

ARTIGOS

LA UTILIDAD DE LA FICCIÓN EN LA POESÍA. UN RECORRIDO INÚTIL

The Utility of Fiction in Poetry. A Useless Journey

DOI: [10.14393/LL63-v35n1a2019-1](https://doi.org/10.14393/LL63-v35n1a2019-1)

Alejandro Palma Castro*

RESUMEN: En este artículo realizo un recorrido por la poesía desde la Edad Media hasta la época contemporánea revisando casos singulares donde se manifiesta la ficción. A partir de una lectura pragmática de estos poemas, en específico la enunciación, demuestro cómo la ficción más que una característica del lenguaje literario ha sido un medio que nos ha permitido interpretar y hasta crear la realidad desde nuevas experiencias. En la poesía trovadoresca, por ejemplo, es destacable cómo su ficción permitió la creación de saberes culturales que subsisten y han determinado nuestra época. También en la Edad Media, una cantiga del rey de Portugal, Don Dinis, pone en perspectiva el desarrollo cultural y económico de su reino. Posteriormente destaco al enunciador del célebre *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz como experiencia posible de un sujeto femenino no contemplado en los cerrados esquemas sociales del virreinato. Concluyo el recorrido con un análisis sobre la evanescencia del sujeto poético en la poesía de Leopoldo María Panero como posibilidad para encarar el temor a la muerte. Este recorrido argumental me permite concluir que la poesía ha hecho uso de la ficción de una manera distinta a otros géneros literarios pero poco hemos reflexionado y caracterizado su procedimiento.

PALABRAS CLAVE: Ficción. Poesía. Enunciación.

ABSTRACT: In this article, I take a journey through poetry from Middle Ages to Contemporary times by describing particular cases of fiction in poetry. With a pragmatic reading focused on enunciation, I demonstrate that fiction in poetry allow us to interpret and sometimes create reality. For example, I point out how fiction in troubadour poetry was capable to create cultural knowledge that is still useful in our era. Also from Middle Ages, I draw attention to a cantiga by Portugal's King, Don Dinis, as a means to describe a cultural and economic development of the region. Further on, I analyze the use of the lyric persona in Sor Juana's *Primero sueño* as a strategy to incorporate a feminine subject in the socially closed Spanish viceroyalty. Finally, I stop the journey with Leopoldo María Panero's poetry showing the evanescence of the lyric persona as a way to deal with the fear of death. This argument allows me to conclude that fiction is tied to poetry in a different way than it is in other literary genres but we have scarcely studied and reflected on this.

KEYWORDS: Fiction. Poetry. Enunciation.

* Doctor en Lingüística y Literaturas Hispánicas por la University of Kentucky (2001). Profesor Investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México). Docente del Posgrado en Literatura Hispanoamericana de la BUAP desde 2001. Correo: alejandro.palmaffyl@gmail.com

“Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.”¹

Horacio, *Arte poética*.

El epígrafe con el cual deseo comenzar este artículo viene a propósito para discutir la utilidad de la ficción en la poesía² pues si bien damos por sentado esta inventiva atendiendo a la preceptiva horaciana, queda poco claro cómo incide en nuestro mundo real. Si bien es una noción que ha vuelto a llamar la atención de la reciente teoría y crítica literarias³, en lugar de realizar un recorrido en el sentido de retomar, discutir y proponer conceptos quisiera más bien hacer este trayecto desde la poesía misma. Y al hacerlo de esta manera estoy consciente de la inutilidad de ello, pues mi selección aleatoria –quizás hasta caprichosa, y subjetiva– de ejemplos no podrá servir de modelo para una teoría o crítica sobre la ficción en poesía. Pero a propósito de que en este dossier se trate “De las utilidades de la literatura” no desde el utilitarismo, sino de la utilidad en el sentido del uso que hacemos de algo, quiero emprender un recorrido singular con poemas de diversas épocas para demostrar el uso de la poesía en específico y no de manera general o universal.

Este recorrido no podría comenzar sin antes zanjar la duda siempre presente de si la poesía sirve para algo en un sentido práctico de nuestra realidad. Octavio Paz en el prólogo a al primer tomo de sus obras completas nos advierte:

Todas las sociedades han cultivado esta o aquella forma de poesía, de los encantamientos mágicos a las canciones eróticas, de las plegarias a los himnos funerarios, de los cantos que ritman los trabajos de los labradores a las baladas y poemas narrativos. Cantos en la plaza y en el templo, en el surco y el taller, en la batalla y en el festín, en el harem y en la celda del

¹ “Pintores y poetas no menos/ un poder justo de a todo atreverse siempre han tenido”. Traducción de Tarsicio Herrera Zapién.

² El término poesía puede ser engañoso por sí mismo y complicar desde un principio estas reflexiones pues a lo largo de los siglos ha designado diversos tipos formas expresivas. Por ello aclaro desde ahora que si bien Horacio alude por poesía, siguiendo a Aristóteles, a todo el cuerpo de artes imitativas, mi objetivo es más bien centrarme en la lírica y el tipo de discurso que se ha generado en Occidente con el paso de los siglos. Aunque Aristóteles haya preferido la perfección de la tragedia como modelo del arte verbal imitativo y haya desdeñado para otras consideraciones –aun desconocidas– a la lírica, la base central de este discurso comienza a cobrar relevancia en la Grecia helénica compaginándose con la épica, tragedia y comedia.

³ No realizaré en este trabajo un recuento pormenorizado de este tipo de estudios que han surgido sobre todo en la década de los 70 y 80 del siglo XX. Para ello recomiendo una síntesis representativa en *Teorías de la ficción literaria* compilado por Antonio Garrido Domínguez así como su útil introducción. En dicho volumen se compila también el estudio de José María Pozuelo Yvancos, “Lírica y ficción”, pionero, junto con el trabajo de Susana Reisz de Rivarola –el cual citaré más adelante, de la situación que guarda la ficción en el género lírico.

monje. No todos los pueblos tienen novelas, tratados de filosofía, dramas o comedias; todos tienen poemas. No menos asombrosa que la universalidad de la poesía es su antigüedad. ¿Cuándo comenzaron los hombres a componer canciones? Aunque es imposible saberlo, no es temerario suponer que la poesía comenzó cuando comenzó el habla humana. En sí mismo, el lenguaje es ya metáfora, poesía: consiste en designar con el sonido equis al objeto zeta. (PAZ, 1994, *La casa de la presencia*, 17-18)

Creo que con este argumento basta para comprender que, más allá de un fin utilitario, la civilización humana se ha servido de la poesía de diversas maneras a lo largo de los tiempos. Es el caso del poema y su manera tan particular de describir al mundo útil para conformar nuevas realidades; lo que antes no se conocía, no se percibía o incluso no se experimentaba queda revelado a través del lenguaje poético. Más allá de la tajante división entre verdad y ficción, como creían los clásicos, la inventiva de la realidad nos ha servido para establecer un imaginario posible desde dónde concebir nuestro mundo.

Por ejemplo, la lírica de los trovadores provenzales (s. XI) representa una transformación del imaginario del amor desde el artificio en sus canciones. Manuel Durán lo ha explicado en su nota “Los trovadores y la sensibilidad moderna” de la siguiente manera:

El amor que aparece en la literatura medieval –amor adúltero de Tristán por Isolda, producto, en parte, de influencias trovadorescas; amor del caballero o del trovador por su *domna* – es, quizá, el máximo producto cultural de la Edad Media, más duradero e influyente, a la larga, que el arte gótico. Termina el homosexualismo o la nebulosidad cósmica de Diótima o de Virgilio; empieza la idealización, la introspección, el sentimiento de culpa, una distanciamiento física entre el amante y la amada que, según Stendhal, permitirá una más perfecta cristalización. Termina el amor físico como tal; empieza la divinización, la transformación de la mujer en arquetipo, la morosa introspección que culminará en algunas de las grandes novelas modernas. (DURAN, 1957, p. 17)

¿Cómo fue posible que una serie de poemas que en su origen eran un divertimento cortesano provocaran un cambio de tal magnitud? Infiero que se debe al tipo de emoción que experimentan quienes se adentran en la reproducción de un esquema de enunciación⁴ artificioso. Quiero explicar esto con un caso por demás singular en el cuerpo de la poesía trovadoresca: “Na Maria, pretz e fina valors” de Bieiris de Romans. Poco se sabe de esta

⁴ El acercamiento teórico que privilegio para este artículo es la pragmática de la comunicación literaria desde los estudios de enunciación literaria. Por ello parte de la terminología que iré desarrollando obedece a dicho enfoque. La base de estos estudios así como la terminología en la cual me baso puede consultarse en el trabajo de Oswald Ducrot *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*.

mujer trovadora del s. XIII –a la postre denominadas *trobairitz*, incluso se ha llegado a dudar la autoría femenina de la pieza. La razón principal de esta duda reside en que el poema trata de una mujer que se dirige a otra mujer en términos amorosos:

Señora María, el mérito y la perfecta virtud,
la alegría, el juicio y la fina belleza,
la acogida, el mérito y el honor,
el hablar gentil y los modos graciosos,
el dulce rostro y la graciosa alegría,
la dulce mirada y la amorosa expresión que están en vos y que no tienen
igual,
me llevan hacia vos con corazón sincero.
[...] (MARTINENGO, 1997, p. 109)

Esta *canço* poco usual ha convocado a una lista considerable de críticas y críticos quienes, desde diversos enfoques, han tomado alguna de las siguientes posiciones:

1. Se trata de un error de copista y en realidad es autoría de un hombre: Alberis de Roman (Schultz).
2. Es una *trobairitz* decidida a expresar su deseo por una mujer o por lo menos dispuesta a desestabilizar las convenciones masculinas del amor cortés (Boswell, Bec, Ganze).
3. Se supone una alegoría a la virgen María expresada en términos erótico-místicos (Huchet, Pendle).
4. Se trata de una muestra afectuosa entre mujeres sin intenciones eróticas, propia de las convenciones de la época (Rieger).

Más que debatir estas posiciones, el ejemplo me permite proponer que todas ellas dependen de un tipo de experiencia para autenticarse. Probar que en efecto se trata de una *trobairitz* y no de una voz simulada conlleva ciertas implicaciones. Se trata de una ficción donde la verdad, o la imposición de una verdad, importa mucho.

Se nos ha enseñado durante siglos que la lírica es el género con el cual el sujeto expresa lo más profundo de sí y quiero suponer que parte de ese repertorio sea una emoción. Si Durán considera la idea de amor como el máximo aporte de la lírica medieval, es entonces porque los poetas se las ingeniaron durante todos esos siglos para crear y perfeccionar una suerte de artificio enunciativo capaz de expresar una emoción como si fuera real y de primera

mano. Se trata de una voz poética conectada a una realidad que debemos creer para hacer que la enunciación poética surta efecto.

En el caso de la poesía trovadoresca tan importante era la canción como el autor/a. Por eso varios cancioneros recopilaban no solo los poemas sino las vidas y *razós* (motivos de la composición) de sus creadore/as en una prosa narrativa sugerente⁵. Así también importaba revelar, y este era el juego en que participaba la cortesanía, a quién iban dirigidos los requiebros amorosos. Dentro del poema se presentaba una serie de figuras retóricas y símbolos tendientes a revelar el amor del autor hacia alguna señora. Contamos entonces con un esquema enunciativo donde una voz poética asume una personalidad, fijada a través de un nombre real, con un motivo específico, determinado por la *razó*, dirigido a un receptor conocido pero que a veces se oculta entre los vericuetos de la lengua. Este esquema enunciativo es el que ha prevalecido en la lírica hasta la actualidad. Retomando a Durán, la poesía trovadoresca nos legó no solo un imaginario amoroso, sino una manera muy particular de decir y contener las experiencias de vida en un poema.

Este juego cortesano inventado en Occitania pasó muy pronto de ser una ficción a convertirse en una verdad. O al menos así lo testimonian diversas vidas de trovadores que pasan del dicho a los hechos en sus poemas y terminan encamados con la dama en cuestión o víctimas de los celos de un marido. Incluso el artificio de este esquema enunciativo fue proclive a ocultar la fe cátara a partir de la cruzada albigense en 1209, pleno esplendor de la poesía trovadoresca⁶. Por lo tanto, los y las críticas que debaten la existencia o no y la factura de los deseos de Bieiris de Romans lo hacen en función de la interpretación que desean probar. Al no contar con una marca femenina en la enunciación los criterios apuntan a una mayor especulación. El esquema de enunciación y sus instancias estarán manipuladas o mediadas por una inventiva en la medida que quieran probar un caso inusitado de lesbianismo en la época, una ascética hacia la paz espiritual cátara, un juego entre amigas o simplemente un error de copista. Queda entonces claro que de diversas ficciones emanan realidades distintas.

⁵ Uno de los más reputados investigadores de la poesía trovadoresca, Martín de Riquer, ha reunido varias de estas prosas en su libro *Vidas y amores de los trovadores y sus damas*.

⁶ Esto de acuerdo con la tesis de Eugene Aroux retomada más tarde por Denis de Rougemont en su libro *El amor y Occidente*.

Siguiendo a propósito de realidades producidas por la poesía será pertinente referir un caso, también curioso, que involucra a las bellas cantigas de amigo galaico portuguesas. Resulta que a finales del siglo XIII, cuando los árabes ya han sido expulsados de Portugal y el joven rey Dinis comienza a buscar la unidad portuguesa, florecen las cantigas como parte de esta nueva cultura. Un poco a semejanza de las canciones trovadorescas, pero también de la lírica de Al-Andalus (árabe y hebrea) e incluso con reminiscencias clásicas, las cantigas, sobre todo de amigo, logran una perfección estética que aún asombra en nuestra época. Una de ellas, compuesta precisamente por el rey Don Dinis, permite un reflexión a propósito de la ficción y su utilidad:

Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo?
Ai Deus, e u é?

Ai flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado?
Ai Deus, e u é?

[...] ⁷

Esta cantiga donde una voz femenina increpa a las flores de un pino para que le asegure si su amigo volverá, guarda algunos misterios y revelaciones. En primer lugar, ¿los pinos tienen flores? Botánicamente la respuesta es afirmativa, pero dichas flores no son aquellas tersas, coloridas y aromáticas, sino unas piñas duras. Esto además nos lleva también a pensar que entre toda la botánica imaginada por la lírica antecedente, el pino no resulta uno de los favoritos o más recurridos para que una joven pregunte por su amado: ¿Será entonces que el rey Don Dinis contraviene al imaginario occidental de las flores en la lírica ⁸ proponiendo para su canto unas toscas y duras flores? Encontraremos una respuesta si comprendemos el contexto particular de Portugal en aquella época.

Dado el reconocimiento que el condado de Portugal logra como reino a finales del s. XIII, se impuso no solo la búsqueda de una identidad unitaria, sino el desarrollo de la región para librarla de una dependencia económica con otros reinos. A Don Dinis precisamente se le

⁷ Transcribo la cantiga de acuerdo con los criterios establecidos en el proyecto en línea *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*.

⁸ Una pormenorizada revisión de este asunto lo desarrolla Vicenç Beltran en su capítulo “Ay flores do verde pino”.

reconoce como el rey “labrador” porque potencializó la agricultura para el desarrollo regional, pero, además, puso especial interés en el cultivo de pinos. Si Alfonso III, padre del rey trovador, inició la plantación de pinos en la zona de Leiria como plan de contención contra la arena de la costa, Dinis incrementó en hectáreas el bosque dando lugar al todavía hoy famoso pinar de Leiria. En pocos años el paisaje forestal se volvió imponente y además abasto principal de madera para construir barcos. Con estas embarcaciones Dinis fundó la fuerza naval que habría de realizar las primeras expediciones por la costa de África para adelantarse a españoles e ingleses en la exploración y expansión territorial de Europa.

Dicha visión queda plenamente plasmada en esta cantiga, pues en lugar de cantar a cualquier flor real o imaginaria, el rey Don Dinis prefiere aludir a un paisaje natural envisioned. Podemos imaginar a esa joven extraviada entre el pinar de Leira sin avistar la costa y levantando la vista a lo alto de las flores de los pinos para que le den las buenas nuevas. El final de una cantiga de amor, compuesta por el mismo rey, contribuye para comprender la lógica compositiva en las “flores do verde pino”:

[...]
 Ca os que trobam e que s’alegrar
 vam eno tempo que tem a color
 a frol consig’e, tanto que se for
 aquel tempo, log’em trobar razón
 nom ham, nem viven [em] qual perdiçom
 hoj’eu vivo, que pois m’há de matar.⁹

En una crítica velada a la poesía trovadoresca, Don Dinis, quien ha comenzado esta cantiga con: “Proençaes soem mui bem trobar/ e dizem eles que é com amor”, aduce que la excelencia de los trovadores provenzales depende de que las flores tengan su color para motivar su *razó*. En cambio él ha debido de fundar un bosque y un nuevo imaginario en una nueva lengua que con artificios ha de sonar armoniosamente. El tono irónico en esta cantiga ha de comprenderse a cabalidad considerando la situación de los pinos en la poesía galaico portuguesa¹⁰. Este es, por cierto, uno de los casos más relevantes de la utilidad de la ficción en la poesía para generar y transformar nuestra realidad.

⁹ También cito la transcripción del proyecto en línea *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*.

¹⁰ No he ido más allá con el análisis a la cantiga “Ai flores, ai flores do verde pino” pero una lectura pragmática reparará en el hecho de tener como alocutario a esas flores y que posteriormente le respondan a la joven con la

Paso ahora a describir otra ficción en la poesía: el sujeto enunciativo. En el *Primero sueño* (1692) de la escritora novohispana Sor Juana Inés de la Cruz es posible distinguir tres enunciadores¹¹ en el poema: primero un yo interviene con marcas orales en el poema; segundo, un personaje relata el periplo nocturno y, tercero, un sujeto se revela hasta el final del poema mediante el verso: “el mundo iluminado, y yo despierta” (193)¹². Una consideración se cierne sobre la elección de esta última palabra. Se trata de un adjetivo que marca un estado en el mundo pero también, inevitablemente por su variación indicativa, en una marca de género que remite a lo femenino.

Ésta es la marca de enunciación más importante del poema. Se trata de un verso contundente, que se detiene en el acento obligado sobre el pronombre, hace una pausa y concluye con un estar en el mundo a partir de un adjetivo: “despierta”. Esta contundencia brinda un significado distinto al poema y obliga la relectura. Todo el sentido del periplo se condensa en el paralelismo que se presenta a partir de la relación entre el mundo y el yo: el mundo está iluminado/ yo estoy despierta. Esto es, el mundo está iluminado dejando a un lado la sombra de las cosas¹³ que es como se podían apreciar mejor y los sentidos que habían dormido en la sombra de la noche, dejando libre al alma, despiertan sujetándola otra vez con la “corporal cadena” (v. 299). El poema explora las posibilidades de un estado contrapuesto donde este sujeto enunciativo parece implicar que cuando el mundo estuvo cubierto por la sombra funesta yo estuve dormida y se liberó mi alma. Bien cabría reconsiderar si el hecho de que nunca, en los 974 versos anteriores, se halle un deíctico o una marca capaz de configurar a un sujeto en el poema, se deba a que la liberación del alma impide su manifestación como un cuerpo o algo concreto. Sólo a través de la sombra, la fantasía que se vierte sobre el

vuelta, antes del plazo cumplido, del amado. Lo que nos parece maravilloso en un plano comunicativo se convierte en una convención comunicativa posible por vía del imaginario del pino en Portugal.

¹¹ Utilizo el término enunciador apoyándome en la propuesta de Oswald Ducrot en *El decir y lo dicho* para quien esta instancia se refiere al responsable de una enunciación específica.

¹² Sigo la edición de Antonio Alatorre.

¹³ He aprovechado las notas de un trabajo que tengo en proceso sobre *Primero sueño* por eso no me extendo aquí en la situación de la “sombra” la cual me parece un palabra medular para referir lo fantástico en el poema; en otras palabras la entrada a una ficción donde cierta realidad se proyecta de manera distinta pero con elementos materiales reconocibles.

espacio del poema, es posible que el alma se libere del cuerpo y se vuelva un peregrino en busca de su propósito¹⁴.

Esta nos parece una deliberada toma de posición a través de la cual se puede esclarecer parte del contenido profundo del poema. Pensemos que en lugar de “despierta” la poeta hubiera elegido el verbo “despierto”, entonces, en primera instancia, sería imposible vincular al enunciador con el género femenino y luego, el verbo no marcaría un estado sino una acción producida por el hecho de que el mundo vuelve a estar iluminado. El personaje del poema sería consecuencia del espacio que se desarrolló. Y por ende, el fracaso poético perdería toda contundencia y valor estético.

Esta posibilidad inventada nos permite comprender la importancia de la última mitad del verso final de *Primero sueño* como el espacio de significación del sujeto enunciativo. Es ella, un sujeto femenino, quien se encuentra derrotada de manera paralela a como la noche lo fue por el día. Una doble derrota que reflejará la imposibilidad del poema, a fin de cuentas un rotundo, pero artístico, fracaso.

Esta revelación de un sujeto femenino enunciativo viene a reformular la situación del poema: se trata de alguien quien nos relata, de manera oral, la liberación del alma para acceder a la forma de las cosas, pero que, lamentablemente ante el inminente fracaso, vuelve a su condición de mujer. Contrario a lo que se pudiera suponer ingenuamente, que la misma Sor Juana habla en este poema, se trata de lo que Pozuelo Yvancos denomina “hablar imaginario”¹⁵. Es decir, a través de estas frases reales del poema se va conformando la representación de un sujeto femenino en el espacio de la sombra que lo vuelve una forma, el alma quizás, que establecerá una relación intelectual con los demás objetos a través también del reflejo de su esencia. Puede decirse que la sombra, en tanto antípoda de la luz y reflejo de lo que queda en la memoria de los objetos, es una metáfora funesta, tirana, pavorosa, etc.

¹⁴ Habrá que remitirnos a un cronotopo específico de Bajtín a partir del cual se ha estructurado gran parte de nuestra literatura aquel donde un viajero emprende un camino en busca del sentido de su existencia. El camino será el espacio propicio para significar dicha existencia.

¹⁵ La explicación de Pozuelo Yvancos, siguiendo a Martínez Bonati, del hablar imaginario en un poema es la siguiente: “Que la frase imaginaria signifique inmanentemente su propia situación comunicativa convierte en absurdas las constantes referencias al «autor dice» o «el autor nos comunica», puesto que el hablante de las frases imaginarias no es quien expresa, sino lo expresado por ellas (134); los locutores –yo/tú del poema forman parte del mismo y son inmanente a él” (219).

Pero es la manera de acceder a un conocimiento total de las cosas. Aquí, la referencia a la lámpara mágica resulta ilustradora, pues a la voz del poema le parece que la mayor claridad de las cosas no se logra por los colores como por la sombra que reflejan, se trata de la forma de las cosas: las figuras. El mundo se relaciona y comprende a partir de figuras que no son claras para el sujeto sino en la proyección de su sombra. Esa parece ser la idea que deja el poema. Las palabras no deberán, entonces, ser inteligibles a partir de lo que se mira con la luz como por la proyección de su sombra. La oscuridad de la palabra se convierte entonces en una propuesta estética pero también política. El posible reflejo de ella a partir de las palabras, de la escritura, es la manera de hacer manifiesta una subjetividad poco considerada en su época. Una experiencia que nos toca profundamente bajo el artificio del dificultismo¹⁶ y el esquema de enunciación peculiar del poema. Quizás nunca sabremos lo que significó ser una mujer bastarda del s. XVII en la Nueva España con aspiraciones intelectuales pero podemos percibirlo desde la ficción de este poema.

La sombra nos remite a la base platónica y aristotélica del arte que se concibe como una imitación (mímesis) de la realidad. A decir de Cesare Segre: “la mimesis es, verdaderamente, como decía Platón, sustitución por una sombra o por un reflejo de la realidad vivida: pero esta sombra — al quedar claro el proceso que la produce — adquiere una realidad propia, y corresponde luego al escritor acentuar o matizar sus isomorfismos” (255). Resulta interesante que desde los orígenes de la literatura escrita se utilice para su descripción una semántica negativa como la sombra, siendo lo contrario a la luz. En el caso de Platón se trata de la vía para reconocer otro tipo de realidad que Aristóteles identificará como poesía. Para Sor Juana en el *Primero sueño*, se convierte en la única posibilidad de constituir una subjetividad posible en el marco de una realidad cerrada a distintas opciones de vida para una mujer criolla no reconocida por el padre y sin tantos recursos económicos en la abigarrada sociedad colonial de la Nueva España del siglo XVII. La ficción, ya sea como proceso cognoscible o no en el texto

¹⁶ Aludo con este término a lo que ya he desarrollado en un trabajo previo “Dificultismo poético a propósito de “En la humedad cifrada” de Coral Bracho”: “La dificultad poética, como lo desarrolla David Viñas Piquer, proviene en parte de una del petrarquismo, el cual comienza a saturarse bajo el recurso de la imitación. La poesía va tornándose en un artificio que acepta la limitada temática y se propone buscar formas novedosas que enriquezcan dicha imitación” (PALMA, 136). Si bien se intensifica durante el barroco, dicha expresión artificiosa era ya común en la época de Aristóteles —quien alienta pero previene sobre los excesos de su uso, luego con los latinos pasó a conocerse como el procedimiento retórico de *obscuritas*.

literario, hace las veces de sombra: lo oscuro, desconocido, ininteligible y hasta lo espectral en el sentido de descomposición de la luz. Lo que Platón plantea como una categoría subyacente a la realidad de las cosas, con el paso de los siglos ha ido adquiriendo una epistemología de funcionamiento propio. En la actualidad nadie puede negar que exista algo como la ciencia ficción, mucho menos lee un poema a sabiendas de que se funda sobre una posibilidad no realizada –como explicaba Aristóteles; más bien, cuando se trata de literatura, nos sumergimos en esa sombra conscientes de que jamás volveremos a ser los de antes. Ese es el poder de encanto que la ficción ha ejercido sobre la humanidad.

Pero el hecho de que hablemos de una sombra no implica oscuridad en el sentido de carecer de luz, más bien se trata de un territorio donde los eventos suceden desde una manera particular que podemos distinguir desde el habla en sus enunciados. En la poesía en particular, me refiero principalmente a la lírica que se asienta como discurso a partir del romanticismo europeo del siglo XVIII, las implicaciones pragmáticas de la comunicación de un poema recaen sobre la figura de un yo. Esta primera persona no es el productor del texto sino una voz que surge, en palabras de Reisz, de la discordancia entre la situación de escritura con una situación interna de enunciación (1989, p. 202). El ejemplo que esta teórica elige es *Trilce* de César Vallejo; a todas luces una poética singular pero ejemplar para revisar con claridad estos matices. He tratado de señalar algunas discordancias en diversos siglos y contextos históricos para hacer las veces de un recorrido parcial y si se quiere oscuro, para señalar cómo, desde el origen de la lírica en lengua romance, existen vestigios de algo que parece funcionar desde otros derroteros.

Reisz lee a Vallejo desde una serie de variantes de ficción en el poema que sin duda nos convencen por la contundencia de sus ejemplos. Sin embargo, habrá que reconocer que aquella instancia que habla y organiza los enunciados en un poema, y que damos en nombrar sujeto enunciativo, es un artificio común en el discurso poético moderno. Se trata de la ficción de un sujeto empírico que se hace llamar autor del poema y que habla y asume el texto, la mayoría de las veces, en primera persona y por eso nos compele a fijarlo con términos tan fiables como “yo lírico” o “yo poético”¹⁷. Pero exactamente, ¿qué tanto de

¹⁷ Este es uno de los ejemplos que demuestran los pendientes en el campo de la teoría del poema para establecer una terminología más acertada y fiable. Hasta ahora diversos creadores, críticos y escuelas han

realidad existe en esa instancia que habla, conoce y nos envuelve en una experiencia particular? Para responder a ello quisiera abordar un caso ilustrativo en nuestra poesía actual.

El español Leopoldo María Panero incursiona en el mundo literario a partir de su inclusión en la antología *Nueve novísimos* (1970) del crítico catalán José Ma. Castellet. A partir de entonces comenzó una trayectoria donde su vida¹⁸ se convirtió en materia de poesía simulando nada menos que su muerte. En la nota inicial de su poemario *Teoría* (1973) se puede leer lo siguiente:

Poco o nada de mi experiencia te interesa: quieres saber tan sólo de esa ficción que se creó por intermedio de otro, esa entidad, llamada “autor” que te sirve para digerirme, esa imaginación pobre (“Leopoldo María Panero”) que ahora devoran unos perros. Hablemos, pues, de esa triste ficción, del “yo”, lugar de lo imaginario. Diríase que ese golem nació hace unos años, con motivo de una ficción más amplia aún y más burda, que llamóse “generación”, ficción esta última a la que dio pie José María Castellet con su antología de presuntos infames, llamada novísimos. (p. 77)

Posteriormente se referirá a sí mismo en tercera persona desdoblándose en un narrador que dirá “y al fin murió, dejando sólo este *ou tis* que es el que escribe [...] Pero a lo que me resisto es a colocar mi próximo libro en el haber de su lista de crímenes. Porque ese rey (el yo) ha muerto [...]” (p. 77). Por cierto, en 1968 intenta por primera vez quitarse la vida, dos veces en el mismo año. La primera, le cuesta su primer ingreso a un hospital psiquiátrico y a decir de su biógrafo, J. Benito Fernández, “A partir de este internamiento Leopoldo conoce a la que será su compañera más tenaz: la locura” (p. 99). Definitivamente la muerte ronda a LM Panero como una obsesión según se lee en el apartado 10 del poema largo “El canto del llanero solitario” incluido en *Teoría*:

Furiosa (e inmóvilmente) me arrepiento de mi vida
 madera por madera (el castor se suicida)
 sin cabeza inventar un nuevo baile,
ma
 dera por madera, gestos o baratijas
 (no comerciar con los indígenas)

establecido una diversidad terminológica que acaba siendo confusa cuando no contradictoria. A diferencia del campo de los estudios narrativos que se organiza en distintos enfoques y ha logrado, desde la narratología principalmente, una base terminológica común, en el caso del estudio del poema aún partimos de bases demasiado intuitivas y poco verificables.

¹⁸ Leopoldo María era hijo de un renombrado poeta y funcionario franquista y de una escritora, sobrino de otro escritor y hermano menor de un poeta de la joven generación de los 60; actor en el paradigmático documental *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri junto con su familia desde donde se retrata la caída del franquismo.

arrojadas en vano al crepúsculo
mi vida en donde nunca encontré un signo
(dejo su explicación a otros
y me arrepiento,
me arrepiento de mi vida (destejer este vestido
madera por madera, y para siempre
desnudos o el rey de invisible vestido
me arrepiento (desnudo y para siempre) de mi vida
y que mi arma sea la pobreza
mi castillo el no-ser
(desnudo me arrepiento de mi vida)
[...]) (p. 106)

La nota inicial al poemario es una toma de posición que se expresa en varios poemas como una obsesiva muerte del autor. Pero en este caso, si bien existen las referencias veladas a Roland Barthes y su célebre ensayo posestructural, “La muerte del autor”, Panero busca ir más allá al fijar su propia muerte en tanto productor del texto poético para evitar que se le mire e interprete, al sujeto empírico, en términos de lo que escribe. Este poeta evidencia, desde una posición maldita, la facilidad con la cual interpretamos la poesía, sobre todo a partir de los románticos: como una expresión vital, casi una autobiografía sentimental. El gesto de la muerte del autor en Panero se orienta hacia una reflexión más mundana que el planteamiento posestructural: que lo dejen vivir en paz siendo otro y no aquel de la antología de Castellet y de los versos que ha compuesto hasta ahora.

Si en su obra inicial se trataba de las alusiones a la cultura de masas y la lectura desorbitada de obras literarias, en *Teoría* comienza a explorar lo que será la constante en la mayor parte de sus poemas posteriores: referir textos, a veces de manera casi textual o textual, sin dar la procedencia, un mensaje hermético que propone un sistema simbólico personal y el uso indiscriminado y desorganizado de sujetos enunciativos.

Decisivo para este cambio será su siguiente poemario *Narciso en el acorde último de las flautas* (1979). El contexto político y social de España también ha virado y alborea la movida española. El poeta deja de ser esa personalidad maldita, en medio de una sociedad desaforada, y se debe inventar nuevos escándalos propios para una época que comienza a no asustarse tan fácilmente. El personaje quien tronantemente anunciaba su muerte, ahora es un cadáver deambulando por la ciudad sin llamar en lo más mínimo la atención como se lee al final del poema “Pavane pour un enfant défunt”:

Quien es visto o quien cae en ese río sordo
es lo mismo, es un muerto
que se levanta día tras día para
mendigar la mirada.
Porque todos llevamos dentro un niño muerto, llorando,
que espera también esta mañana, esta tarde como siempre
festejar con los Otros, los invisibles, los lejanos
algún día por fin su cumpleaños. (p. 146)

La intertextualidad con la composición de Maurice Ravel que sobrepone a un sujeto común (“todos llevamos un niño muerto”) a la niña se vincula directamente al cambio de un símbolo en su obra poética referente a la nostalgia de la infancia: Peter Pan. Con este gesto comienza a tematizar su muerte. Una de las secciones de *Narciso...* se titula, “Como escribía antes de matarme (Poemas inéditos contemporáneos de *Teoría*)”. Esta marca, una señal del productor, involucra al lector en la decisión de retomar la nota que he citado anteriormente del poemario de 1973. Esto es, el destinatario debe darle significado a los siguientes textos en la sección considerando el parte aguas que existe entre su obra inicial y el momento en que se deshace de ese autor magnificado por Castellet. Pero además en dicho apartado no podemos quitarle la vista a un poema revelador, “Glosa a un epitafio (Carta al padre)”. Una intencionada alusión al famoso texto de Kafka que en realidad es mero pretexto o distracción para lo que se refiere en extenso al asunto de que LM Panero no existe desde hace tiempo en este mundo y queda de él una figuración sonambulesca que se ha reconciliado, desde la misma instancia de enunciación, con el padre:

Solos tú y yo, e irremediablemente
unidos por la muerte: torturados aún por
fantasmas que dejamos con torpeza
arañamos el cuerpo y luchar por los despojos
del sudario, pero ambos muertos, y seguros
de nuestra muerte; dejando al espectro proseguir en vano
con el turbio negocio de los datos: mudo,
el cuerpo, ese impostor en el retrato, y los dos siguiendo
ese otro juego del alma que ya a nada responde,
que lucha con su sombra en el espejo-solos,
caídos frente a él y viendo
detrás del cristal la vida como lluvia, tras del cristal asombrados por los
demás, por aquellos Vous êtes combien? que nos
sobreviven
y dicen conocernos, y nos llaman
por nuestro nombre grotesco, ¡ah el sórdido, el
viscoso templo de lo humano!
y sin embargo

solos los dos, y unidos por el frío
 que apenas roza brillante envoltura
 solos los dos en esta pausa
 eterna del tiempo que nada sabe ni quiere, pero dura
 como la piedra, solos los dos, y amándonos
 sobre el lecho de la pausa, como se aman
los muertos
 [...] (p. 150)

Si para Sor Juana la sombra era el medio para trazarse una subjetividad imposible en su época, LM Panero la convierte en punto de reconciliación con Leopoldo Panero, padre. El fin del franquismo se muestra, tanto en la vida como en varios poemas del hijo, como una brecha irreconciliable entre padre e hijo. El padre, que ya había muerto desde 1962 pero dejaba una marca indeleble en el hijo, se percibe como la sombra de un cuerpo que existió mientras que LM Panero decide ser un fantasma o un espectro (otra resabio o reflejo del cuerpo real) para que terminen amándose “como se aman/ los muertos”. Si el procedimiento en la poesía moderna ha sido comúnmente darle vida a un sujeto desde los actos de habla en el poema, LM Panero más bien insiste en desvanecerlo, convertirlo en una huella apenas perceptible para que se refleje en ese vacío desde lo real.

Esta figuración de la muerte llegará a un colmo expresivo en la prosa poética de 1981, “Tres historias de la vida real”, cada una con un título demasiado significativo: “I. La llegada del impostor fingiéndose Leopoldo María Panero”, “II. El hombre que se creía Leopoldo María Panero” y “III. El hombre que mató a Leopoldo María Panero (The man who shot Leopoldo María Panero)”. Este desarrollo narrativo lleva al culmen de la situación con una puesta en escena en tres actos. Es a partir de este momento en la poesía de Leopoldo María Panero que los enunciadores¹⁹ asumen al texto poético como un marco escénico donde la escritura ensaya una y otra vez el asesinato, no del autor, pero de una persona ligada “con el turbio negocio de los datos”. Se trata de una inferencia lacaniana de Panero la cual puede analizarse a partir de este momento en el resto de su obra poética pero también recordando la pauta

¹⁹ En el caso de Panero su poesía comienza a plantear diversos enunciadores que Túa Blesa ha interpretado de la siguiente manera “Si quien habla en estos poemas es un muerto, un yo que es el vacío de un hueco, no puede extrañar que en los momentos que se refiere a sí mismo su identificación no tenga estabilidad alguna, sino que ese hueco sea llenado por casi cualquier denominación imaginable del ‘yo’” (16).

que dejó desde el comienzo de su aparición en la literatura española cuando a través de un epígrafe a Thomas de Quincey escribió: “El siguiente personaje que sale a escena soy yo”.

El resto de su obra redundará sobre esta situación y sobre todo los poemarios que se contienen en *Poesía completa (2000-2010)* hacen de esto un lugar común. El sujeto enunciativo ya no asombra al lector con esta invención porque de tanto decirlo el artificio se ha vuelto algo usual y poco innovador. Túa Blesa en su nota introductoria a esta recopilación poética interpreta dicho gesto de la siguiente manera:

Ante la desaparición del mundo, del yo, de la humanidad, ante la llegada de la nada, lo que se tiene por nada, ¿no habría de desbaratarse todo?, ¿qué importarían en esa escena los modos poéticos tradicionales y los menos tradicionales, los criterios estéticos, éstos o aquéllos?, ¿qué el decir la belleza con las palabras y las formas ya usadas? Ante ese momento en que se detendría la vida, que se destruiría el mundo y con él, claro, el sujeto y con él la palabra, ésa que no podría ser más que la *última* palabra, aún más, no ya ante ese momento, sino en el posterior, aquél en el que la palabra sería ya la póstuma [...] (p. 13).

La lectura de Blesa me parece reveladora porque la situación interna de enunciación, retomando a Reisz, en la mayoría de estos poemas de Panero está ejecutada desde un espacio póstumo con la ilusión de un aquí y ahora. En términos pragmáticos se trataría de una situación comunicativa donde el sujeto habla en un tiempo presente desde un espacio póstumo con la gravedad de que se le ha revelado la muerte:

Aquí estoy yo, Leopoldo María Panero
hijo de padre borracho
y hermano de un suicida
perseguido por los pájaros y los recuerdos
que me acechan cada mañana
escondidos en matorrales
gritando para que termine la memoria
y el recuerdo se vuelva azul, y gima
rezándole a la nada por que muera (2012, p. 252)

Si bien la invención de muerte de LM Panero dejó de ser inventiva y asombrosa luego de una década de estar maquinándola y hablándola, se intensificó, para estas dos últimas décadas, en una situación comunicativa peculiar. En lugar de desdoblarse el autor en un “yo poético”, en estos poemarios de Panero la escritura se escinde hacia una metapoesía: Leopoldo María Panero escribe sobre Leopoldo María Panero que ha muerto como sujeto en el poema. Este desdoblamiento autor-sujeto enunciativo es un motivo central para la poesía

del siglo XX cuando el sujeto se fragmenta y no atina a reconstituirse con los pedazos que quedan: Fernando Pessoa, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Alejandra Pizarnik, Al Berto, etc.

Finalmente LM Panero, la persona que habitaba en sanatorios psiquiátricos desde 1986, muere en 2014. En otro poema escribía:

¿Quién fui yo? Le pregunto al camarero
¿Quién es esa sombra que finge escribir?
Soy un hombre que odia el sueño
Y que sonrío ante el desastre
[...] (p. 553)

¿Cómo conciliar el hecho de que no exista un sujeto de la escritura –algo que materialmente no es posible aunque parte de las vanguardias hayan insistido en ello– pero aún así se intensifique una experiencia de vida? La manera de escribir poesía de LM Panero quizás sea una de las ficciones más duraderas que nos ha legado la poesía. Se dice que el poeta busca incansablemente vencer a la muerte y para ello dispone del poema como arma contra el tiempo. Esto parece una de nuestras ficciones mejor logradas: Dante, por ejemplo, en su *Divina comedia*. Escribimos y leemos poesía porque con ello olvidamos, aunque sea por instantes, que existe la muerte; nos amparamos bajo la sombra de su ficción y ejecutamos experiencias de vida que de tan reales nos parecen posibles y aunque pasen los siglos y las décadas aún podemos escuchar a una trobairitz, a un rey trovador, a una monja novohispana y hasta un poeta maldito del franquismo cantarnos desde una sombra que se llama escritura.

Referencias

BEC, P. *Burlesque et obscénité chez les troubadours: Le contre-texte au Moyen Âge*. Paris: STOCK/MOYEN ÂGE, 1984.

BELTRAN, V. Ay flores do verde pino. In: MERCEDES B., ESTHER C. D., MIGUEL A. P. C. (Ed.). *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*. Alessandria: EDIZIONI DELL'ORSO, 2013. p. 213-232.

BLESA, T. La destruction fut ma Béatrice, II. In: LEOPOLDO, M. P. *Poesía completa (2000-2010)*. Madrid: VISOR, 2012, p. 7-33.

BOSWELL, J. *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality*. Gay people in Western Europe from the beginning of the christian era to the fourteenth century. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

CRUZ, S. J. I. D. L. *Primero sueño*. 2. ed. Ed. Antonio Alatorre. México D.F.: FCE, 2010.

DINIS, D. *Ai flores, ai flores do verde pino*. Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de datos online], Lisboa: FCSH/NOVA, 2011. Disponível em <http://cantigas.fcs.unl.pt>. Acceso en: 19 de diciembre 2018.

- DINIS, D. *Proenças soem mui bem trobar*. Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de datos online], Lisboa: FCSH/NOVA, 2011. Disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt>. Acceso en: 19 de diciembre 2018.
- DUCROT, O. *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Buenos Aires: HACHETTE, 1984.
- DURÁN, M. Los trovadores y la sensibilidad moderna. *Revista de la Universidad de México*, n. 1, p. 17-21, septiembre 1957.
- FERNÁNDEZ, J. B. *El contorno del abismo*. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero. Barcelona: Tusquets Editores, 2010.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: ARCOS, 1997.
- HUCHET, J. C. Les Femmes troubadours ou la voix critique. *Littérature*, v. 51, p. 59-90, October 1983.
- MARTINENGO, M. *Las trovadoras, poetisas del amor cortés*. Madrid: Horas y Horas, 1997.
- PALMA CASTRO, A. Dificultismo poético a propósito de “En la humedad cifrada” de Coral Bracho. In: Calderón, M. (Coord.). *Aristas*. Acercamientos a la literatura mexicana. Puebla: Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, 2005. p. 135-144.
- PANERO, L. M. *Poesía completa (1970-2000)*. Madrid: VISOR, 2006.
- PANERO, L. M. *Poesía completa (2000-2010)*. Madrid: VISOR, 2012.
- PAZ, O. *La casa de la presencia: poesía e historia*. Obras completas T. 1. 3. reimp. México, D.F.: FCE, 1999.
- PENDLE, K. *Women and music: A history*. Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- POZUELO YVANCOS, J. M. Estructura y pragmática del texto lírico. In: POZUELO YVANCOS, J. M. *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988, p. 195-225.
- RIEGER, A. Was Bieiris de Romans lesbian? Women’s relations with each other in the world of the troubadours. In: RIEGER, A. *The voice of the “trobairitz”*. Perspectives on the women troubadours. Philadelphia: University Press, 1989, p. 73-94.
- REISZ DE RIVAROLA, S. Poesía y ficción. In: REISZ DE RIVAROLA, S. *Teoría literaria*. Una propuesta. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989, p. 191-227.
- SEGRE, C. Ficción. In: SEGRE, C. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985. p. 247-267.
- SCHULTZ, O. Nabieiris de roman. *Zeitschrift für romanische Philologie*, v. 15, p. 234-235, 1891.

Recebido em: 30.01.2019

Aprovado em: 10.03.2019