde luego, el metro acompañaba habitualmente al discurso creativo. Cuando, a partir del siglo XIX, la “poesía” pasó a llamarse “literatura” y esta se manifestó en prosa o en verso, “poesía” es término que quedó reservado para la literatura en verso, especialmente para el género lírico (e incluso para todo texto en verso), frente a la literatura en prosa.

El término “lírica” también requiere su explicación. Sabemos que la *Poética* de Aristóteles no toma en consideración el género “lírica”, posiblemente porque consideró que su estudio debía integrarse en los géneros musicales más que en los literarios.

Andando el tiempo, sin embargo, la Lírica se convierte en uno de los tres Géneros Fundamentales (“Naturformen”, según Goethe): Lírica, Épica y Dramática. En fin, la producción literaria que hemos heredado del siglo XX se presentaba generalmente como Novela o Cuento u otros relatos, Poesía (lírica) y Texto dramático, destinado a la representación teatral. El hecho se funda en que hay personas a las que les gusta transmitir historias o expresar sentimientos y hay personas a quienes les gusta recibir (escuchar, leer) historias y asomarse a sentimientos. Las historias se cuentan (relato: novela, cuento, etc.) o se representan (teatro), los sentimientos se expresan (poesía lírica).

Se venden muchísimas más novelas que libros de poesía y, por razones obvias, que obras de teatro. Sin embargo, nada nos hace pensar que el desarrollo de los estudios de la poesía se haya desarrollado menos que los del relato en el siglo XX. El Formalismo eslavo a principios del siglo XX empezó centrándose en la poesía y estaba relacionado con la práctica de los poetas futuristas. Los descubrimientos del *New Criticism* anglosajón del segundo tercio del siglo se refieren especialmente a la poesía, recuérdese, si no, el significado que alcanzó *Siete tipos de ambigüedad* de Empson (1930) y, en fin, por no alargarme más, el libro más importante de la Escuela Española de Estilística, que se debe a Dámaso Alonso, se titula precisamente *Poesía española* (1950). ¿Seguimos con *El Arco y la lira* (1956, 1967) del mexicano Octavio Paz? *Pragmática del discurso lírico* del poeta y profesor español Ángel Luis Luján es ya del 2005.

La percepción de un abrumador dominio de los estudios de Narratología se basa quizás en tres causas: 1) la dicha de que la producción de narrativa es cuantitativamente muy superior a la de poesía, 2) el hecho de que las plantillas de análisis ofrecidas por la Narratología, sobre todo a partir de la mitad del siglo XX, la hayan puesto de moda y haya dado lugar a un sinfín (pero repetitivo) número de tesis por la facilidad que suponía escoger un corpus, aplicarle la plantilla y obtener unas conclusiones descriptivas, 3) el hecho cierto de que el análisis formal de la poesía es la Métrica, los estudios rítmicos que por su gran vinculación al plano fónico se ha considerado menos conectada a la Crítica propiamente dicha, aunque suponen un volumen enorme (Domínguez Caparrós, 1988).

En fin, ni bien se mira, la primacía del análisis del relato en el campo de la Teoría crítica es, me parece, un espejismo.

P/. Me ha mencionado “la moda”. ¿Puede hablarse de un “canon” respecto a las teorías críticas que termina por consagrar algunas y relegar otras que, sin embargo, constituyen valiosos aportes?

R/. Claro. El fenómeno de la moda cultural tiene una gran influencia que se sustancia de distintas formas. Suelo comentar con frecuencia que en los años 70 una colega de la Universidad Complutense para ponderarme un excelente estudio de crítica tradi-

cional sobre Antonio Machado, que había aparecido recientemente, me decía que era *semiología pura* (como si eso significara *oro molido*). La más reciente moda deconstructiva en el mundo académico norteamericano convalidaba interpretaciones arbitrarias y lecturas peregrinas de los textos, invocando esa moda, aunque la escuela derridiana (con la que estoy en desacuerdo) suponga un imponente desafío intelectual que nada tiene que ver con esas trivialidades.

Desde luego, el fenómeno cultural que durante siete décadas ha admitido como canónicas o ha desestimado críticas a diestro y siniestro es el marxismo. Recuerdo que, cuando presenté mi tesis doctoral sobre un autor marxista, Lucien Goldmann, en 1971, a la inmensa mayoría de los colegas de mi generación les parecía insoportable mi hipótesis de partida (“¿qué utilidad puede tener la crítica literaria marxista, si aceptamos que su base epistemológica es errónea?”) porque no se podía concebir la posibilidad del marxismo como error. Por cierto, en la edición de 1996 lo que escandalizaba a la mayoría es que me pareciera plausible que podía tener alguna utilidad. Lo de la moda del marxismo dio lugar al fenómeno curioso de que el recuento estadístico de los diez autores más citados, en obras de crítica literaria publicadas en inglés en 1988, diera como primero a Shakespeare y segundo, a Marx, siendo así que, propiamente hablando, Marx no escribió nunca sobre literatura. Tras la caída del muro de Berlín, Marx ni siquiera estaba entre los más citados. Y es curioso, Northrop Frye que en 1988 tenía el octavo puesto, en 1989 subía al séptimo. He ahí un ejemplo claro de la diferencia entre la moda y lo intemporal.

Por cierto, otra razón para creer en la preeminencia de la crítica sobre la novela puede estar en el supuesto del *realismo socialista*. En la *Nouvelle Critique* de los años 70 en Francia, las disciplinas para abordar “científicamente” la literatura eran el marxismo y el psicoanálisis. Hasta un cierto punto, se puede decir que es posible una aproximación psicoanalítica de la poesía y difícil una aproximación marxista. Con respecto al relato realista, ocurre lo contrario. No es de extrañar que esto también haya contribuido a pensar que había más crítica literaria de la narración, ya que evidentemente hacía más ruido.

P/. ¿Qué factores influyen en la constitución de un “canon de la crítica”?

R/. Creo que, prescindiendo de las distorsiones que venimos comentando, en cada momento histórico el canon de la crítica se basa en los principios de innovación y eficacia. Es bien sabido que cada nueva hipótesis interpretativa suele ser acertada en lo que afirma y errónea en lo que niega. Por ejemplo, el marxismo, acertaba en la importancia del sustrato económico y social en los fenómenos de la cultura y se equivocaba en negar que, en último término, existieran otras claves importantes que no son las económicas y sociales.

A principios del siglo XX, la crítica literaria era historicista, se pensaba que lo que había hacer en Ciencias Humanas era historiar, hasta tal punto que la Escuela Española de Filología, fundada por Menéndez Pidal y que tanta influencia había de ejercer en España y América se inserta en una institución que se llama Centro de Estudios Históricos. Los estudios históricos eran lo “canónico”.

Contra el historicismo excluyente, se producen las reacciones de lo que hoy llamamos Formalismo Ruso, *New Criticism* anglosajón y Estilística. El Formalismo sustituye la indagación de los datos históricos por la pregunta de cómo se fabrica un texto literario; el *New Criticism* opone al interés por la historia, la primacía de la *obra en sí*; la Estilística, coincidiendo con el formalismo, aunque con independencia, prefiere volver a la tradición de la *elocutio* retórica y describir los mecanismos que emplea la lengua con la que se “fabrica” la literatura, la lengua literaria.

En los años 60, la hegemonía de la cultura parisina se interesa por el carácter “científico” de la Crítica y acude a tres claves: una, “intrínseca”: el estructuralismo como continuidad sistemática de los formalismos y las estilísticas y otra, “extrínseca”, el marxismo o el psicoanálisis como posibles indagaciones, respectivamente de tipo sociológico o psicoanalítico o antropológico. La importancia del estudio de la estructura fue tal que, con frecuencia, todos estos tipos de aproximaciones aparecen englobados como crítica estructuralista. De hecho, el “canon crítico” del siglo XX se clasifica en pre-estructuralista, estructuralista y post-estructuralista.

Bien pronto, no obstante, la reiteración sin sentido de los análisis de estructuras se encuentra con la razonable reacción que apunta al fondo de la cuestión, ya que ciertamente, alguien no pregunta a otro por la estructura de lo que está leyendo, sino sobre de qué va, si es interesante, qué sentido tiene. El recurso a la hermenéutica y las estrategias de semiótica y pragmática literaria vienen a sustituir a los estructuralismos puros y duros. Las escuelas críticas se preocupan por la significación del mensaje que se deriva a la vez de su enunciado y situación, o sea, del texto en sí, desde luego, pero igualmente de quién habla, quién lee y quién interpreta. El Análisis del discurso (en nuestro caso, del discurso lírico) es la última estación de un proceso de la crítica del siglo XX, que se ve afectado, además, por los supuestos de la episteme contemporánea y por las diversas hipótesis lingüísticas (el poema “se fabrica” con la lengua natural) que se van sucediendo: de ahí el interés por la cuestión del sujeto lírico o la perspectiva cognitivista de algunos análisis.

Innovación y eficacia. Las escuelas de cada momento se caracterizan por presentar aspectos descuidados en la etapa anterior y conseguir resultados que previamente no se conseguían o eran menos nítidos. Cada nueva escuela supera (e integra) la anterior.

No considero, claro, retrocesos o resultados aberrantes y marginales que siempre acompañan la Historia intelectual y toda historia.

P/. ¿Qué autores o qué escuelas críticas han aportado importantes herramientas teóricas para el estudio de la poesía lírica y, sin embargo, no son suficientemente estudiados? Pienso, por ejemplo, en el recientemente fallecido Antonio Blanch.

R/. El sacerdote jesuita Antoni Blanch (1924-2013) es ciertamente una persona muy presente en el panorama académico de la crítica del siglo XX y, sin embargo, poco conocido. Tiene usted razón. Blanch había publicado hace mucho un libro sobre *La trascendencia lírica* en Narcea (1961), había presentado su tesis doctoral en París sobre *La poesía pura española: conexiones con la cultura francesa* que, traducida al español, fue publicada en 1976 por la editorial Gredos. Tiene libros interesantes (no solamente sobre lírica) como *El hombre imaginario: una antropología literaria* (1995) y *El espíritu de la letra. Acercamiento creyente a la literatura* (2002). De ayer, como quien dice, es su última obra *León Tolstoi, un profeta político y evangélico*. Por otra parte, llegó a ser Presidente de la Asociación Española de Críticos Literarios y, en cuanto tal, varias veces miembro del jurado que concede el prestigioso Premio de la Crítica en España.

Yo suelo decir en relación con la notoriedad, que la “casualidad” tiene mucho que ver en cada caso, aunque, desde luego, en un cierto nivel interpretativo, siempre hay razones culturales de fondo que explican determinados resultados.

La labor de Antoni Blanch estuvo dirigida siempre al diálogo entre Fe y Cultura, lo cual es particularmente pertinente en el terreno de la Lírica (recuérdese a T. S. Eliot), máxime cuando, hasta formalmente, la plegaria como género se puede considerar una variante de poema lírico. Pero, justamente, esta característica puede haber apartado su producción de la episteme dominante que se ha ido forjando en Europa durante la segunda mitad del siglo XX y que, por cierto, contagia también a las élites de América Latina. Se trata de una deriva extrema del itinerario de la Modernidad, la Filosofía de la Sospecha, que viene a desembocar en la Cultura Postmoderna (la “Dictadura del Relativismo”, en expresión de Ratzinger), la cual, por definición, abomina de cualquier indagación sobre la verdad. “No hay pasión más insana que la insana pasión por la verdad” es la divisa que arroja a la cara Guillermo de Baskerville al monje asesino Jorge de Burgos en la novela *El Nombre de la Rosa* de Umberto Eco. En estas circunstancias de extremo laicismo, se comprende la desafección hacia una línea de investigación como la de Blanch. En Kant se suponía la necesidad de verdades de referencia “etsi Deus non daretur” (aunque Dios no existiese: que, por supuesto, existe), hoy el diálogo con el laicismo se propone, a la defensiva, invocando la conveniencia

de actuar “veluti si Deus daretur”, es decir, buscando unas verdades de referencia como si Dios existiese (ya que sabemos que, según el interlocutor, evidentemente no existe). Es desgraciadamente lógico que no sea este un humus adecuado para una poética que parte implícitamente de que la verdadera pasión por la verdad es causa de la tolerancia más profunda y de la auténtica libertad.

P/. ¿El estudio teórico del discurso de la poesía lírica es un tema que despierta interés en los ámbitos académicos del hispanismo o está relegado por otros como, por ejemplo, el del teatro?

R/. Me sorprende la pregunta, porque yo tengo la impresión de que la investigación teatral es algo marginal en cuanto a volumen. Ya sé que Argentina (y Cuba y México) puede ser excepción a un panorama universal. Desde luego en España, la labor de investigación teórica del teatro de Carmen Bobes, José Luis García Barrientos y otros es muy importante, pero no creo que se pueda comparar en volumen total con la investigación sobre Lírica, entre otras razones, porque el teatro es texto dramático y también representación. En cierto sentido, es y no es literatura. Aunque en la *Poética* de Aristóteles aparezcan la Epopeya y la Tragedia y no aparezca la Lírica, hoy la Lírica es considerada la archiliteratura: en cierto sentido, la matriz teórica de la literariedad.

Le copio el índice de poetas españoles del siglo XX (con los teóricos que los estudian), tratados en *Cien años de poesía*, (Peter Fröhlicher, Geoges Güntert, Rita Catrina Imboden e Itziar López Guil eds., 2001): Miguel de Unamuno (Gonzalo Navajas), Ramón María de Valle Inclán (Juan Montero), Rubén Darío (Coronada Pichardo), Manuel Machado (Rafael Alarcón), Antonio Machado (Georges Güntert, Jacques Issorel), Juan Ramón Jiménez (Jorge Urrutia, Jacques Geninasca), León Felipe (José Paulino Ayuso), Pedro Salinas (Elsa Dehennin, Lucrecia Romera), Jorge Guillén (José Ángel Ascunce, Samuel Joss, Alessandro Martinengo), Gerardo Diego, (Isabel Paraíso, Francisco Javier Díez de Revenga), Federico García Lorca (Piero Menarini, María Clementa Millán), Vicente Aleixandre (Darío Villanueva), Dámaso Alonso (Katharina Maier-Troxler), Emilio Prados (Eloy Navarro), Rafael Alberti (María Grazia Profeti), Luis Cernuda (Maya Schörer, Luis García Montero), Ernestina de Champourcín (Marién Nieva Miralles), Carmen Conde (Marta Sanz Pastor), Luis Felipe Vivanco (Antonio Carreira), Leopoldo Panero (Manuel Asensi), Miguel Hernández (Pere Joan i Tous), Luis Rosales (Vittorio Caratuzzolo), Gabriel Celaya (Julio Peñate Rivero), Dionisio Ridruejo (María Paz Yáñez), Blas de Otero (Juan José Lanz), Leopoldo de Luis (María Caterina Ruta), Gloria Fuertes (Araceli Cañedo), Rafael Morales (María Álvarez Rodríguez), José Hierro (José María Pozuelo Yvancos), Carlos Bousoño (Anita Pfister), Carlos Edmundo de Ory (Alfredo Saldaña), Eugenio de Nora (José Manuel López de Abiada), Pablo García Baena (Ángel Estévez

Moliner), Ángel González (Pedro Ruiz), José Manuel Caballero Bonald (Peter Fröhlicher), José Agustín Goytisolo (Rita Catrina Imboden), Carlos Barral (Henriette Partzsch), Jaime Gil de Biedma (Luis Beltrán Almería), José Ángel Valente (César Real Ramos), Francisco Brines (Antonia Cabanilles Sanchis), Claudio Rodríguez (Marcella Trambaioli), Carlos Sahagún (Rainer Hess), Juan Luis Panero (María Ángeles Naval López), Antonio Carvajal (Claudio Cifuentes Aldunate), Jorge Urrutia (Isabel Román), Pere Gimferrer (Yolanda Novo), Antonio Colinas (Leonardo Romero Tobar, Niall Bins), Jenaro Talens (Alfredo Saldaña), Guillermo Carnero (Marie-Claire Zimmermann), Leopoldo María Panero (Túa Blesa), Ana Rosetti (Hans Felten, Joana Sabadell Nieto), Javier Salvago (Alicia Molero de la Iglesia), Luis Alberto de Cuenca (Miguel Ángel Garrido Gallardo), Jaime Siles (Germán Gullón), Luis Antonio de Villena (Teresa Moral), Jon Juaristi (Jordi Gracia), Luis García Montero (Dolores Romero), Felipe Benítez Reyes (Itziar López Guil), Carlos Marzal (Manuel Ángel Vázquez Medel), Luisa Castro (Juan Varela-Portas de Orduña), Ana Merino (Sarah Bernasconi).

¿Qué le parece? Si además de esta lista (significativa, pero no exhaustiva) de los “mayores” aquí consignados, añadimos los estudios sobre otros que están en plena producción (muchos más) y los poetas de las naciones americanas, me parece que la deducción es clara.

P/. ¿Qué lugar ocupan en el “canon crítico” internacional, los investigadores hispanohablantes que han tratado o tratan del discurso de la poesía lírica? ¿Son reconocidos y consultados sus trabajos por quienes pertenecemos al orbe panhispánico o, precisamente, es ahí donde se percibe, más frecuentemente, cierta persistencia de antiguos prejuicios y complejos?

R/. De complejos, nada. Por ejemplo, el 31 de marzo de 2014 se ha cumplido el centenario del nacimiento de Octavio Paz, premio Nobel de Literatura en 1990. Convencionalmente, pues, uno de los principales escritores de lengua española de la segunda mitad del siglo XX en que también recibieron el Nobel Gabriela Mistral (1945), Juan Ramón Jiménez, Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, Gabriel García Márquez, Camilo José Cela y Mario Vargas Llosa. Todos ellos, aunque no solo ellos, son grandes escritores, poetas o novelistas. Octavio Paz es valorado sobre todo como poeta, pero, de hecho, de los ocho volúmenes de sus obras completas, publicadas en el Círculo de Lectores, solamente uno está dedicado a su poesía. El resto se inserta en el género ensayo: de crítica literaria, de filosofía, de sociología, de política, sobre la identidad mexicana, sobre la vida en general. Se me antoja que Octavio Paz fue sobre todo crítico literario. En la nómina transcrita hay quienes han escrito libros memorables de teoría literaria (Gabriel García Márquez,

Mario Vargas Llosa y, fuera de la lista, Borges), pero en nadie como en él esa condición es tan significativa.

Al decir Crítica literaria, quiero decir Teoría de la literatura, Poética, reflexión sobre el ser humano, el arte y el lenguaje. Lo principal no es que se refiera a tal o cual texto o a tal o cual manifestación, sino a la clave que explica tal o cual manifestación, tal o cual texto y hasta toda manifestación y todo texto en cuanto la relación del ser humano y el lenguaje pertenece al orden de lo universal. Esa preocupación está enraizada en la cultura grecolatina, era también la del intelectual mexicano Alfonso Reyes al que Paz tuvo por maestro. Y se le conoce.

El Arco y la lira (1956, 1967), de Octavio Paz, ocupa un lugar relevante en el canon crítico sobre lírica. También aportaciones de otros que lo acompañan como poeta en la lista del Nobel: Gabriela Mistral, Juan Ramón Jiménez, Pablo Neruda, Vicente Aleixandre. Naturalmente, los grandes creadores tienen una notoriedad que no tienen los estudiosos y críticos. Pero eso es normal. Y podemos añadir nombres y nombres: Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, Ángel Rama...

Como el inglés es la *lingua franca* de nuestros días, la repercusión de quien ejerce en el mundo anglosajón y, sobre todo, de quienes publican en inglés es infinitamente superior, incluso en la especialidad de filología hispánica, a la de quien publica en español, aunque por razón de la materia, eso pueda suponer una cierta contradicción en los términos. Pienso, por ejemplo, en Pedro Salinas y Jorge Guillén. En fin, aunque no trate propiamente de lírica, compare las citas que tiene el libro *Literature as system* de Claudio Guillén, el hijo de D. Jorge, catedrático en Harvard, y *Poesía española* de Dámaso Alonso y quedará claro lo que digo.

P/. Las corrientes críticas del siglo XX que remiten a la infraestructura económica y social como único criterio “científico” para el estudio de los fenómenos culturales, y las que postulan la sucesión inacabable de “huellas” de un texto en otro sin que nunca se pueda cerrar un sentido y, en definitiva, las que por una u otra razón dan por descontada la muerte del sujeto ¿pueden instaurar un meta-discurso sobre el discurso lírico?

R/. Si como yo hago, ingenuamente tenemos el optimismo de creer que los seres humanos, a pesar de los pesares, conocemos la realidad, somos capaces de comunicar experiencia y sentimientos y podemos comprender (aproximadamente) en su propio sentido lo que nos transmiten otros, el poema lírico se enraíza en una subjetividad y se dirige a otras subjetividades. Desde luego, hablar de subjetividad es incompatible con una visión materialista de los fenómenos. En este sentido, la afirmación de la interpretación marxista de que todo tiene, en último término, una explicación solamente económica y social niega la posibilidad de que exista propiamente la Lírica.

Como dice P. Macheray (1978), tendríamos que hablar no de creador, sino de *productor* del texto y creer que todas las consideraciones «sobre la subjetividad (en el sentido de una intimidad) del artista son por principio ininteresantes» (pág. 85).

Tampoco las corrientes de corte neopositivista, las llamadas del “giro lingüístico”, son compatibles con la visión de la lírica de que vengo hablando. Si postulamos a lo Foucault (1966) la crisis del sujeto, los discursos nos sobrevuelan y el autor no es *creador* sino uno de la serie indefinida de postes repetidores que captan una señal que se transmite de uno en otro sin que haya garantía de que entre el primer momento y cada lectura o entre los momentos de las diversas lecturas entre sí haya verdadera continuidad alguna. Es una de las consecuencias de la secuencia de la episteme de la Modernidad que, parafraseando a Woody Allen, podríamos decir que se caracteriza por la afirmación: «Dios ha muerto, el hombre ha muerto y yo mismo no me encuentro nada bien».

Desde luego, se puede seguir reivindicando lo que decía hace tanto tiempo Lázaro Carreter (1983) en el Congreso de Semiótica de Madrid: «Junto a la semiología del sentido en el lector o en el crítico, se reconoce el derecho a una semiología del sentido en el poeta, que apele a sus intenciones y prescinda de las causas biográficas. Esta es mi propuesta: que se nos reconozca el derecho a existir a los filólogos semiotistas, que no se nos excluya por creer que el poema ha sido creado para significar algo muy concreto; que la medida de esa significación —de su sentido— está en la intención del poeta; y, por tanto, algo aún más difícil de aceptar por un radicalismo semiótico: que la historia no puede ser violada en esa investigación» (pág. 55).

De las líneas evocadas, la primera es compatible con la historia, pero incompatible con la admisión de un creador que se nos presenta históricamente; la segunda, además de ser incompatible con el autor, tampoco reconoce sentido alguno derivado de la historia, sino una ceremonia de la confusión. Solamente la hermenéutica con base metafísica (por ejemplo, Gadamer, 1960) puede fundar un metadiscurso en que el poema lírico aparezca como la experiencia espiritual de un sujeto que se plasma y se transmite a otras subjetividades. Sin embargo, la segunda línea es congruente con la deriva de la Filosofía de la Modernidad y habla de lo suyo propio cuando se enfrenta con determinada poesía de vanguardia o con ciertos experimentos posmodernos.

P/. ¿Qué lugar ocupan en los estudios actuales sobre la lírica, el sonido, la imagen y todo lo que Northrop Frye denominaba la “crítica centrípeta”?

R/. La distinción del autor de *Anatomía de la crítica* entre “crítica centrípeta” y “crítica centrífuga” se basa en el hecho obvio de que ante un texto cabe fijarse en su textura (la obra en sí) o en sus relaciones referenciales. Parecería que la lírica reclama la crítica centrípeta, o sea la elaboración propia de la lengua natural en todos sus niveles

y la novela, por ejemplo, la crítica centrífuga, o sea las relaciones del texto con la sociedad. Frye se encarga de decirnos que esto no es así. Ciertamente, el poema suele reclamar la atención sobre sí mismo y la novela sobre la historia que cuenta, pero hay poemas apelativos que se vierten hacia fuera y hay novelas que reclaman muchas veces la atención sobre la propia construcción.

Tengo la impresión (es una impresión y no una evidencia) de que los estudios sobre el sonido y el ritmo se han encerrado en los estudios de Métrica en sentido estricto y no están tan presentes en los tratados de Lírica en general. Otra cosa es que la imagen y la metáfora sean propias del eje de semejanza del lenguaje sobre el que se construye normalmente la poesía y que el relato sea propio del eje de la contigüidad que se relaciona con el extratexto. La imagen sigue siendo, pues, un objeto privilegiado de la crítica poética. Naturalmente, los libros recientes de comentarios de textos líricos no descuidan ni uno ni otro aspecto.

P/. Afirmaciones como las de Alexander Veselovski que, en los albores del formalismo ruso, afirmaba el valor de la experiencia en la génesis de los motivos literarios ¿encuentran lugar en los estudios actuales o mantienen su vigencia, de algún modo, las teorías sobre la absoluta arbitrariedad de los signos y los símbolos?

R/. Me parece que fue C. Brooks el que decía que “un poema no debía significar, sino ser”. El poeta se debate normalmente en un deseo (no se entienda “deseo” en sentido meramente psicológico) rigurosamente imposible. Querría que su lector encontrara exactamente lo que él ha “descubierto”, lo que es inalcanzable, puesto que el receptor nunca puede descodificar el mensaje con exactamente las mismas reglas del código compartido (presuposiciones, etc.) que el codificador. Acude entonces al expediente de implicar el código en el mensaje, hacer que su mensaje genere un código nuevo (sin “ruidos”), pero entonces el código no es compartido, no es código y la comunicación no existe. Acaso el poema se puede convertir en música. Esto explica los múltiples intentos en el fondo fallidos de los diversos movimientos de vanguardia. Mantiene, pues, vigencia apelar a la experiencia del poeta y también reclamar la absoluta arbitrariedad (no-convencionalidad, diría yo) de los signos usados. El combate con este problema no va a pasar nunca de moda, porque pertenece a la esencia misma del fenómeno.

Hay otra manera de entender la absoluta arbitrariedad de los signos, la del OULIPO o la poesía automática que se fabrica en el ordenador con un programa aleatorio de combinaciones. Esto va en otro sentido. Tiene que ver con la crisis del sujeto. Se trata más bien de un juego y lo que genera no es, desde luego, el poema en sentido en que lo venimos entendiendo en esta conversación.

P/. ¿Qué perspectivas teóricas son las que hoy predominan en el estudio del discurso de la poesía lírica? ¿Puede hablarse de aportes originales y renovadores? ¿Existen tensiones entre diversas posturas?

R/. La tradición, desde el Romanticismo a nuestros días, otorga un especial valor expresivo al poema lírico, pero la propia evolución de la producción poética última y las investigaciones sobre géneros literarios se empiezan a preguntar si no hay un núcleo “narrativo” en la poesía lírica, o sea, si la división relato/poema no es tan radical y todo poema “cuenta” algo (claro, “algo” sí que cuenta siempre, me parece). Varias reuniones celebradas en los umbrales del siglo XXI se centran en la cuestión (Dominique Rabaté dir., 1996; F. Cabo y G. Gullón, 1998). Por lo demás, la necesidad de justificar el género lírico como “imitación” (Minturno, Cascales, Boileau...) abonan el debate después del ya antiguo pero interesante libro de Genette sobre *Ficción y dicción* (1991).

Podemos decir que el debate contemporáneo sobre Lírica se establece entre los que sostienen que el poema lírico es también “imitación” según aquella definición de Aristóteles que venía a considerar la literatura como la “imitación de las acciones de seres humanos” y los que asientan la lírica como discurso ajeno al modo imitativo de Épica y Dramática. Como decía Sir Philip Sidney, «los poetas no afirman y, por consiguiente, no mienten».

La experiencia de leer poesía nos induce a pensar que muchas veces el discurso tiene una existencia “histórica” que puede ser semejante a la de los hechos que se relatan en una novela o en un cuento (en la Ficción). Como dice Ángel Luis Luján (2005): «cabe alegar que tan líricos son los sonetos de Petrarca como las odas de Píndaro pensadas para triunfos deportivos concretos, como la elegía a Ramón Sijé de Miguel Hernández en que se lamenta la muerte real del amigo real, o como el brindis auténtico con que Mallarmé quiso que se abrieran sus obras completas (...), la poesía considerada social o de protesta en que el poeta se presenta como participando activamente en la transformación de una realidad social, y por tanto precisa una identidad clara y definida» (pág. 57). Cómo es esto posible no solamente en la literatura en general (ficción), sino en la poesía lírica en particular es el eje de reflexión de uno de los dos polos en concurrencia. Estas escuelas tratarían de encontrar un principio de ficcionalidad común a toda creación.

El otro polo ve el poema lírico como un discurso especial vinculado a un yo problemático que presenta todo como vivencia actual. No se trata propiamente de una ficción (“los poetas no afirman ni niegan y, por consiguiente, no mienten”), sino de un registro específico.

En esta línea, dice Sultana Wahnón (1998), investigaciones sobre el simbolismo o la metáfora (Ricoeur, 1965: 1975) son de especial interés para abordar la especificidad

del poema lírico en que la especial representación imaginativa del mundo real cobra la importancia que tenía antes de que, desligada de la atmósfera musical de su origen, los tratadistas se empeñaran en homologar el discurso lírico con los otros discursos (épicos y dramáticos) que configuran el panorama total de la literatura en nuestros días. Cómo dice el poema lírico y qué dice el poema lírico son dos modos de aproximarse al fenómeno por donde discurren las diversas indagaciones actuales en el campo de la Teoría de los géneros literarios. Cabe naturalmente buscar soluciones que transiten entre una y otra posición. No sé si lo que cuento puede ser tildado de innovador, pero, sin duda, es, a grandes rasgos, el estado de la cuestión.

P/. ¿Se podrían recomendar algunos autores de los siglos anteriores al XX que hayan reflexionado sobre diversos aspectos de la poesía lírica, para contar con “una caja de herramientas” lo mejor surtida posible a la hora de estudiar la constitución del discurso lírico y aplicar la teoría al análisis de los textos contemporáneos?

R/. Hablando de lírica nos podríamos remontar a Horacio o recomendar el *Horacio en España* de D. Marcelino Menéndez Pelayo para calibrar su influencia en la literatura en español. Wordsworth (1770-1850) y Coleridge (1772-1834), por ejemplo, son referencias imprescindibles para la lírica en inglés. Pero, en fin, para hablar de la Lírica contemporánea hay un libro de Hugo Friedrich (1956) que tiene todo un capítulo sobre los antecedentes teóricos en el siglo XVIII, empezando por Rousseau y Diderot, que podemos resumir. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que no es lo que más interesa para el tipo de Lírica de que hemos hablado aquí, ya que no se refiere a “la lírica de toda la vida”, sino a la lírica de la Modernidad de la que he hablado antes.

Rousseau en su obra de senectud *Les rêveries du promeneur solitaire*, partiendo del tiempo mecánico penetra en el tiempo interior que deja de distinguir entre pasado y presente, sentido y desorientación, fantasía y realidad. «El descubrimiento del tiempo interior no es nuevo, pero la intensidad lírica con que Rousseau se entrega a él, especialmente en cuanto ordenación de una vida del alma en oposición al mundo ambiente, ejerció sobre la poesía futura una influencia que no podía esperarse de los análisis filosóficos del tiempo según los habían hecho Locke y otros autores». En cuanto a Diderot, deja tras de sí la diferencia entre bien y mal y verdad y mentira, dando lugar a una concepción de la fantasía que estaría totalmente a tono con la poesía posmoderna.

Novalis (1772-1801) publica sus reflexiones sobre poesía romántica en los *Fragmenten* y en algunas páginas de *Heinrich von Ofterdingen*. La enajenación como divisa de la poesía tiene aquí su asiento: fantasía en vez de realidad, fragmentación en vez de mundo: Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud encuentran aquí su fuente. Lo que decía Friedrich Schlegel sobre la falta de unidad de belleza, verdad y moral casa

exactamente con esto. Novalis y Schlegel fueron desde luego leídos en Francia y estimularon las ideas-madres del Romanticismo francés.

El Romanticismo francés se extinguió a mediados del XIX, pero, en cuanto moda, perduró en las generaciones posteriores, incluso en las que creían oponérsele. Baudelaire escribió: «El romanticismo es una bendición celestial o diabólica a la que debemos estigmas eternos». Chateaubriand descubrirá la melancolía sin objeto, en el poema de Vigny, *La maison du berger*; la lírica se convierte en lamento ante los peligros que la técnica representa para el alma, Musset es el primero que se enfrenta con la angustia de la nada y Nerval trata de nivelar lo humano y lo inhumano.

Es el origen de la poesía que parte de la mera palabra, método justificado por Víctor Hugo que anuncia ya a Mallarmé por más que este se encuentre muy lejos de las turbulencias que caracterizan la poesía de Hugo. Como dice Friedrich, “estas son teorías románticas, que algunos años más tarde reaparecen en Théophile Gautier, forman parte de los ‘estigmas’ de que habla Baudelaire y señalan el camino en que habremos de encontrar en las ‘arlequinadas’ de Verlaine, la poesía funambulesca de Rimbaud y de Tristán Corbière, el humor negro de los surrealistas y de su sucesor Lautréamont, y finalmente las absurdidades de los más modernos. Todo ello está al servicio de la oscura finalidad de definir en disonancias y fragmentos una transcendencia cuya armonía y cuya integridad nadie es capaz de captar” (pág. 45).

En fin, el libro de Friedrich es bueno, pero se refiere a la Lírica que se sitúa en la Filosofía de la Modernidad. Estoy por decir que en el primer cuarto del siglo XXI hay dos Líricas: la Gran Lírica y la Lírica de la Modernidad. Más que andar indagando como se ha fraguado la lírica sin sujeto, yo prefiero encontrarme con la Gran Lírica de siempre: (en español, por ejemplo, con S. Juan de la Cruz o Lope de Vega) para cuya reflexión valen las poéticas de Dámaso Alonso o T. S. Eliot. Por lo demás, las dos opciones están plenamente vivas, asentadas en un debate cultural de nuestro tiempo y de siempre (del que hemos hecho mención). Debate que las engloba y trasciende.

P/. Para el estudio de las teorías críticas sobre la poesía lírica ¿es preferible fijarse en las disquisiciones de aquellos poetas que han formulado una serie de reflexiones sobre su propio quehacer o se prefieren las investigaciones de los laboratorios académicos?

R/. Aquí debemos recordar que se da la siguiente serie; A) Poética implícita, reglas y principios que el poeta ha puesto (consciente o inconscientemente) en funcionamiento para escribir el poema. B) Poética explícita, reglas y principios generales extraídos de la observación de las poéticas implícitas. C) Poética teórica, reglas, principios basados en hipótesis filosóficas, lingüísticas, etc. acerca de los modos poéticos de comunicar. D) Preceptiva poética, sistema de normas o recetario que se propone

como derivado de algunos de los tipos de poéticas mencionados. Cualquiera de estos tipos puede venir o de un poeta o de un “laboratorio académico” o de un poeta y teórico a la vez. Ni siquiera se puede afirmar que la poética del poeta es necesariamente la que hace explícita lo que implícitamente realiza su autor o la que preceptúa lo que su autor pone por obra. Aristóteles es un teórico y no es poeta, Horacio es poeta y teórico. En la historia hay ejemplos para todos los gustos.

Con solo mirar alrededor, puedo decir que, con la colaboración de otros colegas, he publicado no hace mucho *El lenguaje literario* (2009), una voluminosa Retórica poética muy difundida. Y no soy poeta. Ángel Luis Luján, que es poeta y profesor, reedita cada año *Cómo se comenta un poema* (2009), ejercicio estilístico que, sin embargo, no me parece especialmente relacionado con el tipo de poesía que él crea.

Bibliografía

- ALONSO, Dámaso (1950), *Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Edición trilingüe de V. García Yebra. Madrid, Gredos, 1974.
- BOBES, M^a del Carmen (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- BOUSOÑO, Carlos (1976), *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 2 vols.
- CABO, F. Gullón, G. (eds.), (1998), *Teoría del poema. La enunciación lírica*, Amsterdam, Rodopi.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1988), *Contribución a la bibliografía de los últimos treinta años sobre métrica española*, Madrid, CSIC.
- ELIOT, T.S. (1933), *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- EMPSON, William (1930), *Seven types of ambiguity*, London, Chatto and Windus.
- FRIEDRICH, Hugo (1956), *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- FRÖHLICHER, P.; GÜNTERT, G.; IMBODEN, R.C.; LÓPEZ GUIL, I. (eds.) (2001), *Cien años de poesía*, Bern, Peter Lang.
- FOUCAULT, M. (1966), *De lenguaje y literatura*, Buenos Aires, Paidós, 1996.
- GADAMER, H. G. (1960), *Wahrheit und Methode. Grünzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1986, 2 vols.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1991), *Drama y tiempo. Dramatología I*, Madrid. CSIC.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel (1973, 1996), *Crítica literaria: la doctrina de Lucien Goldmann*, Madrid, Rialp.
- , (1998), *Teoría de los géneros literarios. Estudio preliminar; Compilación de textos y bibliografía*, Madrid, Arco/Libros.

- , *et alii* (2009), *El lenguaje literario*, Madrid, Síntesis.
- GENETTE, Gérard (1991), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.
- HORACIO, *Arte poética*, Edición de Aníbal González, Madrid, Taurus, 1984.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1983), “El poema lírico como signo”, en *Teoría semiótica*, M.A. Garrido Gallardo (ed.), Madrid, CSIC, 1985, pp. 42-56.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (1999), *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis.
- , (2005), *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco/Libros.
- MACHERAY, P. (1978), *Pour une théorie de la production littéraire*, París, Maspero.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1883): *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, 2 vols.
- PAZ, Octavio (1956, 1967), *El arco y la lira*, México, F.C.E.
- RABATÉ, Dominique (dir.) (1996), *Figures du sujet lyrique*, París, P.U.F.
- RICOEUR, Paul (1965), *Freud: Una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1970
- , (1975), *La metáfora viva*, Madrid, Europa, 1980.
- WAHNÓN, Sultana (1998), “Ficción y dicción en el poema”, en *Teoría del poema. La enunciación lírica*, ed. F. Cabo y G. Gullón, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 77-110.