



Universitat
de les Illes Balears

TRABAJO DE FIN DE GRADO

LA FICCIÓN EN LA POESÍA LÍRICA A TRAVÉS DE LUIS CERNUDA

Joan Ignasi Busquets Martorell

Grado de Lengua y literatura española

Facultad de letras

Año Académico 2020-21

LA FICCIÓN EN LA POESÍA LÍRICA A TRAVÉS DE LUIS CERNUDA

Joan Ignasi Busquets Martorell

Trabajo de Fin de Grado

Facultad de letras

Universidad de las Illes Balears

Año Académico 2020-21

Palabras clave del trabajo:

Ficción, literatura, poesía lírica, Luis Cernuda

Nombre Tutor/Tutora del Trabajo Fernando Rodríguez-Gallego López

Se autoriza la Universidad a incluir este trabajo en el Repositorio Institucional para su consulta en acceso abierto y difusión en línea, con fines exclusivamente académicos y de investigación

Autor		Tutor	
Sí	No	Sí	No
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Índice

1. Introducción

2. La ficción literaria

2.1. Delimitación del concepto a partir de su dimensión antropológica

2.2. Mímesis y poética aristotélica

2.3. Teorías contemporáneas: la teoría de los mundos posibles

3. La ficción en la poesía lírica

3.1. El género lírico en la teoría literaria contemporánea: la influencia romántica

3.2. Mundos ficcionales en la poesía lírica

3.3. El objeto temático en la poesía lírica: universalidad y particularidad

3.4. La doble estructura de la lírica: poesía lírica y autos sacramentales

3.5. Lírica y ficción a través de la mímesis aristotélica

3.5.1. Imitación de discursos

3.5.1.1. Lírica y lenguaje

3.5.2. Mímesis-productiva: la poesis aristotélica en la lírica

1. Introducción

Existe la tendencia general, sobre todo en el público no especializado, de pensar que, al leer un poema, no están ante un texto o trabajo de ficción y consideran lo que en él leen como algo totalmente verídico, extraído de la biografía del poeta o que los sentimientos que se expresan son realmente los sentimientos del autor. Esto se debe a la influencia del Romanticismo en la creación lírica que ha perdurado hasta hoy en día; es cierto que existen casos, como iremos viendo en las sucesivas páginas, en que el autor pueda estar reflejando en el poema sus sentimientos reales, pero eso no implica que el poema lírico deje de ser un texto ficcional.

A lo largo del trabajo, por tanto, trataremos de demostrar que la lírica no solo es un género ficcional, sino que es, de entre todos los géneros literarios, el que quizás más beneficiado se ve de encontrarse en los dominios ficcionales. También, siguiendo este hilo, buscaremos determinar que lo subjetivo y personal que hay en el poema no influye en si la lírica puede ser o no ficcional y, de esta manera, tendremos que explorar qué características de la lírica son las que le otorgan tal carácter ficcional.

Para ello, por tanto, deberemos empezar con una introducción teórica que se centre exclusivamente en la ficción literaria, para determinar qué concepto de ficción manejaremos con el objetivo de, en una segunda parte, justificar que la lírica es ficción y en qué medida lo es. En dicha segunda parte, por otro lado, trataremos de respaldar las conclusiones que iremos obteniendo con una comprobación práctica a partir de algunos ejemplos extraídos de la obra poética de Luis Cernuda.

La elección de Luis Cernuda es interesante en tanto que su obra poética es, en palabras de Octavio Paz (1964: 8), una “biografía espiritual, sucesión de momentos vividos y reflexión sobre esas experiencias vitales”. Por tanto, es un autor al que, a priori, se puede excluir de los dominios ficcionales porque los temas sobre los que escribe son realmente verdaderos y reales, no ficticios. Como iremos viendo, sin embargo, incluso en un poeta como Cernuda, la poesía lírica siempre se encontrará dentro de las fronteras de la ficción, de ahí la importancia de argumentarnos a partir de su poesía.

2. La ficción literaria

2.1. Delimitación del concepto a partir de su dimensión antropológica

Para poder abordar el tema de la ficción literaria es necesario empezar tratando en la medida de lo posible qué podemos considerar literatura.

No obstante, la pregunta no es tanto “qué es literatura” sino “cuándo es literatura” un texto escrito. Para ello, la literatura debe definirse por una serie de rasgos y características más o menos objetivas que determinen lo que se puede considerar literatura; así, un texto será literario cuando cumpla una serie de condiciones.

La literatura es una suerte de ser vivo que va evolucionando y cambiando constantemente a lo largo de la historia, así que una definición que pretenda abarcar qué es la literatura y que se pueda aplicar a todas las épocas supone un error de concepción de esta, para empezar porque lo que podemos considerar hoy en día literatura en otra época no lo era o viceversa. También hay que tener en cuenta que en el futuro existirán nuevas formas de hacer literatura o que la concepción que se tendrá de la literatura diferirá totalmente de la definición que pretendamos darle ahora. Por tanto, quizás es mejor plantearse qué es lo que hace a la literatura ser literatura en lugar de definirla terminantemente.

En este sentido, uno de estos elementos podría ser la ficción, presente en prácticamente todas las formas artísticas de una forma u otra y que también, en consecuencia, se aplica a la literatura. A lo largo de las siguientes páginas se elaborará una teoría de la ficción literaria que busca, ante todo, delimitar en lo posible el concepto de ficción y su relación con la realidad y, sobre todo, con la literatura, pues no hablamos de ficción como concepto general, sino ficción literaria.

Partiendo de las conclusiones que vamos a extraer a lo largo de la introducción y a partir de nuestras intenciones, podemos adelantar que defenderemos la idea de que la ficción literaria es una *creación artística* y humana de un *estado hipotético de la realidad* aplicable a esta de darse las características y condiciones necesarias para ello, partiendo de la idea de que *la ficción nace de su relación con la realidad*, a la que modificará en el proceso de creación a través del lenguaje. La ficción no es un mundo posible porque, para darse tal afirmación, la realidad tendría la capacidad de concentrar esa ficción potencialmente, es decir, sería posible porque en nuestra realidad podría darse, lo que es una afirmación totalmente errónea. Defendemos que es un

estado hipotético precisamente porque no es posible; solo tienen cabida en la realidad ficticia en la que se encapsulan.

Por ejemplo, el mundo de *La Regenta* es ficticio, así como sus personajes, pero podría haber sido real de haber existido unos personajes como los de la obra que hubieran interactuado de la misma forma en el espacio determinado; por tanto, es un estado hipotético de la realidad. Yendo a casos más extremos, *La Ilíada* o *La Odisea* son ficticias, pero podrían ser reales si nuestra realidad implicase la existencia de los dioses, como los helénicos, que actúan y operan en el mundo mortal. De esta manera, la ficción es una realidad hipotética que podría aplicarse a esta de darse las condiciones necesarias, pero que, por eso mismo, jamás tienen posibilidad de existir y operar en nuestra realidad, porque en nuestra realidad no pueden darse tales condiciones.

Esto supone una relación intrínseca entre realidad y ficción y aquí entramos en la idea de que la ficción es insoluble de la realidad. Esto es así en tanto que la ficción nace de la realidad, de la que buscará alejarse o a la que se ajustará. Como dice Maestro (s. d.: s. p.): “la ficción no existe sin alguna forma de implicación en la realidad. La literatura, de hecho, no existe al margen de la realidad. La literatura nace de la realidad y nadie ajeno a la realidad puede escribir obras literarias ni interpretarlas”. Quizás la realidad hipotética es tan simple y banal como que la mayoría de los seres humanos, en lugar de ser diestros, son zurdos; esto es una realidad ficticia, pero todo lo demás se ajusta a la realidad. Así, el autor de la ficción decidirá en qué medida aplica semejanzas o diferencias con la realidad para el beneficio de su obra literaria.

Los casos más sonados de ficción se relacionan con la ciencia ficción y la fantasía. Obras como *El Señor de los Anillos* son obviamente ficciones, pero parten de una realidad que el autor decide modificar para crear un mundo ficcional específico en el que estructurar su obra, por lo que es una realidad hipotética, una realidad modificada para ajustarse a unos parámetros ficcionales y poder crear una obra literaria.

Así pues, por un lado, podemos estar de acuerdo con la afirmación de que la ficción siempre se encuentra unida a la realidad. Esta relación con la realidad tiene una implicación antropológica clara que une definitivamente ficción, realidad y literatura. Por lo general, se ha considerado que la realidad y la ficción son términos opuestos, pero “las ficciones literarias incorporan una realidad identificable, y la someten a una remodelación imprevisible” (Iser 1997: 44). Un autor, o creador de ficciones, no puede crear sin la referencia necesaria de nuestra realidad, es el modelo fundamental para crear ficciones que, más que oponerse a la realidad, la modifican para crear una ficción que se adecue al objetivo de su obra; así, “las ficciones no son el lado irreal de la realidad ni, desde luego, algo opuesto a la realidad [...]; son más bien condiciones que hacen posible la producción de mundos, de cuya realidad, a su vez, no puede dudarse” (Iser 1997: 45)

Otro apunte que debe hacerse en relación con los conceptos de ficción y realidad es el que se deriva de las ideas, relacionadas con aquellas, de verdad y mentira. La oposición entre realidad y ficción se conjuga también en que la realidad es aquello que es verdadero y la ficción es una mentira, pues el creador de una ficción habla de algo que no existe y presenta esa “no-realidad como si realmente existiera” (Iser 1997: 43). Esta es la misma idea que llevó a Platón a expulsar a los poetas de su República, ya que estos, al mentir sobre la realidad que, a su vez, era una copia del mundo de las ideas, incurrían en una doble mentira. Es cierto que tanto mentira como ficción “entrañan procesos similares, en ambos «se sobrepasa» algo” (Iser 1997: 43); la primera sobrepasa la verdad y la segunda el mundo real, pero para esta última “la realidad que se ha visto sobrepasada no se deja atrás; permanece presente” (Iser 1997: 44).

También hay que entender que en una ficción “las cosas no son o no verdaderas: se hacen verdaderas a los ojos del lector por medio de la composición artística” (Pozuelo 1993: 49). Esto entra en contacto con la idea de verosimilitud, pues en algunos casos verosimilitud se concibe como grados de aproximación a la realidad: cuanto más verosímil es una obra, más realista es. Para hablar de verosimilitud deberemos adelantar algunas ideas de Aristóteles y su *Poética* que se conjuga con la *mímesis* o imitación para concebir la ficción. Por lo general, como decíamos, “existe la tradicional equivalencia que se establece entre mimético y verosímil y entre no mimético e inverosímil” (Pequeño 1993: 139); esto da a entender que una obra es verosímil cuanto más se acerca e imita la realidad.

Sin embargo, la verosimilitud realmente no representa una aproximación a la realidad; verosimilitud puede entenderse como que una obra sea, valga la redundancia, verosímil, es decir, que sea creíble dentro de su propio marco ficcional. En este sentido, una obra totalmente ficticia y alejada de la realidad puede ser verosímil si es coherente, si los elementos ficcionales tienen sentido y se comprenden, actúan de forma creíble dentro de su propia ficción. El problema es que tanto realismo como verosimilitud se han dado como sinónimos o dependientes uno del otro, pero son:

dos conceptos que la literatura durante siglos se esforzó por distinguir y que pertenecen a dos principios de categorización diferentes: el concepto de “realismo” (que es una categoría referida a una modalidad de estilización concreta, con sus correlatos formales) y el concepto de “verosimilitud” (Pozuelo 1993: 17-18).

La verosimilitud, a diferencia de lo que se llama realismo, no se corresponde ni con una tendencia literaria ni con una modalidad estilística, por ello “es compartida por muchas formas de literatura incluyendo la más fantástica o anti-realista” (Pozuelo 1993: 18). Por tanto, este concepto surge del propio pacto narrativo o, mejor dicho, literario, entre lector y autor, donde el lector, en una obra ficcional, no cuestionará el realismo (no en términos estilísticos, sino histórico-factuales) siempre que sea verosímil, esto es, que la ficción sea coherente y creíble

dentro de su diégesis misma; en palabras de Pozuelo (1993: 18), “«verosimilitud» se relaciona con el receptor, con la forma de la construcción artística en términos de pacto o acuerdo con el entendimiento del receptor y por encima o más allá de todo realismo”.

A este respecto, entra aquí lo que se conoce como ficción de género, es decir, cada género, entendido este como el conjunto de características generales comunes de distintas obras, tiene, entre estas características, su ficción. Es decir, una obra de un género demandará cierto tipo de ficcionalización según el género en el que se inscriba; así, una obra de ciencia ficción demandará una ficción que implique todo lo que conforma que una obra sea considerada de tal género. De esta manera podemos explicar que sean ficción tanto las novelas realistas como las de fantasía, porque demandan un tipo de ficción diferente:

Muchas veces la teoría literaria no ha incorporado con rigor aportes de la ontología y de la fenomenología para cuestiones como por ejemplo la de la «ficción realista», cuando vemos autores que establecen categorías internas de modelos de mundo en que el realista y el fantástico tipologizan estatutos de ficcionalidad distintos, siendo así que el realismo y la literatura fantástica no se diferencian como grados de ficcionalidad, sino modalidades estilísticas de un estatuto ontológico igualmente ficcional. No es menos ficción, ni tiene por qué ser más verosímil la novela realista del XIX, que la de un viaje fantástico de ciencia-ficción. El lector actúa construyendo una imagen de mundo igualmente en uno y otro caso (Pozuelo 1994: 267).

Esto se debe en parte, según decíamos, al pacto literario que se da entre el lector y el autor, ya que el pacto literario supone que el lector aceptará una serie de concesiones que tomará por reales y verdaderas dentro de la ficción literaria. Lo denominamos pacto literario, más que narrativo, porque se puede aplicar a otras modalidades literarias como el teatro. Como ejemplo, un espectador español del siglo XVI que va a ver una obra de teatro de asunto mitológico va predispuesto a encontrarse una obra de tal carácter y, a pesar de su hipotética fe cristiana, aceptará que dentro del universo dramático que propone la obra sucederán cosas que el contemplaría como irreales o incluso falsas, porque:

La cuestión de la ficción no es metafísica, no es ontológica, es pragmática, resulta del acuerdo con el lector, pero precisa ese acuerdo de la condición de poeticidad: lo creíble lo es si es estéticamente convincente. Lo maravilloso no es verdadero ni falso, lo fantástico se dirime en la credibilidad de la obra poética (Pozuelo 1993: 51).

En este sentido, podemos ver que el pacto literario se ajusta según la época y, por tanto, la concepción que se tiene de la ficción y de la literatura. Nuestra concepción contemporánea de la ficción literaria es distinta de la que se tenía en otra época. Según explica Pozuelo (1993: 20), el libro *Mímesis* de Auerbach sostiene la tesis de que:

La representación de la realidad viene sujeta al modelo de mundo del que una cultura parte, de modo que una misma realidad no puede predicarse semejante según la representación acaezca en el clasicismo griego, en la Biblia o en la época medieval o contemporánea. Cada cultura ha prefijado, de acuerdo con su propio universo ideológico, el modo como la realidad opera.

De esta manera, la mitología es un claro ejemplo de un proceso de ficcionalización que resulta en literatura; el universo ideológico de la antigüedad clásica creía que los dioses olímpicos eran reales y toda la mitología se tomaba como una verdad; la *Iliada* y la *Odisea* se consideraban relatos histórico-factuales, no eran ficción ni literatura; sin embargo, para nosotros lo son porque nuestra concepción del mundo y de la mitología nos ha llevado a entender que son ficciones y, por tanto, se convierten en obras literarias:

Pensar que la ficción literaria pueda ser la misma para un habitante de una cultura primitiva sin tradición de la literatura realista o con una literatura no distinguida del mito, que para un lector occidental que ha accedido a la literatura desde la novela realista y con unos patrones de realidad que la propia literatura ha contribuido a forjar es un despropósito, pero es un matiz que no se aborda siempre (Pozuelo 1994: 268).

Este cambio de interpretación que supone una ficcionalización se puede aplicar también con la propia religión católica, pues durante muchos años se consideró que la Biblia era un testimonio histórico-factual de acontecimientos, pero hoy en día, tanto los no creyentes como la mayor parte de creyentes conciben la Biblia como una ficción que es dogmática y en la que se tiene que interpretar el mensaje más que aceptar como verdadero lo que ahí se narra. De esta manera, vemos cómo “los dominios de la ficción no se han consagrado como tales desde el principio de su existencia” (Pavel 1997: 176). Esto sugiere, por tanto, que el paso del tiempo es indispensable para la ficcionalización, pues “la pérdida del vínculo referencial entre los personajes y los acontecimientos descritos en un texto literario y sus correlatos reales constituye otro caso frecuente de ficcionalización” (Pozuelo, 1993). Este proceso, para tener más ejemplos, se ve también en los cantares de gesta, que, a pesar de su origen ya literario, se ficcionalizan más con el paso del tiempo. *El cantar de Mio Cid* es más ficción ahora de lo que era en su época a pesar de que sabemos a ciencia cierta que la figura de Rodrigo Díaz de Vivar existió realmente.

De esta manera, hay que tener en cuenta la concepción de la literatura y de la ficción en la época en que se manifiesta una obra literaria, como dice Pozuelo (1994: 268):

Sólo una mirada descomprometida para con una teoría literaria de siglos podría afirmar que la ficción literaria puede dirimir su estatuto de modo igual para el lector de Joyce o de Queneau, que para el lector de las novelas de caballerías, de las crónicas históricas o del *roman courtois*, o de las fábulas epopéyicas. Recrear estos contextos de recepción y remitir a ellos las propias obras es una de las tareas que la nueva poética tendrá que abordar si quiere salir del laberinto autofágico en que se está convirtiendo la distinción sobre ficción-realidad en términos de *su teoría*.

Ejemplo de esto es cómo en los Siglos de Oro el propio Cervantes arremetió duramente contra las novelas de caballerías por atentar a la verdad, por llevar a la confusión a la gente de esa época que no podía discernir en las novelas de caballerías la realidad de la ficción; como explica Riley (1981: 256), en esa época “todavía la historia se revestía de ficción y la ficción se disfrazaba de historia”, sobre todo en el contexto del descubrimiento del nuevo mundo, que

fomentaba leyendas y la creencia en monstruos en una época en que “despreocupadamente los historiadores salpicaban sus historias de leyendas y fábulas o incluso las novelaban deliberadamente” (Riley 1981: 256).

Pero este problema entre historia y ficción o literatura se daba ya en Aristóteles y se da en la época contemporánea. Julio Caro Baroja (1991: 19-20) dice a este respecto que:

Entre el relato histórico, el relato literario y el sencillo relato legendario y aun mítico, puede haber más relaciones de las que a primera vista se aceptan, porque sobre cualquiera de los tres actúa un principio de actividad verbal que va haciendo que el relato en cuestión se aparte de la realidad, la haga engrandecerse o achicarse, deformarse en un sentido u otro.

Esa es la misma función de la ficción y de la literatura, pues remodela la realidad para apartarse de ella, pero sin negarla, y la ficción está sumamente ligada al ser humano y a la literatura en tanto que “la cotidianeidad más real, lo que nos rodea y mucho aquello que sentimos más factual está intensamente penetrado de literatura” (Pozuelo 1993: 15). Esta dimensión antropológica y humana que conecta la ficción con la realidad se da por dos vertientes, la que tiene que ver con la naturaleza misma de la ficción y por la misma literatura. Otra condición imprescindible para determinar cuándo un texto es literatura es que necesita o parte de una motivación que debe hacerse patente en la ficción, esa motivación es la de expresar algo: un sentimiento, una idea, una crítica, un estado de las cosas, etc., debe tener algo que decir, un significado, pues la ficción supone “la vestidura necesaria para representar algo cuya referencia ya no se da y que, por tanto, debe ser imaginado” (Iser 1997: 48)

Ello supone que en la ficción encontremos un uso especial del lenguaje, pues es el medio por el cual el significado real de la obra se muestra; “este uso especial que se da a los relatos comienza a ficcionalizarlos; se ven convertidos en signos con lo que explicar una realidad oculta” (Iser 1997: 50). Esto es lo que se conoce como una estructura de doble sentido o doble significado, pues encontramos el sentido manifiesto de la obra literaria y el significado latente que subyace a la ficción, lo que “implica que siempre hay un significado manifiesto que bosqueja otro latente, que, a su vez, obtiene su relevancia de lo que el manifiesto dice” (Iser 1997: 50). Así se crea un espacio de juego que “convierte la ficcionalización literaria en una matriz generadora de significado” (Iser 1997: 51), porque la significación latente depende de la interpretación del lector.

Vemos, por tanto, que la ficción es inherente a la literatura, porque es necesaria para esa estructura de doble significado que toda obra literaria debe tener. “El doble significado se presenta como ocultación y revelación simultáneas, diciendo siempre algo distinto de lo que se quiere decir para hacer surgir algo que sobrepasa aquello a lo que se refiere” (Iser 1997: 53).

Este doble significado también indica que la ficción y la literatura están ligadas a la realidad, porque, como revela la siguiente cita, tiene que referir algo a lo que pueda sobrepasar:

Por muy inventados que sean personajes y escenarios, por maravillosas que sean sus cualidades e incluso su representación, acaban refiriendo, sea directa o simbólicamente, a los conocidos o imaginados por la experiencia del lector. Si así no fuese, la fuerza de la literatura y su perdurabilidad sería menor, y también su sentido (Pozuelo 1993: 18).

Esto se debe a que la misma ficcionalización “es la representación formal de la creatividad humana” (Iser 1997: 58). La ficcionalización es algo intrínseco del ser humano porque nace de la necesidad humana de salir de nosotros mismos, de alejarnos, de evitar la sensación de estar atrapados en una realidad que no nos permite conocernos a nosotros mismos ni expresar nuestra intimidad de una forma efectiva, “la ficcionalización empieza donde el conocimiento termina, y esta línea divisoria resulta ser el manantial del que surge la ficción, por medio de la que nos extendemos más allá de nosotros mismos” (Iser 1997: 61). La ficción, como se ve también en los mitos, y como demuestran los sucesivos trabajos de Joseph Campbell sobre ellos, supone el deseo de ir más allá, superar los límites de la realidad para, con los mitos, justificar la propia realidad y, en la ficción en general, hablar de la propia humanidad y de su relación con la realidad que la rodea a partir de una selección y modificación de esta, que hace el autor a través de un proceso de creación, rompiendo, por tanto, los límites de dicha realidad. En la literatura “coexisten lo real y lo posible, porque lo único que puede crear una matriz de lo posible es la selección que hace el autor del mundo real y su representación textual” (Iser 1997: 60) y “disfrutar tanto de la vida real como de lo posible y poder mantener al tiempo la diferencia entre una cosa y otra es algo que se nos niega en la vida real” (Iser 1997: 60).

Este deseo de conocer más allá de los límites de la realidad es connatural al ser humano, porque “sabemos que hay cosas que existen, pero también sabemos que no podemos conocerlas, y éste es el punto ante el que despierta nuestra curiosidad, y por eso empezamos a inventar” (Iser 1997: 62). Esta necesidad se hace patente en la literatura, pues ese significado latente, esa necesidad de expresar algo es imprescindible para la propia literatura y a la ficción:

Éste también es el punto en el que las ficciones literarias se alejan de las ficciones del mundo ordinario. Las últimas son suposiciones, hipótesis, presupuestos; la mayoría de las veces, la base de las visiones del mundo, y puede decirse que complementan la realidad. [...] La ficcionalización literaria, sin embargo, parece que tiene un objetivo distinto. Sólo se puede transgredir realidades que, si no, resultan inaccesibles (origen, fin y estar en el centro de la vida) poniendo en escena lo que está oculto. Esta representación está movida por el instinto de querer ir más allá de uno mismo, no con un deseo de trascendencia, con todo, sino para hacerse accesible a uno mismo (Iser 1997: 62).

En conclusión, como hemos ido viendo, la literatura y la ficción son inseparables, al igual que ficción y realidad; la literaturización conlleva ficcionalización así como la ficcionalización conlleva cierto grado de literaturización, y todo ello nace de su relación con la realidad. Por tanto, la

ficción literaria no se puede entender al margen de lo que supone la literatura. Al tratar de ficción literaria no cabe buscar filosofías ontológicas que hablen de la naturaleza de la ficción al margen de la literatura, porque están ligadas por su propia naturaleza y, en definitiva, son indisociables.

2.2. Mímesis y poética aristotélica

En primer lugar, por tanto, debemos empezar por la teoría literaria más antigua e importante desde su concepción hasta nuestros días, esto es, la *Poética* de Aristóteles. La teoría aristotélica aborda la ficción literaria en torno a los conceptos de verosimilitud y, principalmente, imitación o *mímesis*. La idea de ficción en Aristóteles, como veremos, se circunscribe a la fábula o *mythos*, que se correspondería, *grosso modo*, con lo que hoy conocemos como la trama de una historia, de una obra literaria.

Es necesario entender que, si bien Aristóteles tenía una teoría filosófica bien cimentada, su poética no es una extensión de esta a la literatura, pues:

La singular posición aristotélica es haberse negado a que la teoría de la ficción fuera un pensamiento metafísico, ontológico, ni siquiera ético, y lo ha subordinado a la eficacia de la construcción poética, como creadora de mundo (Pozuelo 1993: 53).

La ficción literaria se nutre recíprocamente de su condición literaria y ficticia y es necesaria una concepción clara de la literatura para poder hablar de ficción en estos términos. En este sentido, toda la exposición que iremos repasando parte del género de la tragedia, aunque será en su mayor parte aplicable a la narrativa. También hay que anotar que Aristóteles, en su época, no tiene ni entiende el concepto de literatura tal y como nosotros lo conocemos; lo que nosotros concebimos como literatura él lo denominará poesía que es el término que usaremos a lo largo de esta exposición.

Para Aristóteles, las artes son artes de imitación y la poesía forma parte de ella. La poesía, además, se divide, en cuanto al modo de imitar, en poesía narrativa y poesía dramática que, a efectos contemporáneos, son la narrativa –o novela– y el teatro. La primera se corresponde con la epopeya y la poesía yámbica, que se diferencian porque la primera muestra personajes superiores y la segunda personajes inferiores; misma distinción se encuentra en los dos tipos de poesía dramática, la tragedia y la comedia, respectivamente. Excluye, por tanto, la poesía lírica.

Aristóteles se centra en la tragedia al definirla como *mímesis* o imitación de una acción o *praxis*. La imitación “se realiza por medio de personajes en acción —diferencia específica respecto de la epopeya que es narrada—” (Samaranch 1979). La meta de la imitación en la tragedia es la *catarsis*, “un estado de purificación a través de las emociones de compasión y

temor” (Samaranch 1979) ya que, como dice precisamente Aristóteles (1979), el objeto de imitación son las acciones y “hechos capaces de excitar el temor y la compasión”.

A todo esto, debemos centrarnos en el concepto de *mímesis*, ya no solo por ser nuclear en toda la poética del Estagirita, sino porque es el elemento de referencia del que parten la gran mayoría de teorías sobre la ficción. Para empezar, el problema de la *mímesis* empieza por la interpretación del propio concepto, que ha sido objeto de distintas traducciones; como generalización, *mímesis* se relaciona con imitación, por lo que “se entiende por *mímesis*, dentro de una obra trágica, la imitación de las acciones de los hombres, pero no de cualquier hombre, sino de los hombres virtuosos” (Gelvis 2017: 7). Aristóteles presenta dos modos en los que se imitan las acciones del hombre: el primero es el que tiene que ver con la representación de modo directo, es decir, una reproducción lo más parecida al original y que se adscribe al teatro; el otro modo es mediante la narrativa: “se puede imitar narrando —sea por boca de otro, como hace Homero, sea sin cambiar la propia personalidad del narrador—, o bien se puede hacer presentando a los personajes imitados obrando y en acción” (Aristóteles 1979). Samaranch (1979), por su parte, nos recuerda que *mímesis* “posee un significado amplio y complejo; significa reproducción, representación, imitación, expresión, acaso «re-creación». En todo caso implica más que una mera copia”.

La *mímesis* aparece en el contexto de que la poesía misma se debe, por un lado, a que “el imitar es connatural al hombre y se manifiesta ello desde su primera infancia” (Aristóteles 1979). El objetivo mimético se resume en que “sienten placer los que contemplan las imágenes, porque se aprende en ellas al mirarlas y se deduce de ellas qué es lo que representa cada cosa” (Aristóteles 1979). Esta afirmación implica que la imitación poética o artística tiene una finalidad de aprendizaje unida al placer, por un lado, inherente al conocimiento y al proceso de aprendizaje y, por otro lado, por la creación artística. Esto, como veremos más adelante, será uno de los argumentos que Aristóteles utilizará para afirmar la superioridad de la poesía sobre la historia.

Esta imitación, considerada como principio generador del arte, no se limita, sin embargo, a copiar la realidad, si no que el autor, a través de la *mímesis*, es creador de lo que nosotros llamaríamos una ficción, ya que la *mímesis* “no solo se entiende gnoseológicamente sino como una facultad generativa” (Aspe 2005: 203); la creación artística, aunque sea en cierto modo una imitación y aunque se asemeje a la realidad, conlleva una “adición específica que distingue la segunda producción de la primitiva —la imitada—” (Samaranch 1979). Por ello, podemos “concebir la *mímesis* aristotélica como una capacidad activa, generadora de funciones análogas a la naturaleza” (Aspe 2005: 203), “donde encontramos la *mímesis* como un elemento dinámico,

ya que es cambiante dependiendo de la acción de los personajes” (Gelvis 2017: 7). Esto se debe a que Aristóteles concibe la mimesis como:

Una actividad artística gracias a la cual el poeta, que lo es porque imita, no sólo copia —como entendía Platón— sino que crea otra realidad artística distinta de la realidad objetiva aunque esté asentada sobre esta última. Es decir, para Aristóteles, la actividad mimética implica creación de realidad no existente pero semejante a ella (Pequeño 1993: 140).

Para el propio Aristóteles (1979) “la tragedia no imita a los hombres, sino una acción, y la vida, la felicidad y la desgracia están en la acción”. Aquí ya empezamos a notar la dimensión antropológica de la literatura y de la ficción en tanto que medios para hablar de la realidad fuera de sus límites y llegar así a la *catarsis*. Además, “la imitación de la acción es el «mito»: así llamo «mito» al entramado de cosas sucedidas” (Aristóteles 1979). Esto supone que, para Aristóteles, como decíamos, la ficción se subordina a la fábula, a la trama, lo que refuerza toda nuestra idea de que ficción y literatura van de la mano, “y si se le presenta la ocasión [al poeta] de tomar como trama o argumento sucesos que realmente han ocurrido, no por eso es menos poeta, porque nada impide que ciertos sucesos realmente acaecidos no sean, por su naturaleza, verosímiles y posibles” (Aristóteles 1979)

A todo esto, cabe señalar, por un lado, que la propia *mimesis*, es decir, la ficción, supone la estructuración de la obra literaria, porque “está exigiendo en la obra mimética, no una mera estructuración extrínseca, sino una estructura que se mantiene sobre nexos de causalidad entre las partes” (Samaranch 1979). Por otro lado, la *mimesis* no se refiere tanto a la imitación de la realidad física como a acciones y caracteres para conseguir verosimilitud; bien es cierto que el hecho de que se refiera a que la imitación de acciones no supone tampoco que acepte que la obra se construya en un espacio ficcional, la ficción se da en la trama.

Pero antes de ello, es necesario hablar de la verosimilitud aristotélica en términos simples; la idea fundamental de lo que se considera verosímil ya la hemos expuesto y en Aristóteles no varía mucho. El autor debe crear fábulas verosímiles —que sean coherentes y convincentes— y posibles —que pudieran darse en la realidad—. Todo lo que ha sucedido ha sido de forma natural, por tanto, lo posible es lo que, también, podría ocurrir naturalmente, de forma verosímil.

Como veremos en el siguiente apartado, la crítica mimética contemporánea acierta en relacionar los conceptos de realidad y ficción sin oponerlos, pero falla al subordinar la ficción a la realidad. Aristóteles también propone una relación clara entre la ficción y la realidad, pero también parece subordinar la ficción a la realidad al hablar de imitación, sin embargo, es necesaria una interpretación de imitación relacionada con la *poiesis*. La ficción supone creación y sobrepasa a la realidad en la trama, en el acontecer de los sucesos y la forma de actuar de los

caracteres. No obstante, la literatura, y por tanto la ficción literaria, no se subordinan a la realidad, sino que, al sobrepasarla, la complementan, como iremos viendo; realidad y ficción se unen para crear una obra literaria con sentido y significado y que no necesita que los temas se encuentren evidentemente situados en contextos fácilmente identificables. Volviendo al *Señor de los Anillos*, obra fantástica por excelencia, trata una gran cantidad de temas que no necesitan ambientarse en una diégesis realista para que calen; la literatura, como cualquier otro arte, surge de la voluntad del autor de querer decir algo, para lo que crea ficciones que no son posibles sin el referente de la realidad pero que pueden alejarse de ella todo lo que desee, porque, en definitiva, lo que trata de expresar es sobre la realidad en que vivimos, por este motivo se complementan realidad y ficción.

Esto nos lleva a la distinción fundamental entre poesía e historia, que se enlaza directamente con el aprendizaje. Esto se debe a que Aristóteles habla de la imitación y de la verosimilitud en tanto que “la obra propia del poeta no es tanto narrar las cosas que realmente han sucedido cuanto contar aquellas cosas que podrían haber sucedido y las cosas que son posibles según una verosimilitud o una necesidad” (Aristóteles 1979). Así, define la función de la poesía y del poeta en oposición a un historiador, que debe tratar de reflejar la realidad de forma totalmente fidedigna tal y como ha acontecido; misma reflexión que hizo el bachiller Sansón Carrasco en el tercer capítulo de la segunda parte del *Quijote*: “uno es escribir como poeta y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna” (Cervantes 1940: 305). Con esta afirmación, no podemos concebir la *mímesis* aristotélica como una mera imitación o copia de la realidad; va más allá porque “la poesía es más filosófica que la historia y tiene un carácter más elevado que ella” (Aristóteles, 1979) por este mismo hecho.

Esta calidad filosófica que Aristóteles confiere a la poesía o, *grosso modo*, a la literatura, coincide con una de las teorías que hemos sostenido y repetido a lo largo del trabajo. Aristóteles:

Acierta a explicar la razón última de esa vocación de representación o imitación de lo humano (si bien no necesariamente «realista»). El hecho mismo de que no haya otra literatura ficcional que aquella que modeliza o representa la acción humana y de que incluso la utópica, fantástica y fabulística sea antropomórfica corrobora esa vocación (Pozuelo 1993: 19).

Así, la relación realidad-ficción se encuentra en este sentido, la *mímesis* no se centra en la realidad histórico-factual, sino en la realidad humana, la literatura trata y nace del ser humano, sus conflictos, sus pasiones, sus deseos, etc. La mera construcción literaria es una creación humana para humanos y es indisoluble de la realidad de la naturaleza humana. “Es difícil imaginar una literatura no humana sin «acontecimiento» que referir a un personaje” (Pozuelo

1993: 19) . Pueden ser conflictos ficticios para el autor, uno puede escribir una historia épica con un protagonista que se enfrenta a los dioses, pero puede representar el conflicto humano de la pérdida de la fe; una obra incluso puede tratar de un protagonista animal y su monótona vida en el campo, pero incluso así será, por ejemplo, una crítica que refleja el tedio de la vida utópica en un *locus amoenus*. En definitiva, la literatura, para considerarse literatura y no ser simplemente texto, debe ser una ficción que hable, de una forma u otra, de la naturaleza humana en cualquiera de sus facetas o interpretaciones.

A lo largo de estas páginas, nos hemos otorgado en algunas ocasiones ciertas concesiones a la hora de interpretar, aunque siempre apoyados y respaldados por opiniones mejor formadas, la teoría aristotélica desde un prisma más contemporáneo. Es evidente que a la hora de aproximarse a la *Poética* se necesita tener en cuenta que es una obra de más de dos mil años; eso supone que hay que tener en cuenta la evolución de la literatura y de la concepción que se tiene de esta a la hora de querer aplicarla a nuestros días. Aunque, ciertamente, las afirmaciones de Aristóteles marcan un punto clave y de referencia para cualquier teoría literaria, han de ser susceptibles, más que a nuevas interpretaciones, a nuevas teorías que se apoyen en las premisas básicas que se pueden extraer de la *Poética* y construir a partir de ellas. Pero existen, hoy en día, teorías sobre la ficción que se sienten originales por no depender tanto del estagirita y que han tenido un grato recibimiento; dichas teorías han supuesto algunas aportaciones que es preciso repasar a la hora de hablar de la ficción literaria.

2.3. Teorías contemporáneas: la teoría de los mundos posibles

La búsqueda de teorías no miméticas ha dado como resultado la teoría de los mundos posibles, de la que Doležel es uno de los primeros y más importantes teóricos. Como dice Doležel (1997: 77), la teoría mimética asume que “toda ficción, incluyendo las más fantásticas, es interpretada en tanto que se refiere a un «universo de discurso» y sólo uno, el mundo real”. Esto supone que se enmarca en una realidad única, la nuestra, lo que provoca ese esfuerzo por vincular la ficción con la realidad e incluso subordinar la primera a la segunda. La teoría de los mundos posibles supone una alternativa radical a la propuesta mimética y crea una “semántica de la ficción definida en un marco de mundos múltiples” (Doležel 1997: 77).

Doležel nos sirve como ejemplo para entender qué problema hay al tratar el concepto de ficción a partir de un pensamiento filosófico concreto, que es, simplemente, la susceptibilidad de ser rebatida por otros presupuestos filosóficos. Este es el caso de Jesús Maestro, que sigue, para su teoría literaria, el materialismo filosófico de Gustavo Bueno y se opone fervientemente

a la teoría de los mundos posibles porque esa filosofía no los concibe, porque su perspectiva materialista supone que solo puede estudiarse la realidad material que vemos y conocemos; así como Maestro con el materialismo filosófico niega la teoría de los mundos posibles, esta última también niega la primera, llevándonos a un callejón sin salida en donde encontramos teorías que no aportan nada a las teorías de la ficción literaria porque se anulan entre ellas.

El desarrollo de la teoría de los mundos múltiples “viene estimulado por una tendencia vital en la semántica lógica y filosófica contemporánea” (Doležel 1997: 77) en la que se encuentra la base de que “nuestro mundo real está rodeado por una infinidad de otros mundos posibles” (Bradley y Swarz 1979, como se citó en Doležel 1997: 78). Así, obviamente, una persona que no crea en la teoría de los mundos posibles difícilmente concebirá esta teoría como válida. Es cierto que, aun negando la existencia de los mundos posibles desde una filosofía personal, la teoría acierta al sugerir la existencia de mundos ficcionales que podemos entender y aceptar como mundos cognitivos y abstractos que visualizamos a partir de un material artístico; otro acierto es tener en cuenta cómo se proyecta esto en una teoría de la ficción literaria, ya que “los mundos ficcionales de la literatura tienen un carácter específico por estar incorporados en textos literarios y por funcionar como artefactos culturales” (Doležel 1997: 78).

En este punto es fundamental comprender que la literatura forma su propia ontología de la ficción. El acto literario ya supone, de forma inevitable, la creación de una ficción y no podemos encerrar la literatura en la realidad, porque su objetivo, precisamente, es buscar una nueva perspectiva, sea alejándose o acercándose a ella, para contemplarla desde otro prisma y sobrepasarla. La literatura crea ficciones que nos ayudan a interpretar la realidad a través de contrastes y similitudes y la ficción de la obra literaria depende del autor. Actúan, como bien decía Doležel, como artefactos culturales y para ello requieren del marco ficcional que la literatura ofrece, porque la realidad es incapaz de encapsular la creación literaria a pesar de que siempre esté ligada a esta. La premisa principal que defendemos repetidas veces por fundamental es que la literatura siempre tiene algo que decir. Incluso el poema “La Sandía” de Salvador Rueda, totalmente parnasiano, pretende enseñarnos la belleza del arte y de la composición poética a través de la descripción preciosista de una sandía que está siendo cortada.

La propia creación literaria, por tanto, niega la primera tesis de la semántica de los mundos posibles: “los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles” (Doležel 1997: 79). Argumenta que los mundos posibles se legitiman por su posibilidad no realizada; en este sentido “si los particulares ficcionales son interpretados como posibles no realizados, la diferencia entre personas, eventos, lugares, etc. ficcionales y reales resulta obvia” (Doležel 1997: 79). Pero la teoría de los mundos posibles se sustenta en la supuesta contradicción de que las teorías del

modelo de mundo único encuentran personajes literarios que tienen referentes reales, por ejemplo “el Napoleón de Tolstoy o el Londres de Dickens no son idénticos al Napoleón histórico o al Londres geográfico” (Doležel 1997: 79), por lo que no pueden considerarse personajes del mismo mundo. Sin embargo, precisamente en esto está el argumento de mayor peso de la teoría del mundo único; si se habla de Londres o Napoleón es porque la ficción parte de la realidad, no tiene independencia como mundo posible. Si toda la ficción nace de su relación con la realidad es lógico que haya similitudes, y las diferencias de la creación ficcional nacen de la libertad creadora del autor en beneficio de su calidad literaria y el sentido que quiera darle; hay que tener en cuenta que la misma subjetividad supone un proceso de ficcionalización y, recordando la cita de Caro (1991: 19-20) que usamos anteriormente:

Entre el relato histórico, el relato literario y el sencillo relato legendario y aun mítico, puede haber más relaciones de las que a primera vista se aceptan, porque sobre cualquiera de los tres actúa un principio de actividad verbal que va haciendo que el relato en cuestión se aparte de la realidad, la haga engrandecerse o achicarse, deformarse en un sentido u otro.

Es decir, el principio de actividad verbal supone esta subjetivización y, por tanto, ficcionalización, pues la interpretación que hace el autor de la figura histórica de Napoleón no significa que el Napoleón ficticio de Tolstoi pertenezca a un mundo posible. Es decir, Hamlet no existe y no tiene ninguna posibilidad de existir porque es un producto literario, su existencia se limita a la literatura y sin literatura no existiría. La semántica de los mundos posibles considera al autor como una especie de creador o vidente de mundos posibles que existen en planos de realidad distintos, en otras dimensiones. El autor es, en realidad, el creador de una variante del mundo único que vive y que crea y modifica a partir de su libertad creadora.

El problema fundamental de la semántica de los mundos posibles es que busca dotar de realismo (por su carácter posibilista) entes eminentemente ficticios y abstractos. Como noción de existencia al margen de la realidad, la semántica de los mundos posibles es aceptable, pero concebir que las ficciones literarias son mundos existentes en otras realidades es querer unir una tendencia filosófico-ontológica de la realidad con la literatura, que no se puede ajustar a estos parámetros. Las ficciones, al fin y al cabo, son creaciones mentales de los autores que viven en la imaginación de los lectores. Si, hipotéticamente, alguna obra literaria llegase a desaparecer y ser olvidada, no ser leída nunca más, la ficción en ella contenida desaparecería, porque su existencia solo está en su función literaria, no más allá de nuestra realidad en una dimensión paralela.

Cuando caemos en la cuenta de que las frases de una novela no tienen continuidad vital, ni pasado ni futuro, y de que son ellas las que constituyen un mundo, advertimos la importancia de ubicar el espacio ficcional en el seno de su propuesta discursivo-pragmática (Pozuelo 1993: 24).

Ian Watt sostuvo la teoría que, en palabras de Doležel (1997: 75) “el escritor de ficción es un historiador de los dominios ficticios”. El autor no puede ser un historiador porque eso implicaría la existencia del mundo ficcional fuera del marco literario en el que se circunscribe. El mundo ficcional se limita a lo que está escrito de este, pero no tiene independencia. Los mundos reales se presentan como tales, completos y consistentes, mientras que “los mundos ficticios son intrínsecamente incompletos e inconsistentes” (Pavel 1997: 171).

Incompletos: ¿Cuántos hijos tenía Lady MacBeth? Es imposible contestar a esta pregunta; radicalmente imposible, pues ningún progreso científico jamás podrá aclarar la situación. Inconsistentes: tanto «Sherlock Holmes vivía en Baker Street» como «Sherlock Holmes no vivía en Baker Street» son frases verdaderas. Irremediablemente imaginarios: nadie que necesita a un detective privado buscaría la ayuda de Sherlock Holmes (Pavel 1997: 171-172).

En definitiva, los mundos posibles, según los concibe Doležel, son existencias operatorias al margen de la realidad, que existen, pero “es ficción aquella materialidad cuya existencia no es operatoria. La materia de la ficción es exclusivamente formal y no operatoria, porque su realidad es una construcción en la que materia y forma están en sincretismo y resultan —aunque disociables— inseparables” (Maestro s.d.). La ficción, en definitiva, es cognitiva y abstracta, no tiene realización ni posibilidad de operar en nuestro mundo y por ello se justifica y solo se puede concebir en el marco literario o artístico que la crea.

El resto de las tesis que defiende Doležel parten de la primera, por lo que, al negarla, negamos las otras. La única tesis que valdría rescatar es la de que “los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real” (Doležel 1997: 82) en la que, *grosso modo*, se refiere, como ya apuntábamos, a la importancia de la lectura de estos textos para con su existencia. La semántica de los mundos posibles asume que el acceso físico a estos mundos es imposible y se hace a través de “canales semióticos”, es decir, a través del lenguaje y, concretamente, los textos literarios leídos e interpretados; el problema está cuando “la lectura y la interpretación implica muchos procesos diferentes y depende de muchas variables, por ej. el tipo de lector, su estilo de lectura...” (Doležel 1997: 83). En este sentido, como bien dice más tarde, “gracias a la mediación semiótica, un lector real puede «observar» los mundos ficcionales y hacer de ellos una fuente de su experiencia” (Doležel 1997: 83). Esta idea, sin embargo, supone otro problema, porque en este sentido el Napoleón histórico y el Napoleón de Tolstoi son diferentes al Napoleón que interpreta un lector, que quizás lo concibe más noble de lo que fue en la realidad o como queda reflejado en la obra; a este respecto, alegar que todos son mundos posibles es inútil porque serían mundos a los que es imposible acceder y que serían únicos y personales. Una baza a favor de esta última idea la encontramos cuando menciona que el lector puede “hacer de ellos una fuente de su experiencia” (Doležel 1997: 83), pues es un punto totalmente válido y correcto y, además, coincide con la idea aristotélica, que hemos defendido, de que la literatura pretende

enseñar al contar y expresar, pues lo aprendemos al experimentar las ficciones literarias a través de la lectura.

Concluyendo, es más lógico asumir el estatuto abstracto y ficticio de la literatura, que las interpretaciones no conforman otra ficción, si no una visión particular de esa ficción, pues la ficción es únicamente lo que se encuentra en el contexto discursivo-pragmático en el que se concibe y se crea. Las ficciones tienen su propia independencia en sí mismas. El problema, en definitiva, es que esta teoría de la ficción no se puede aplicar a la ficción literaria por los argumentos que hemos aportado, porque, como nos confirma Pozuelo (1994: 278):

obra de ficción y mundos posibles no pueden ser identificados, puesto que aplicar a la ficción el modelo de los mundos posibles, equivaldría a creer que los mundos ficcionales existen independientes del texto y que el autor los introduce a él.

3. La ficción en la poesía lírica

A lo largo de las páginas precedentes hemos ido explorando el concepto de ficción y cómo se aplica a la literatura, pero en el proceso hemos obviado de forma deliberada la poesía lírica, que presenta dificultades particulares a la hora de referirnos a la ficción. En primer lugar, por la propia definición de poesía lírica, que lleva a confusión, en segundo lugar, por su propia naturaleza o, mejor dicho, la concepción que se tiene de ella, aparentemente excluyente de la ficción.

Para abordar estas complicaciones haremos un repaso por algunas teorías y definiciones de la poesía lírica, así como por otras teorías que buscan unir el género lírico al ámbito de la ficción, todo ello con la ayuda de ejemplos extraídos de la poesía de Luis Cernuda, pues, como iremos viendo, su lírica es particularmente interesante y fructífera a la hora de abordar este tema.

3.1. El género lírico en la teoría literaria contemporánea: la influencia romántica

Siguiendo lo dicho por Pozuelo (1997: 243), para incluir la lírica en los géneros de ficción, esta debe superar “los estadios retórico-elocutivos” y plantear “el género lírico como especificidad de índole semántica y/o pragmática”. El problema, argumenta, se debe a que la lírica no se ha integrado al pensamiento clásico y esta incapacidad parte del hecho de que “como la lírica trata escasamente de acciones, ha visto siempre mermadas sus posibilidades de incluirse en la famosa mimesis aristotélica” (Lujan 2000: 6). Se entiende que la lírica tal y como la concebimos hoy en día no formaba parte de la tríada modal de Platón y Aristóteles, fue posteriormente que la teoría

literaria decidió crear un género lírico que pueda corresponderse con las manifestaciones líricas que existían en el momento:

En primer lugar, se *crea* un tipo teórico —la lírica— y con él una consideración unitaria desde la teoría para acoger múltiples y variadísimas formulaciones histórico-literarias que no habrían todas ellas respondido a los rasgos (-ficcionalidad) y (+subjektividad) que la tradición teórica fue imponiendo (Pozuelo 1997: 244-245).

El problema, por tanto, se encuentra en la propia consideración que se tiene de la lírica, por otro lado, de difícil definición. En este sentido, será necesario, en un futuro, aludir a cuestiones histórico-literarias. Antes de eso, sin embargo, habremos de centrarnos en qué es poesía lírica.

El problema principal de la lírica es que su concepción es tardía en relación a sus géneros hermanos. Con esto nos referimos a que, si bien todos los géneros han sufrido cierta evolución, la lírica fue la que más tardó en asentarse como un género y ello, en parte, se debe a un esfuerzo por parte de las teorías contemporáneas para introducirlo en la tríada modal; no hay que olvidar que Aristóteles, en su *Poética*, no concibe la poesía lírica, al menos no tal y como la hemos considerado desde la Edad Media.

Pozuelo defiende esta idea de que la creación de la lírica como género literario fue, digamos, forzada para ajustarse a la tríada platónica, el problema con ello es que dentro de un solo género se tenían que incluir una pantagruélica cantidad de creaciones artísticas que, en muchas ocasiones, poco tenían en común. Es decir, “se dio carácter unitario a lo que para nada respondía a esa unidad, ni en las realizaciones históricas de las formas clásicas, ni medievales, ni renacentistas” (Pozuelo 1997: 245).

En este sentido, la lírica, al incluirse en el esquema modal, tiene que erigirse como equivalente a los otros géneros ya asentados, la semiótica teatral y la narratología que ya estaban consolidadas con unas características definitorias claras, en las que en la narración se cuentan o narran unas acciones o sucesos y en el teatro se representaban, también, acciones o sucesos. Para la lírica, por tanto, la teoría literaria “logró cuajar para ese nuevo orden unitario de la lírica una contigüidad para lo expresivo-subjetivo” (Pozuelo 1997: 245).

Por lo general, se ha asumido que la lírica no forma parte de la ficción porque se le ha atribuido un carácter subjetivo de tal magnitud que la temática lírica parece que sea exclusivamente la verdad interior del autor, sus sentimientos, pensamientos e ideas reales, verdaderas. Esta visión de la lírica, como adelantábamos, tiene una razón histórico-literaria que nace del Romanticismo. La concepción que se tiene hoy en día de la poesía lírica parte del idealismo romántico, así “la lírica ha conservado incólume su exclusividad para la parcela de lo subjetivo, afirmada primero como elemento modal por Goethe y toda la tradición romántica” (Pozuelo 1997: 245). Dicha concepción subjetiva de la lírica, por tanto, termina expulsando el

género lírico del dominio ficcional. Como sabemos, el romanticismo trajo toda una corriente de pensamiento en relación con la poesía lírica en la que el objeto temático se centraba casi exclusivamente en el “yo”, en la subjetividad del poeta, sean esto sus sentimientos, ideas, su propia visión de la realidad, etc. Todo gira en torno a la subjetividad del poeta, que solo puede expresarse en estos términos; es obvio, por tanto, que se haya llegado a la conclusión de que el objeto temático del género lírico, que, como decimos, parte del idealismo romántico, se encapsule solamente en lo subjetivo, lo emocional particular y, por tanto, real, verdadero del poeta. Esta idea ha calado tanto que a partir del romanticismo la mayor parte de la poesía lírica que se ha creado ha girado en torno a lo subjetivo y lo sentimental, porque “toda esta corriente idealista popularizó en la propia teoría la relación expresivo-subjetivo-sentimental del poeta” (Pozuelo 1997: 246).

Queda claro, por tanto, que “lo que llamamos lírica hoy no podría entenderse ni explicarse —ni la misma afirmación no ficcional que la teoría parece admitir— sin la decisiva intervención del idealismo romántico y su posterior proyección” (Pozuelo 1997: 245-246). Como decíamos, la temática lírica se ha centrado, a partir del romanticismo, si bien no exclusivamente como argumentaremos más adelante, en esta “casilla en que la tradición la había metido” (Pozuelo, 1997, p. 246). Ejemplo claro de ello es Luis Cernuda, quien no solo tiene una obra poética completa que gira en torno a su propia biografía y a su persona, sino que, en particular, tiene un poemario de estela romántica, *Donde habite el olvido*, en el que se nota la importancia que ha tenido dicho movimiento en la lírica posterior.

La constante esquematización y categorización teórica a la que se ha visto sometida la lírica para tratar de crear un archigénero supone un gran problema que ya adelantábamos, porque se atribuyen etiquetas que no llegan a corresponderse con la realidad literaria, es decir, “al mezclarse en la teoría constantemente géneros (y subgéneros) con *tipos*, modelos y categorizaciones de naturaleza no histórica, no se logra salir de una constante «esquematización» que la teoría impone a la realidad histórica, seleccionando de ésta sólo algunas de sus ocurrencias (las que convienen a su principio categorizador) y marginando otras” (Pozuelo 1997: 246). Es decir, la teoría literaria creó una concepción subjetiva de la lírica que no se ajusta a todas las realizaciones literarias que son, de hecho, lírica, ya que toda producción literaria que no tenga como objetivo temático la subjetividad del poeta queda excluida. El conflicto se debe a “la necesidad de crear la categoría o *tipo*, o género grande, género-guía como categorías universales que luego se han querido justificar desde prismas universales y «naturales», ha hecho posible un progresivo alejamiento de la realidad histórica concreta, con miles de formulaciones distintas desde el punto de vista de su creación pragmática” (Pozuelo 1997: 247). El gran problema de la teoría literaria es querer definir y establecer límites a la

literatura, que está en constante evolución y que supone, pragmáticamente, un océano de composiciones diferentes y varias. Así, hemos llegado a un punto en el que “la coherencia de la propia teoría se ha salvado en beneficio de la creación de un orden intelectual netamente romántico expresivo donde no caben ni Píndaro, ni Horacio, ni Catulo, ni Dante, ni Góngora, ni Borges, ni Pessoa” (Pozuelo 1997: 251)

Este problema nos compete porque la derivación natural de todo esto es que se ha asentado la idea de que la lírica se justifica y se distingue de los otros géneros literarios por estar fuera de los dominios ficcionales, porque:

Los filósofos de todas las épocas —y muy singularmente los románticos— han luchado por allegar la poesía lírica a la esfera de la verdad, al lugar donde el individuo expresa directamente su alma y rescata la autenticidad originaria, el carácter genuino y verdadero del lenguaje (Pozuelo 1997: 250).

Esta obcecación en el origen no ficcional de la lírica busca contestar “la objeción platónica de la raíz mentirosa de toda producción poética” (Pozuelo 1997: 250). En definitiva, todo esto se da por la necesidad de satisfacer el egoísmo de los poetas románticos que, como también muestra la idea del genio creador de Kant, se consideraban superiores al resto como se puede ver ejemplificado en la rima III de Bécquer. No obstante, esta idea del poeta como alguien superior por su labor misma ya la encontrábamos en la Edad Media y los poetas de cancionero, aunque desde la perspectiva totalmente opuesta; su virtud era poder fingir un sentimiento en beneficio de la forma, la creación no se centraba en contar la verdad del alma sino presentar un sentimiento y decorarlo literariamente hasta convertirlo en arte. Como dice el marqués de Santillana en su Carta Proemio (que volveremos a mencionar más adelante):

¿Y qué cosa es la poesía, que en el nuestro vulgar 'gaya ciencia' llamamos, sino un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura, compuestas, distinguidas y escandidas por cierto cuento, peso y medida? (Cascales 2002: s.p.).

Volviendo a la cita de Pozuelo, la idea de que el individuo expresa directamente su alma es una falacia; el poeta no habla solamente de su alma y tal afirmación es reducir toda la poesía y toda la lírica a una poesía introspectiva en la que el poeta habla solamente de sí mismo, una poesía metafísica, ajena siempre a la realidad física. Esta concepción se opone a muchos poemas, realmente, a todos los que no hablen de uno mismo y que no estén en primera persona o no se refieran, de forma indirecta y egoísta, al poeta mismo. En Cernuda tenemos ejemplos muy claros, como por ejemplo “A Larra con unas violetas” de su poemario *Las nubes*, que trata y se dirige al propio Larra. Habla, sí, desde su subjetividad, de forma subjetiva, pero no habla directamente de su alma, aunque el tono sí nazca de ella.

La afirmación de que el poeta expresa directamente su alma puede, además, malinterpretarse, porque, de ser así, toda la lírica sería totalmente egoísta, pero no en el sentido romántico, sino peyorativo, porque tal afirmación dejaría en muy mal lugar la poesía

comprometida, las loas o las elegías, pues se asumiría que son pretextos para que el poeta hable de sí mismo y no de a quienes se dirige o a quienes se refiere. En este sentido, podemos centrarnos en el poema de Luis Cernuda "A un poeta muerto" de su libro *Las nubes*:

El poema es una elegía, como nos indica el título, dirigida a Federico García Lorca, según nos sugiere el subtítulo entre paréntesis. El poema se centra en dos temas interrelacionados a partir de lo que podemos entender como causa-efecto: por un lado, se loa y deifica al poeta y su talento mientras que, por otro lado, Cernuda busca hacer una crítica ante la realidad española de la época. La relación es clara, la realidad española no da cabida a personas como Lorca según iremos viendo. En la primera estrofa se nos describe a Lorca como una flor que crece en mitad del desierto. Se contraponen aquí la realidad española y la figura de Lorca, quien es un bien necesario en una sociedad que Cernuda expresa en términos totalmente negativos, como "pueblo hosco y duro", "tierra árida" y "oscuro aire". En esta primera estrofa ya se nos está empezando a configurar una visión particular de la realidad que es totalmente subjetiva, una transformación de la realidad.

Tal realidad se va reforzando a medida que avanza el poema; en la segunda estrofa se añaden, a este pueblo "hosco y duro" personas dignas de su estética, vemos humanos, españoles, descritos como criaturas casi prehistóricas piedra en mano, llenas de odio y rechazo por todo lo que sobresalga. A este sentimiento se le supone, como sigue la tercera estrofa, la envidia, el recelo de una sociedad mediocre, de ahí que Lorca fuese un brote entre las rocas que no puede brillar.

En oposición a esta imagen una nueva estrofa vuelve a la figura de Lorca, a quien la voz poética se dirige en segunda persona (lo que ya se opone a una idea tan personal y subjetiva de la poesía que suponga que deba estar en primera persona), y sigue alabándole. En la siguiente estrofa Cernuda va más allá y considera tan positiva la vitalidad y el talento de Lorca que llega a afirmar que "La muerte se diría / más viva que la vida / porque tú estás en ella".

El poema continúa y añade más temas e ideas, pero no es necesario continuar el comentario porque los elementos principales que se deben tener en cuenta para el tema que nos toca ya han sido expuestos: la elegía a Lorca y la visión de una realidad.

Por lo que respecta al primer elemento, basta, más que un análisis, simplemente una lectura para darse cuenta de que es impensable pretender argumentar que en ese poema el verdadero interés de Cernuda, que busca expresar su alma a través de un lenguaje verdadero, sea hablar de sí mismo y no de Lorca. Obviamente, con una lectura rápida del poema podemos ver, sí, el dolor personal y verdadero de Cernuda, pero su objetivo principal no es demostrar su dolor de forma narcisista, sino ensalzar la figura de Lorca y mantener su recuerdo vivo. Ciertamente se nos expresa la figura de Lorca contextualizándola en la realidad social que lo ha asesinado para

dar un carácter más trágico y solemne, pero el objetivo principal de Cernuda no es utilizar la muerte de Lorca como pretexto para hacer una crítica social, más bien la crítica social, que está como tema secundario, está como pretexto para ensalzar la figura de Lorca que está por encima de la masa mediocre de odio y envidia que lo ha asesinado.

Y como este, tantos otros ejemplos de elegías, loas o, como también decíamos, la poesía comprometida o incluso la regeneracionista de fin de siglo son ejemplos de poesía lírica en la que el poeta no se centra en expresar su alma, sino a través de su alma, expresar un mal ulterior a su interioridad, algo que, si bien nace de su alma, no es, como tal, su alma lo que quiere expresar. Para oponer esa idea tan cerril y anquilosada de la poesía lírica a partir del romanticismo podemos extraer la siguiente cita de Díaz de Castro (2001: 10):

La poesía nos habla del hombre enfrentado a sí mismo y de sus afanes trascendentes, pero nos habla también de cómo encara éste la realidad objetiva, del lugar que conscientemente asume ante lo que le rodea. Cada época tiene una manera peculiar de entender la esencia y la función de la poesía y, por eso, ésta nos puede ayudar a comprender los misterios de las más profundas inquietudes individuales y colectivas.

Díaz de Castro entiende y asume el carácter subjetivo y personal de la lírica, pero no la encierra en este. La poesía es subjetiva porque, en definitiva, casi toda creación artística nace de la sensibilidad subjetiva del artista que la impregna, pero es una característica aplicable, también, a cualquier arte, no exclusiva de la lírica. Aunque haya movimientos que busquen la objetividad o busquen alejarse de la subjetividad romántica, siempre toda creación se verá afectada por la personalidad del autor; si hablamos del parnasianismo, que surge como reacción a la interioridad romántica y busca alejarse de la subjetividad y escribir sobre la belleza de la realidad, tendremos distintos poemas con distintas concepciones sobre cómo se articula la belleza en la realidad, así un poeta no describirá de la misma forma el mismo objeto en un poema y ahí es donde encontramos el carácter subjetivo del arte y la poesía.

Esta subjetividad, por tanto, aunque sea mucho más fuerte y notable en la poesía lírica, más aún a partir del romanticismo, no es algo que se suponga específico de la lírica y se excluya del resto de géneros literarios. Además, hay que notar, en la cita de Díaz de Castro, que el poeta también habla de “cómo encara éste la realidad objetiva”, el poeta es un hombre en el tiempo, alguien en un momento y lugar determinados y es inalienable de la realidad que le envuelve, por lo que su poesía estará supeditada a ella. Esta realidad objetiva se traduce también, como afirma acertadamente Díaz de Castro, en la época en que aparece ya que cada época entenderá la poesía de distintas maneras. Es así como llegamos a que hoy en día la poesía se entiende a la manera romántica. Esto mismo lo encontramos en palabras de Cernuda (2019: 50) cuando dice que el poeta es un “hombre que acaso esté en contacto más íntimo con la realidad circundante”; no se refiere precisamente a que los temas que trata el poeta sean totalmente reales y objetivos,

porque “la realidad cambia, la sociedad se transforma [...], y el poeta, consciente de dichas transformaciones, debe hallar expresión adecuada para comunicar en sus versos *su visión diferente del mundo* [El énfasis es mío]” (Cernuda 2019: 50).

La concepción de la poesía hasta el romanticismo comprendía el carácter subjetivo de la lírica en el sentido de que trata temas graves, de carácter introspectivo como el sentimiento amoroso, la muerte, etc. Sin embargo, esta subjetividad era, por norma general, fingida; volviendo a la anterior cita del marqués de Santillana de su carta proemio, hemos visto cómo afirmaba que el poeta debe fingir un sentimiento para expresarlo en verso. Para la poesía lírica medieval prima la forma en el sentido de que lo subjetivo se finge para beneficio de la primera, ya que el poeta tocado por Dios es capaz de dar forma a los sentimientos fingidos y convertirlos en obra de arte. Esta supremacía de la forma por encima de la subjetividad y la introspección se mantiene hasta el romanticismo, donde, como hemos ido explicando, se dará más importancia a lo subjetivo sobre la forma, que no es que se deje de lado sino que se ve supeditada a la expresión introspectiva del yo; es aquí, por tanto, cuando la expresión de la introspección del poeta es o se supone verdadera y la lírica, en teoría, perdería el rasgo ficcional que en la Edad Media se encontraba en el fingimiento y creación de un sentimiento.

Pero estamos divagando. Volviendo al poema de Lorca, el segundo elemento importante da pie, por un lado, a continuar comentando la cita de Díaz de Castro y, por otro lado, a tratar un nuevo aspecto de la lírica y la ficción: en el poema vemos cómo encara Cernuda la realidad objetiva, esto es, la encara de forma subjetiva, la encara transformándola, creando una visión negativa, una realidad de la sociedad y el pueblo español degradada, marcada por el dolor y la tristeza por el asesinato de Lorca. Cuando Díaz de Castro afirma que el poeta se encara a la realidad objetiva, nosotros podemos argumentar que la forma del poeta para encararla es a través de la ficción lírica. El poeta, al igual que en la narrativa y cualquier tipo de ficción que, como defendíamos en la primera parte, nace de forma indisociable de la realidad histórico-factual, contempla la realidad. En el caso de Cernuda y este poema se trata de la sociedad española que, en beneficio de la creación literaria y lírica, se modifica según la sensibilidad de Cernuda; tal realidad objetiva se transforma en una sociedad prehistórica, celosa y ruin ante los dones y la gracia de otros, llena de odio. Cernuda ha creado una ficción, una España ficticia que puede reflejar su pensamiento y sus sentimientos reales frente a esta, pero que no deja de ser ficción porque no es la realidad objetiva e histórico-factual, se ha transformado en una realidad subjetiva.

3.2. Mundos ficcionales en la poesía lírica

Siguiendo este hilo de ideas, podemos sacar a colación las aportaciones de Doležel y su teoría de los mundos posibles, comentada en el anterior apartado:

La ficcionalidad lírica, como hemos sugerido en el poema “A un poeta muerto”, se ve apoyada por la teoría de los mundos posibles en tanto que “afecta por igual a la lírica en el momento en que el texto lírico ofrece iguales dimensiones de organización de mundos y submundos que cualquiera otro texto literario” (Pozuelo 1997: 263).

En palabras del propio Doležel, podemos ver cómo su teoría es totalmente aplicable a la lírica, no por “su virtualidad mimético-representativa”, sino por su “virtualidad mimético-productiva” (Pozuelo 1997: 264):

La construcción de mundos posibles ficcionales ocurre, primariamente, en diversas actividades culturales —composición poética y musical, mitología y cuenta-cuentos, pintura y escultura, actuaciones de teatro y danza, cine, etc. Numerosos sistemas semióticos —lenguaje, gestos, movimientos, colores, formas, tonos, etc.— sirven de mediadores en la construcción de mundos ficcionales. Las ficciones literarias se construyen en el acto creativo de la imaginación poética, la actividad de la *poiesis*. El texto literario es el mediador en esa actividad. Con los potenciadores semióticos del texto literario, el poeta lleva a la existencia ficcional un mundo posible que no existía antes de su acto poético. (Doležel 1997: 88)

No hay que olvidar que la lírica es capaz de crear mundos ficcionales; es más, la lírica es el género que, quizás, crea los mundos ficcionales más “irrealistas”, más distorsionados o alejados de la realidad y siempre conservando la verosimilitud. Esto se debe al carácter alegórico-simbólico inherente al género, ya que, como el poeta debe expresar conceptos totalmente abstractos, debe valerse de ciertos recursos para expresarlos. Así, las metáforas, los símbolos, las alusiones y todo este tipo de recursos literarios ayudan a crear una imaginería, un mundo que represente lo abstracto y, a menudo, el poeta utiliza elementos de la realidad, mezclándolos y reinventándolos de una manera más agresiva que en la narrativa.

Antes de continuar, sin embargo, es preciso recordar las consideraciones que hicimos en el apartado anterior sobre la teoría de Doležel. Más que mundos posibles hablamos de mundos ficcionales, por ello:

no tiene sentido plantearse si el texto es ficcional o no: en la medida en que las frases no pueden ser correlacionadas ni con hechos de nuestro mundo real ni con hechos de otros mundos posibles alternativos sino que parecen limitarse a autodesignarse, la imposibilidad de construir una zona de referencia vuelve inútil cualquier intento por verificar si se han producido o no modificaciones en ella (Reisz 1989: 213).

La ficción del mundo ficcional viene, por tanto, por el propio proceso de creación, de transformación de la realidad objetiva en una ficticia. En este sentido, la poesía de Luis Cernuda

sirve muy bien para el propósito de ejemplificar los mundos ficcionales en la lírica y lo podemos ver en dos casos claros:

El primer ejemplo se puede percibir en la visión de la realidad por parte del poeta y su evolución a lo largo de los poemarios que componen la poesía anterior a 1936. El segundo ejemplo, más concreto, lo localizamos en el poemario *Las nubes*, donde el poeta nos presenta a partir de sus poemas una visión doble de España, una negativa (que ya hemos empezado a ver en el poema “a un poeta muerto”) y otra positiva y llena de esperanza.

Por lo que respecta al primer caso en el que podemos ver la ficcionalización lírica a partir de la creación de un mundo ficcional es, como decíamos, en toda la primera etapa de Luis Cernuda. La poesía de Cernuda se divide, por lo general y *grosso modo*, en poesía anterior a 1936 y poesía posterior a 1936. En la primera poesía de Cernuda, que incluiría hasta el poemario *Invocaciones*, podemos ver incluso un proceso de transformación del mundo ficcional.

Su primer poemario, que después de una revisión titulará *Primeras poesías*, se debate entre dos espacios ficticios: una habitación en la que el poeta se encuentra encerrado, melancólico y aislado que se define sucintamente, apenas como unos muros que le encierran. Fuera, una realidad ajena, un espacio alegre, anhelo del poeta encerrado, pero que a la vez se nos presenta crepuscular y otoñal, como dejándose ver la melancolía y la tristeza del poeta por sentirse aislado de sus deseos. El exterior es un espacio que huye al poeta y que este ve con anhelo. Así, en su primer poema describirá el espacio exterior en estos términos:

Va la brisa reciente
Por el espacio esbelta,
Y en las hojas cantando
Abre una primavera.

Sobre el límpido abismo
Del cielo se divisan,
Como dichas primeras,
Primeras golondrinas[...]

O, en el quinto poema, describirá el cielo de esta manera:

Ninguna nube inútil,
Ni la fuga de un pájaro,
Estremece tu ardiente
Resplandor azulado.

Así sobre la tierra

Cantas y ríes, cielo,
Como un impetuoso
Y sagrado aleteo

El interior, como decíamos, es el reflejo de la alienación del poeta y se nos refleja de la siguiente manera en el poema IV:

“Morir cotidiano, undoso
Entre sábanas de espuma;
Almohada, alas de pluma
De los hombros en reposo”

O también en el poema VI:

¿Dónde huir? Tibio vacío,
Ingrávida somnolencia
Retiene aquí mi presencia,
Toda moroso albedrío,
En este salón tan frío
Reino del tiempo tirano.

Vemos, por tanto, dos espacios ficcionales que el poeta crea, a partir de similitudes y conexiones con la realidad objetiva, para expresar su subjetividad, sus sentimientos y pesares. Esto se debe a que “en la lírica se han albergado tradicionalmente mayores grados de ilusión fantástica e irrealista, pareja con la mayor exigencia de cooperación imaginaria del lector”. (Pozuelo 1997: 266). A la lírica, desde siempre, se le ha supuesto una complejidad por encima de los otros géneros porque requiere más que las demás la participación activa del lector, quien debe esforzarse para entender e interpretar las imágenes que el poeta utiliza para expresar y reflejar los temas, de esta manera:

Los mundos y submundos que el poemario de cualquier gran poeta incluye son a menudo complejos y tan altamente representativos de los esquemas del funcionamiento sentimental que su índice de “generalidad” crece cuanto mayor es su fortuna para la expresión de la peculiar densidad y espesor de la imaginación humana (Pozuelo 1997: 266).

Esta visión positiva se irá degradando paulatinamente, atendiendo a la biografía del autor, y concluirá en *Donde habite el olvido*, que resulta en una visión peyorativa de la realidad que podemos ver en su primer poema, cuyo primer verso se corresponde con el título del poemario:

En este poema Cernuda describe una realidad, un lugar totalmente opuesto a la visión sugerentemente positiva que veíamos en sus primeros poemas. En este poema vemos como tema principal la descripción nihilista de un lugar desolado, nocturno, que refleja a la perfección los sentimientos del poeta. El primer verso ya nos sugiere, con el uso de ese verbo en subjuntivo,

“habite”, que es un lugar imaginario, irreal e inalcanzable, en definitiva, es un lugar ficticio. El lugar, como decíamos, está totalmente desolado; así lo demuestra también el segundo verso, ya que nos sitúa en un jardín sin aurora. Este es un lugar deseado por el poeta, un lugar donde la desolación sea tal que todas las pasiones, sentimientos, deseos no existan.

Como segundo ejemplo podemos atender al poemario *Las nubes*, donde el poeta nos presenta dos realidades ficticias, dos Españas o dos ideas o reflejos distintos de la España subjetiva de Cernuda. La primera España ya la conocemos, es la España que veíamos en el poema “A un poeta muerto” o “A Larra con unas violetas”, una España primitiva, intolerante, atrasada, envidiosa, llena de hombres a los que ve “por el odio impulsados / hasta ofrecer sus almas / a la muerte, la patria más profunda”, como nos dice en la “Elegía Española [I]”.

Lo interesante es que, de la misma realidad objetiva, España, Cernuda, desde la lírica, crea otro mundo ficcional, una España idealizada que podemos vislumbrar en poemas como el anterior, en el que, dentro del mismo poema vemos el eco de una España que se está muriendo por el odio, pero también una España de “Esencia misteriosa / De nuestra raza / Tras de tantos siglos, / Hálito creador”, Cernuda concibe España como una madre que ve cómo sus hijos se matan y que, por tanto, se ve manchada entre “Flores caídas, / Pétalos rotos entre sangre y lodo”. Pero en Cernuda siempre vivirá la España del pasado, la “Madre de tantas almas idas / Que te legaron, con un fulgor de piedra clara, / Su afán de eternidad cifrado en hermosura”. En “Atardecer en la catedral” vemos una España en la que “No hay lucha ni temor, no hay pena ni deseo”, y de la que, físicamente, “Aromas, brotes vivos surgen, / Afirmando la vida, tal savia de la tierra / Que irrumpe en milagrosas formas verdes”.

Como nos adelanta este último poema, esta España idealizada no existe solo como concepto abstracto, sino como ficción geográfica y física. En el poema “Un español habla de su tierra” podemos ver “Los castillos, ermitas, / Cortijos y conventos, / La vida con la historia / Tan dulces al recuerdo”, también “Las playas, parameras / Al rubio sol durmiendo, / Los oteros, las vegas / En paz, a solas, lejos”. Más claro es en el poema “Resaca en Sansueña”, donde España se identifica con un pueblo mítico del sur en el que vemos “Blancura de jazmines, de nardos, de magnolias, / Aroma da a los patios, mientras la voz del agua / Clara, desde los mármoles, a través de las rejillas, / Acompaña el coloquio de los enamorados”. Un recuerdo del sur, tierra natal del poeta, que también aparece en el poema “El ruiseñor sobre la piedra” donde el poeta recuerda “Bien el sur donde el olivo crece / Junto al mar claro y el cortijo blanco”.

En estos poemas vemos la España idealizada de Cernuda, que recuerda desde el exilio, la España que la guerra ha matado, “una nación tolerante, creativa, grande y respetada” (Villena 2019: 29). Es el mundo que Cernuda, desde la nostalgia del destierro, crea para nosotros, para entender sus anhelos y deseos para con su tierra natal, en su momento destrozada y humillada,

una España que se sobrepone, un recuerdo que, efímero, se vuelve sempiterno en la creación de un mundo ficcional que vivirá siempre en sus versos, una España que, aún idealizada y perfecta, carga con la nostalgia y la melancolía de quien sabe que no la verá jamás.

La ficción lírica, en el aspecto de creación de mundos ficticiales, como vemos, es inapelablemente productiva porque la intensidad de las creaciones ficticiales en la lírica adquiere una importancia mucho mayor que en el resto de las creaciones porque son medios para la comprensión e interpretación total de la composición y los temas confluyen a través de estas imágenes ficticiales. Esta idea no es baladí, porque estamos atendiendo a la propia naturaleza de la creación lírica, “se ha olvidado la evidencia de la condición igualmente «general» y no particular del mundo creado en un poema, que permite precisamente ser representativo de sentimientos y perspectivas sobre lo humano en general.” (Pozuelo 1997: 265).

3.3. El objeto temático en la poesía lírica: universalidad y particularidad

A partir de aquí es necesario hablar un poco más sobre la lírica como tal, analizando sus características definitorias para entender mejor hasta qué punto lo expuesto hasta ahora es capital para la lírica en relación con su universalidad:

Según explica Bousoño (1976: 20), “la poesía no es, sin más, emoción a secas, sino percepción de emociones, evocación serena de impresiones y de sensaciones”. Como hemos ido viendo, lo que hace a la lírica distinta a los demás géneros es la particular forma que tiene de expresar sus temas y los sentimientos que pretende evocar. En la poesía, por tanto, “lo que se comunica no es, pues un contenido real, sino su *contemplación* (que puede, eso sí, producir, en nosotros y en el autor, sentimientos, como produce, en ambos, lo que hemos llamado placer o alegría estéticos)” (Bousoño 1976: 20).

Ya habíamos dicho también que lo que la poesía busca expresar a través de la subjetividad del autor son ideas abstractas; “los contenidos anímicos reales sólo se sienten; pero la poesía no comunica *lo que se siente*, sino *la contemplación* de lo que se siente, contemplación que, a su vez, repito, nos hace o puede hacernos reaccionar emotivamente en una determinada dirección” (Bousoño 1976: 20). Es decir, el poema no comunica sin más un sentimiento, porque de esa forma nosotros también lo sentiríamos tal cual se nos comunica, pero cuando un poeta habla, por ejemplo, de su enamoramiento, nosotros, como lectores, no nos enamoramos, pero podemos identificarnos y comprender el sentimiento que se contempla en el poema, el sentimiento que trata de evocar, creer lo contrario, que la poesía es expresión de sentimientos

verdaderos sin más, “dice a las claras la infinita distancia que media entre contemplar y vivir, entre poesía y realidad, o más ampliamente, entre lenguaje y realidad” (Bousoño 1976: 20-21).

La universalidad de la poesía, que adelantábamos con el análisis de los poemas anteriores, se justifica, como decíamos, a partir de las herramientas específicas de que la lírica hace uso, entre las que destacamos el uso del lenguaje; así:

El lenguaje no poético contempla uno sólo entre los ingredientes sintéticos del contenido anímico, el ingrediente genérico, el concepto, mientras a través de la poesía se nos produce la impresión de contemplar el contenido anímico tal como es, en su aspecto de todo *particular* (Bousoño 1976: 21).

La poesía lírica tiene la capacidad de, aun naciendo de la subjetividad del poeta y de un sentimiento determinado, hacer que el lector pueda sentirse identificado, el contenido anímico, personal y único, en el poema se universaliza al ser la contemplación de tal contenido, ya que es preciso matizar que:

La poesía no puede consistir únicamente en conceptos, [...] pues los conceptos, en cuanto tales, han perdido el carácter individual de contenidos intuitivos comunicables que lo poético forzosamente ha de exigir, ya que en poesía de lo que se trata es de conocer [...] un contenido psíquico que nos parece individualizado, misión del arte (Bousoño 1976: 23).

La individualización, contemplación del concepto o sentimiento personal del autor, otorga ese carácter eminentemente subjetivo a la lírica y que lo expulsa del ámbito ficticio, pero precisamente al ser forzoso para el poeta individualizar el concepto para convertirlo en un poema hay una actividad de ficcionalización de tal concepto que es independiente de si el sentimiento es realmente sentido por el poeta o no, porque, como estamos argumentando, el poeta no expresa el sentimiento sin más, sino que lo contempla y lo evoca a través de una creación artística para que parezca individualizada pero que, a su vez, se universaliza y el contenido anímico que se evoca puede ser identificado por los lectores. El poeta, en definitiva, aparentemente individualiza el contenido psíquico atendiendo a un principio de subjetividad de lo expresado a través del lenguaje poético y que supone un ejercicio de ficcionalización en beneficio de la expresión lírica.

El pensamiento en el poema no posee jamás una finalidad en sí mismo, sino que actúa simplemente *como medio* para otra cosa, esa, sí, esencial: la emoción (sensorial o sentimental, etc.), que es la encargada de darnos la impresión de que el contenido psíquico se ha individualizado (Bousoño 1976: 23).

El poeta, por tanto, coge un sentimiento propio, o no, pero que no es exclusivo a él (es universal, como todos los sentimientos o contenidos anímicos) y lo expresa según su propia interpretación subjetiva de tal sentimiento. “La poesía es universal porque el pensamiento que en ella reside no es, en postrer esquematización, nuevo. Lo que por algún sitio ha de ser nuevo es la manera en que ese pensamiento tópico (o sea, esa dimensión colectiva de la experiencia) queda asumido por un ser humano singular” (Bousoño 1976: 24). En este sentido, por ejemplo,

así como un poeta podría querer despojarse del “olvido” como concepto, Cernuda deseará vivir “Donde habite el olvido”.

Hay que comprender el objetivo de la lírica, “lo importante en ese género literario es comunicarnos experiencias humanas que, aunque vividas individualmente y en cuanto que vividas individualmente por alguien —por el protagonista del poema— son participables en alguna de sus estructuras fundamentales *por los hombres* (universalidad de la poesía)” (Bousoño 1976: 24).

Esta individualización, no obstante, lejos de alienar al lector, lo acerca más a la verdad poética (con verdad poética nos referimos a la interpretación eficaz y efectiva del poema por parte del lector, que tampoco tiene porqué corresponderse con la contemplación del poeta) porque también puede sentirlo individualizado, ya sea porque puede compartir cómo contempla el contenido anímico con el poeta, o bien porque la interpretación que el lector haga lo convierta en algo individualizado.

Todo esto supone un proceso de ficcionalización del contenido anímico que ya no solo es particular del poeta y el poema, sino del lector y su interpretación. La ficción en el poema lírico viene, por tanto, también por su naturaleza críptica, sugerente, por la necesidad de ser interpretado y que lleva irremediamente, a diferentes lecturas según el lector o la época en que se lee. Así como el poeta busca individualizar un sentimiento, el lector hace lo propio para identificarse o no con lo que el poeta dice. Una lectura supone, entonces, otro nivel de ficcionalización sobre el texto lírico por la propia naturaleza del género, que trata de contenidos psíquicos y que, como dice Bousoño (1976, p. 25):

Un contenido psíquico está en perpetua mutación; es un constante devenir, algo incesantemente movedizo, fluyente, aunque nuestra experiencia de la realidad interior pretenda insinuar lo contrario. *Se trata de una ilusión de nuestros sentidos* [el énfasis es mío].

Así, “el poema, a imitación y como expresión de lo que ocurre en el alma del hombre, consistirá también en un fluir, más o menos evidente, de estados de conciencia cambiantes que se desenvuelven en el tiempo” (Bousoño 1976: 25). La temporalidad y la necesidad interpretativa de la poesía la convierten, posiblemente, en el arte que más niveles de ficción o creación condensa, puesto que cada interpretación es una creación y ficcionalización en sí misma del significado poético. El objetivo del crítico, por su trabajo, es buscar el significado más cercano a la voluntad del poeta mientras que el lector, que lee por placer, buscará poder interpretar, a través de la poesía, sus propios sentimientos, pasiones, miedos, deseos...

Como conclusión a lo expuesto hasta ahora, el poeta comunica, en el poema, la contemplación de un contenido anímico y lo hace de forma personal y subjetiva. Desde el momento en que el contenido anímico es abstracto y no se puede expresar de forma fiel con el

lenguaje natural, la contemplación, para ser evocada, hace uso de un lenguaje especial y de unos recursos literarios, formas, etc. para poder expresar tal contenido anímico. Estos recursos de que hace uso el poeta son formas de ficcionalización en aras de la expresión, en ojos del poeta, correcta del contenido contemplado. Esto supone que, en muchas ocasiones, las que más, el contenido anímico se deba sobreentender, rebuscar entre el texto, ser interpretado a través de la lectura de las diversas imágenes que el autor nos sugiere.

3.4. La doble estructura de la lírica: poesía lírica y autos sacramentales

Así, podríamos afirmar que el poema tiene ciertas similitudes con el auto sacramental del Siglo de Oro, como argumentaremos a continuación: el auto sacramental se caracteriza por la diferencia entre el asunto, que vendría a ser el tema del auto (relacionado con la Eucaristía), y argumento, que sería la sucesión de acciones que en él acaecen y que, a priori, no parecen tener relación. Asunto y argumento se unen mediante la alegoría, cuya comprensión e identificación es necesaria para entender toda la composición. Este esquema se puede extrapolar perfectamente a la poesía. Por un lado, tendríamos el argumento, que sería el propio material literario, el texto, lo que está escrito. Por otro lado, el contenido psíquico contemplado, lo que el poeta busca sugerir, evocar mediante el texto sería el “asunto” que dispone el autor en el poema lírico.

Asunto y argumento se unen mediante la ficción, mediante los recursos literarios que nos harán ver en el argumento el tema real, el asunto, el contenido anímico que se está contemplando. El poema, de carecer de esta ficcionalización del contenido psíquico y de los recursos que lo ficcionalizan, deja de ser poema, es decir, si un supuesto poema expresa inequívoca y unívocamente un sentimiento como tal, despojándose de todos los recursos expresivos de la lírica, deja de ser arte, de ser poesía y pasa a ser comunicación a secas. Sin embargo, los contenidos anímicos difícilmente pueden ser expresados como tales y ser comprendidos, porque, como decía Bécquer, hay cosas que no pueden ser expresadas con el “rebelde, mezquino idioma” (Bécquer 2015: 51). Así, el poema, mediante imágenes, alegorías, símiles, comparaciones, metáforas, etc. crea una ficción en la que, por encima de todo, se yergue el sentimiento contemplado, el tema del poema, lo que busca ser expresado a través de tales recursos.

Para ejemplificar mejor esta explicación y extrapolación del auto sacramental a la poesía, analizaremos un poema de Luis Cernuda, el poema IV de *Donde habite el olvido*:

Yo fui.

Columna ardiente, luna de primavera.
Mar dorado, ojos grandes.
Busqué lo que pensaba;
Pensé, como al amanecer en sueño lánguido,
Lo que pinta el deseo en días adolescentes.

Canté, subí,
Fui luz un día
Arrastrado en la llama.

Como un golpe de viento
Que deshace la sombra,
Caí en lo negro,
En el mundo insaciable.

He sido.

El poema está escrito en pasado, por lo que podemos entender que se nos va a narrar un acontecimiento o algo que ya ha sucedido y que, como se nos revelará al final con el “he sido”, ha terminado. Hay dos partes claras en el poema: la primera parte consta de los nueve primeros versos. En esta parte vemos una composición que alude a elementos positivos asociados con la luz: la columna ardiente (que sugiere sexualidad, pasión), la luna de primavera (que sugiere juventud, belleza), mar dorado, ojos grandes.

Siguiendo la idea del auto, si nos centramos únicamente en el argumento, ya vemos una ficción clara, el poeta dice que fue una serie de elementos en los que el ser humano, de ninguna forma, puede convertirse. Al centrarnos exclusivamente en el argumento, concebimos el texto como comunicación a secas, como expresión real y verdadera de algo que se describe o se narra, en este caso la aparente transformación de la voz poética. Esta voz poética, que o bien se transforma o bien es todas las cosas enumeradas a la vez, subió y, luego, cayó en lo negro, que se nos describe como el mundo insaciable y, en ese momento, deja de ser (“he sido”).

El poema requiere, necesita ser interpretado, el poeta no se puede quedar en la, valga el oxímoron, vaga precisión del lenguaje natural, de la comunicación. El poeta no comunica, evoca, expresa, sugiere, expresa; así como Cernuda, en este poema, nos sugiere algo mayor que lo que el argumento nos puede expresar sin interpretación ni una lectura más profunda, sin identificar, en la nomenclatura propia de los autos sacramentales, su alegoría.

Así, este poema lo que realmente nos está expresando es la pérdida de la juventud y del deseo. La primera parte del poema nos revela al Cernuda adolescente, una persona que, descrita

como “Columna ardiente, luna de primavera / Mar dorado, ojos grandes”, vive llena del deseo y la felicidad de la juventud, alguien a quien no le daba miedo alcanzar sus deseos y pasiones, su intenso deseo de amor y olvido que lo eleva, “Canté, subí, / Fui luz un día”. Sin embargo, el Cernuda adolescente, ansioso de amar y de deseo, “Como un golpe de viento / Que deshace la sombra”, cae en lo negro, “En el mundo insaciable”. En el enfrentamiento cernudiano entre deseo y realidad, el poeta, lleno de deseo y amor, entra en contacto con el mundo, con la realidad insaciable, oscura, odiosa, una realidad en la que el deseo es inalcanzable, imposible, una realidad que destruye todas las pasiones de Cernuda. La realidad es una prisión llena de dolor y fracaso en la que el deseo no puede satisfacerse.

Estamos ante un poema que, no solo expresa lo comentado hasta ahora, sino que condensa toda la trayectoria de Luis Cernuda hasta *Donde habite el olvido*, pues en sus libros anteriores vemos una afirmación vital en la esperanza del deseo, del amor. Esto se ve en su etapa surrealista; en *Los placeres prohibidos* ya se ve una concepción de la realidad negativa, pero en este mundo caótico en que vive Cernuda la pasión amorosa, el deseo, es la única afirmación posible, la esperanza de amor y deseo le hacen sobreponerse a la realidad. Sin embargo, llegado el poemario *Donde habite el olvido*, como nos muestra en este preciso poema, la realidad ha vencido al deseo, el mundo caótico, la realidad insaciable puede a la esperanza y el deseo de amor no se puede satisfacer, se da de bruces con una realidad marcada por el desamor y el olvido.

Como vemos, el poema se compone de estos dos elementos indisociables, porque todo el significado del poema se da a través de la ficción, a través de una lectura de la ficción argumental del poema, siguiendo los términos calderonianos para los autos. Los recursos literarios, por tanto, nos ayudan, nos guían a la hora de otorgarle un significado al poema, a la ficción, que nos remita a nuestra realidad, ya que el sentimiento que el poeta contempla en el poema remite, naturalmente, a la realidad, a un sentimiento que alguien pueda reconocer e identificar. Estos puntos de unión nos dan una estructura de doble significado, pues está el significado que podemos ver en el argumento, y el significado real y profundo. Esto se une perfectamente con la propia naturaleza de la ficción, que como decíamos en el primer punto del apartado anterior, presenta una estructura de doble significado que une la realidad con la ficción, dando más profundidad al acto ficcional y que, por tanto, se ajusta perfectamente a la propia creación lírica, como si lírica y ficción fuesen uno.

3.5. Lírica y ficción a través de la mimesis aristotélica

Esto entronca directa y finalmente con el último argumento en beneficio de la concepción de la poesía lírica como género ficcional: La teoría mimética de Aristóteles.

3.5.1. Imitación de discursos

La influencia de Aristóteles en el estudio de la ficción en la poesía lírica ha supuesto que la ficción se ha centrado en el concepto mimético de imitación. Esto ha llevado a teorías sobre la ficción lírica que podemos calificar de improductivas porque, en la obcecación de ajustarse a la imitación aristotélica, dejan de lado la propia naturaleza de la lírica, que hemos ido defendiendo y definiendo durante todo este trabajo. Centrarse en la interpretación mimético-representativa, esto es, en que la mimesis es la imitación de las acciones de los hombres, resulta infructuoso en un género que trata escasamente de acciones. Por ello, ciertas teorías “han derivado su carácter imitativo hacia la enunciación, y es hoy universalmente admitido que la lírica no imita acciones o hechos, sino el discurso mismo” (Lujan 2000: 6). Tal discurso bien puede ser un discurso estándar o un discurso imaginario. La segunda postura es la que, dentro de esta teoría, tendría más sentido.

Como es evidente, hay diversos problemas a tener en cuenta, el primero se da cuando el poeta, en el poema, se nombra o se refiere a él mismo. En este momento ya no está imitando un discurso porque no es demasiado lógico que un poeta se imite a sí mismo, pues en todo caso el discurso sería suyo realmente. Por otro lado, está todo el pensamiento detrás de esta idea que implica que el autor está totalmente desapegado de lo que expresa en el poema, pero en el caso en que un poeta pone su nombre es evidente que “si éste decide usarlo es una señal de que está hablando por sí y de sí mismo y así quiere que lo entienda el lector” (Lujan 2000: 7). Otro caso lo conforman los poemas metapoéticos, en los que el poeta mismo se dirige al lector o habla de la propia creación literaria del poema como tema o del propio acto creador.

El problema más grande se encuentra, al fin y al cabo, con la expresión poética misma y que hemos ido sugiriendo, pues ningún hablante estándar se expresa de la misma forma en que se configura un poema. Más que imitación de un discurso con unas características particulares estaríamos ante la creación de un discurso que, recogiendo elementos ya comentados, contempla un contenido anímico que busca evocar. Así, según estas teorías, “el discurso literario no es exactamente imitación de un discurso real sino la cita de un discurso imaginario que puede parecerse o no a lo que consideramos un discurso real” (Lujan 2000: 11).

3.5.1.1. La lírica y el lenguaje

Por esto mismo, Herrnstein (1971: 259) afirma que “any theory of poetry inevitably, though not always explicitly, presupposes a theory of language”, ya que la poesía hace un uso especial del lenguaje, un uso que no es “natural” y que, por tanto, asumimos que es una especie de lenguaje artificial o ficcional.

La ficción no viene, sin embargo, de la imitación de un discurso ficticio, sino de la elaboración, la creación de un discurso a través de un uso específico del lenguaje; no viene, en ningún momento, del uso del lenguaje *per se*, sino de lo que implica tal uso especial, el hecho de que el poeta modifique deliberadamente el lenguaje en pro de la creación y expresión artísticas y que difiere del discurso prosaico con que nos comunicamos de forma natural, es decir, el lenguaje “opera como un mecanismo al que lo ficcional le es inherente” (Pozuelo 1993: 11), porque es a través del lenguaje que se crean ficciones.

El uso del lenguaje, creador de ficciones, depende del género y, por tanto, cada género literario tiene ciertas pautas generales propias. Tal afirmación, como tal, no es del todo cierta en tanto que no es aplicable a absolutamente todas las realizaciones históricas de los géneros; si bien cada género tiene ciertos patrones, siempre encontraremos obras que jueguen con las convenciones, por lo que cualquier afirmación tajante puede ser puesta en entredicho. Sin embargo, partimos de la vaguedad de lo general para poder poner un ejemplo concreto: los poemas en prosa.

Los poemas en prosa son una modalidad literaria en la que se rompen los cercos métricos de la poesía para abrirse a un nuevo tipo de forma, pero sin perder por ello su esencia como poemas líricos. Al romper los moldes métricos y formales el poeta tiene aún mayor libertad a la hora de crear ficciones y expresar contenidos anímicos; un claro ejemplo sería que si quisiéramos escribir un soneto, nos veríamos limitados por su estructura y deberíamos hacer un uso del lenguaje que se pueda ajustar a las características del metro, lo que nos podría suponer ciertas restricciones expresivas (pues no todo el mundo puede tener la maestría de escribir de forma natural tan perfectos sonetos como Garcilaso de la Vega).

Luis Cernuda escribió numerosos poemas en prosa, la mayoría de los cuales se recogen en *Ocnos y Variaciones sobre un tema mexicano*. En *Ocnos* el poeta recuerda su ciudad natal, Sevilla para Cernuda, y su infancia, por lo que en muchas ocasiones estaremos delante de descripciones aparentemente precisas de un lugar concreto en un momento particular, sea un patio, una habitación, etc. Estos poemas en prosa presentan la particularidad de que, en lo relativo al

contenido textual y sumado al uso de la prosa, bien podrían pasar como pasajes descriptivos de una novela, sobre todo si pensamos en novelas que tienen una prosa poética (como ejemplo de una prosa poética y preciosista podemos leer alguna de las *Sonatas* de Valle-Inclán). No obstante, los poemas en prosa no hacen el mismo uso del lenguaje que la novela y, por ello, son poemas y historias. Centrándonos particularmente en el lenguaje, que es lo que nos toca, y dejando de lado otras características propias de los poemas en prosa, la ausencia del verso y otras restricciones expresivas ofrece una ventaja evidente para estas composiciones; ambas pueden tratar el mismo tema y con la misma intención, con la misma percepción del tema, pero donde en un caso encontramos una cierta artificiosidad o incluso despersonalización, la prosa, al deshacerse de todo ello, se muestra más natural y sincera, más cercana al lector y el tema que se sugiere se vuelve más tangible, nos da la sensación de que es una expresión pura, no porque se aleje del lenguaje poético-ficcional y entre en el terreno de la narración o del lenguaje natural, todo lo contrario, porque le da un aura de naturalidad al propio lenguaje poético.

Con el lenguaje Cernuda nos crea, en *Ocnos*, ficciones que se nos presentan más reales, porque nos da la sensación de que el proceso de elaboración poética, la creación a través del lenguaje es menos artificial. Además, a todo esto, se le suma la característica de que la poesía de Cernuda es sincera y nace del propio autor, así que esos lugares se nos sugieren totalmente reales. Sin embargo, si bien la rememoración de la niñez es el punto de partida en esta composición, “es sólo una excusa para reflexionar sobre aspectos existenciales y estéticos” (León 2001: 184), pues al seguir perteneciendo a la lírica, participan de la doble significación propia de la lírica que comentábamos en el apartado anterior, el argumento o texto es un medio para expresar un contenido anímico ulterior, aunque ello no excluye la nostalgia de su niñez, que se mantiene pero a la que se le añaden capas temáticas, se le añade la “complejidad”, bien matizando tal expresión, característica de la lírica.

En conclusión, la prosa no niega ni el carácter ficcional por parecer declaraciones sinceras sin modificación poética ni deja de ser poesía por alejarse de las convenciones métricas, el uso de la prosa es una forma más de utilizar el lenguaje en beneficio de la propia creación lírica, es una herramienta para el poeta.

Pero siguiendo con la relación del lenguaje con la poesía, como decíamos hay un uso natural del lenguaje y un uso especial o poético. El propio Cernuda es consciente de esta distinción y hablará de dos tipos de lenguaje, que denominará lenguaje hablado y lenguaje escrito (tal nomenclatura nos parece imprecisa y errónea, por lo que seguiremos con la terminología de “natural” y “especial” o “poético”). Estos dos lenguajes o usos del lenguaje para escribir poesía se ven afectados por un movimiento péndulo en la historia de la literatura en el que los estilos poéticos evolucionan de la siguiente manera:

1) que hay momentos en que el lenguaje hablado y lenguaje escrito coinciden, como ocurre en las *Coplas* de Manrique; 2) otros cuando lenguaje hablado y lenguaje escrito comienzan a diverger, como ocurre en Garcilaso; y 3) otros, por último, en que lenguaje hablado y lenguaje escrito se oponen, como ocurre en Góngora. Una vez llegado el estilo a ese extremo, de oposición entre lengua hablada y lengua escrita, regresa al extremo primero, tratando que ambas coincidan (Cernuda 2019: 49).

Cernuda supone que el uso del lenguaje que hace la poesía varía y no siempre podemos asumir que la poesía se defina por un uso específico del lenguaje (aunque lo tenga). Es cierto que, aun en las épocas de coincidencia, el lenguaje natural no se ve realmente reflejado en los poemas, porque esta distinción entiende más el léxico y el uso de expresiones que no la forma en que se estructura el acto verbal para ajustarse a un patrón métrico o formal. En la poesía más contemporánea nació lo que se conoce como poesía de la experiencia, que es una poesía que busca ser tan personal que la expresión poética llega al punto de utilizar un lenguaje a veces vulgar, semejante al uso natural del poeta, pero que, en última instancia, difiere de él por motivos estéticos o artísticos.

Estamos viendo cómo se ha asumido de forma tácita que la poesía se define por el uso de un lenguaje especial, específico, excelso acaso, superior, quizás, al natural, al hablado. A esto, dirá Schiller en su correspondencia con Goethe, según cita Cernuda, que:

Si el tema es muy importante poéticamente, entonces una representación sucinta y una sencillez de expresión rayana en lo común pueden irle muy bien; en tanto que, por otro lado, un tema no poético y vulgar [...] adquiere dignidad poética por medio de una forma de lenguaje rica y animada (Cernuda 2019: 50).

En esta cita vemos el *quid* de la cuestión. La poesía no se define, únicamente, por el lenguaje; el uso del lenguaje es un elemento importante, obviamente, pero se trata, en cualquier caso, de una característica que tiene pero que no siempre tiene por qué darse. Volviendo otra vez a lo mismo, el lenguaje es el medio por el que se da la poesía, por el que se trata de evocar asuntos inefables que el lenguaje no es capaz de reflejar en sí mismo, el lenguaje, por tanto, fracasa en su objetivo de ser el medio de expresión lírico. De ahí que necesite la ayuda de la ficción para poder dar sentido a lo inefable y que pueda comprenderse, expresarse en la forma más pura posible.

La rima III de Bécquer (2015: 54-55) expresa que en la inspiración hay “ideas sin palabras / palabras sin sentido” y también “memorias y deseos / de cosas que no existen”. En palabras de Cernuda, en la inspiración hay “algo que existe en nuestra mente, pero que no ha hallado aún expresión. [...] La inspiración, además, no se nutre de la realidad circundante porque también puede alimentarla.” (Cernuda 2019: 73). Precisamente con esta lectura nos encontramos que en el propio romanticismo, que tanto ha influido en el rechazo de la poesía de la ficcionalidad, Bécquer, seguramente el más excelso romántico español, asume que la poesía también decora y construye sobre la realidad de la que habla, no se limita a la realidad porque esta misma es

incapaz de encapsular, como el propio idioma, lo que el poeta pretende expresar; por ello recurre a la ficción, a la descripción de lugares totalmente ajenos a la realidad, lugares lúgubres, exóticos, medievales, alejados de la realidad inmediata del autor. Es irónico e incluso paradójico, si no contradictorio, que aquellos que fomentaron la creación de una concepción de la poesía que la ha excluido radicalmente de los géneros ficcionales utilizaran la ficción como una herramienta para evadirse de una realidad que no les satisface y que no puede expresar su intimidad a modo de inconformismo. Los románticos, también como los modernistas, buscan expresar su interioridad a través de ficciones en su afán de escapar de toda realidad.

Vemos cómo el lenguaje es sumamente importante en el proceso de ficcionalización, pero no es el medio por el cual se da la ficción, es decir, no es la idea de imitación de un discurso, como decíamos antes, lo que lo hace ficcional porque tal conclusión nos llevaría a incurrir en el error de negar la propia voz de un poeta.

Para adelantarnos a futuras observaciones, los heterónimos y seudónimos sí imitan un discurso, pero casi toda la poesía lírica contemporánea no se centra en creaciones de personajes para expresarse así que dejaremos este tema aparte, por no alargarnos en demasía. Aun en los poetas que pudieran fingir totalmente un sentimiento, que escriban un poema totalmente desde la invención y la ficción, alejados totalmente de aquello que evocan o expresan, afirmar que están imitando un discurso es negar su propia voz, su propia forma de expresarse única y que se extiende como un *continuum* en toda su producción poética. Un poeta tiene una forma personal e intransferible de escribir poesía y de expresar un sentimiento que impregna toda su obra y se puede percibir perfectamente. Aun con todo, no podemos negar el carácter personal e íntimo de la poesía lírica ni tan si quiera en los casos en que el poeta finja el sentimiento, porque lo que sí es real es la forma en que él lo expresa, su contemplación y expresión de cómo él, subjetivamente, entiende o vive el contenido anímico. No podemos negar que la voz poética está impregnada de la propia sensibilidad del autor y de su propia forma de expresarse; la expresión poética y el acto de creación literaria, la escritura, son señas personales que nacen de la propia formación y sensibilidad del poeta y aunque no sienta realmente lo que escribe, la forma en que lo expresa sí que es, en la mayoría de los casos, real y fiel a su persona.

Este caso podríamos ejemplificarlo con Cernuda, pero hacer un estudio de su lenguaje y forma de expresión a lo largo de toda su obra sería tema para todo un trabajo aparte; no obstante, entendemos que el concepto es suficientemente comprensible como para ser consciente de que en Cernuda podríamos ver, a lo largo de toda su obra, unas características propias: formas de expresarse, imágenes recurrentes, etc. Es cierto que todo esto va evolucionando y podemos llegar al punto en que se argumente que, por poner el caso, el Cernuda de *Primeras poesías* sea radicalmente opuesto al de *Desolación de la Quimera*; tal

evolución es connatural al crecimiento personal del poeta y se puede ver un hilo conductor, podemos ver tal evolución o progresión y, en los casos en que la voz poética de un autor cambia de forma radical, es por voluntad propia del autor, por su decisión de cambiar su forma de expresarse, pero si no es de forma consciente, la voz poética mantiene su marca personalísima asociada a su autor.

Por otro lado, “yo no puedo comenzar citando un discurso ajeno si no doy señal de que estoy citando, porque las palabras se me atribuirán a mí” (Luján 2000: 15). Que el poeta imite un discurso es como afirmar que está citando el discurso de otra persona y si lo aplicamos a toda la poesía lírica ocurre toda la problemática relativa a la confesionalidad del poema lírico en voz del autor mismo, porque es innegable que, más hoy en día, la mayor parte de la poesía es totalmente personal, realmente personal y subjetiva. En otras y mejores palabras: “Los modos de enunciación, [...], lejos de ser dos opciones al mismo nivel, establecen una estructura jerárquica que da prioridad al modo diegético o de enunciación directa” y “la literatura ofrece toda una serie de marcas para indicarnos que estamos en el modo «mimético», así que “cuando la institución literaria no ofrece esas marcas (como para la lírica) no podemos hablar de una enunciación ficticia o mimética” (Lujan 2000: 15).

3.5.2. Mímesis-productiva: la *poiesis* aristotélica en la lírica

A lo largo de este extenso repaso por la ficción en la poesía lírica hemos ido dando pistas, sugiriendo, adelantando y notando cómo se precisa la ficción en la lírica, qué le da a la lírica el carácter ficcional que se le ha querido negar y se trata de un concepto que ya adelantábamos en el primer apartado de este trabajo: La mímesis poiética.

La consideración de la poesía lírica como género de ficción ya se dio antes de que el romanticismo hiciera su gran entrada e influenciara toda la teoría literaria. Francisco Cascales, en sus *Tablas poéticas*, y Charles Batteux, en *Las bellas artes reducidas a un único principio*, ya defendieron el carácter ficcional de la lírica en torno al concepto de imitación, que “han entendido en estricta coherencia con el propio sistema aristotélico” (Pozuelo 1997: 251-252).

Decíamos que la poesía anterior al romanticismo se caracterizaba, *grosso modo*, por el fingimiento de los sentimientos, pero atribuir esta característica a toda la lírica de esas épocas es una generalización impropia. Ya Cascales, en 1617, hacía la distinción entre épica y lírica alegando que “el lírico casi siempre habla de su persona propia” (Cascales 2002: s. p.). No obstante, tampoco reduce Cascales la lírica al hecho de que el poeta hable de sí mismo, diciendo que:

El lírico canta por la mayor parte a los hombres dignos de alabanza, o sean graves, o medianos. También trata otros sugetos de amores y deleites de la vida humana, exortaciones, invectivas, vituperaciones y otras cosas (Cascales 2002: s. p.).

Volviendo a la interpretación de mimesis, como explicamos en la primera parte, es posible entender el concepto como imitación de acciones humanas, pero por otro lado podemos ver una interpretación más amplia como concepto de creación que, como dice Pozuelo (1997), uniría el concepto de mimesis al de *poiesis*. También el concepto de fábula puede entenderse de dos formas; “unas veces será «imitación de acciones», pero otras veces será «construcción de los hechos», lo que ha permitido entenderla en su sentido de representación extensional como de producción de signo o de creación” (Pozuelo 1997: 254).

Por su lado, Batteux relaciona lírica y ficción, según nos dice Pozuelo (1997: 255), cuando “explica el concepto de «imitación» que claramente define como «ficción» y creación de modelos de realidad verosímiles”.

También habíamos hablado sobre el concepto de verosimilitud y Batteux coincide al suponer que “la verosimilitud no es condición de ser «más real» sino precisamente el argumento de ser propiamente ficcional. El verosímil en Batteux es garantía de ficción y no constricción de la misma a un plano de realidad natural” (Pozuelo 1997: 257). Es decir, el hecho de poder decir que una obra es verosímil o no implica necesariamente que es una ficción mimética. En definitiva, el verosímil es “la posibilidad de la imaginación” y no “cercenación y limitación al plano realista (Pozuelo 1997: 257-258).

Así, Batteux, en palabras de Pozuelo (1997: 257), condena “la lectura restrictiva de lo mimético a la acción narrada para extender su sistema fuera de la modalidad narrativa y atingente a cualquier modalización artificial”.

A todo esto, hay que decir que “la posibilidad de ser sentimientos *fingidos* no es una pirueta argumentativa sino la coherente consecuencia de la relación de la lírica con el principio de *poiesis* como construcción imaginativa” (Pozuelo 1997: 259), porque en la lírica, al fin y al cabo, “el hecho de ser sentimientos verdaderamente sentidos o imaginados como sentidos-fingidos no afecta a su ser artístico” (Pozuelo 1997; 260). Como bien hemos defendido, la lírica no se define, a pesar de su común concepción, ni por el simple hecho de expresar sentimientos ni por el uso del lenguaje, en la lírica influyen muchos más factores que se irán alternando en las distintas composiciones; así, encontraremos algunos poemas líricos que tendrán unas características, pero carecerán de otras y otros poemas tendrán aquellas de las que carecían los primeros, etc. Un género tan amplio y rico como la poesía lírica no puede cercarse en unos límites tan estrechos y la posibilidad de que el poeta finja los sentimientos es totalmente válida, de ahí que la lírica

no se caracterice por nacer de un sentimiento que pueda ser real o fingido, sino por el modo en que se evoca tal contenido anímico y se transforma en arte, en un poema.

Así como comentábamos la individualización y la universalidad del contenido anímico que se contempla en el poema, para Batteux “la poesía lírica representa lo general verosímil, el valor extensible el conjunto de los hombres, su *semejanza* para con otros y la representación de lo humano en general” (Pozuelo 1997: 260).

Considerar, por tanto, que la lírica se ajusta al particular objeto histórico, esto es, el sentimiento o contenido anímico, hace que no se considere una creación artística, pues “el valor del poema estaría reducido a su virtual adecuación al particular objeto histórico, lo que arrojaría a la poesía en manos de la dimensión biográfica particular y la lírica saldría del dominio de la literatura para entrar en el de la comunicación natural” (Pozuelo 1997: 260).

Es al crear una obra de arte que incurrimos en la ficción, de ahí la importancia de comprender la mimesis relacionada con *poiesis* y ambas asociadas a la ficción, porque, como decíamos, el poeta contempla el sentimiento y, a partir de la contemplación, sea un sentimiento o contenido anímico fingido o no, crea una obra; es entonces, en el proceso de creación, que esa evocación se transmite a través de una ficción.

Para Batteux:

El eje definidor de la lírica no puede ser el sentimiento verdaderamente sentido/no verdaderamente sentido, puesto que *ambos*, el fingido y el verdadero, son sólo materia, objeto para la forma artística que será siempre [...] capacidad para representar lo humano general verosímil, es decir, capacidad de configurar cualquier objeto poéticamente (Pozuelo 1997: 260).

Aun en el caso en que un poeta hable de un contenido anímico nacido de su propia vivencia, que es lo que mayormente sucede en la poesía contemporánea, el hecho de que los poetas reelaboren, modifiquen y mediten sobre la composición que están creando “está diciendo ya que las vivencias que se comunican han sufrido una honda elaboración, cuya índole no puede ser más que imaginaria” (Bousoño 1976: 28).

Los sentimientos:

Da igual que sean verdaderos o fingidos puesto que ambos son sólo materia objetual con la que el poeta trabaja para someterla al principio de la imitación verosímil, por el que se generalizan y alcanzan una dimensión poética, reducida ya sólo a su capacidad de representar lo humano por medio de una adecuada calidad de la expresión poética (Pozuelo 1997: 261).

Lo que gusta de la poesía, como ya sabemos, es la posibilidad del individuo de identificarse, de reconocerse en el poema y aquello que expresa, indiferentemente de si es o no fingido; un poema gusta personalmente a alguien cuando puede ver un sentimiento reflejado poéticamente con el que pueda identificarse o, aunque no se vea identificado, apreciar la belleza de la forma poética en que se expresa el contenido anímico. Es relevante comprender, por tanto, que la

poesía no se define por la veracidad o no de los sentimientos, sino de cómo estos sentimientos se transforman en una obra lírica, una obra de arte, en una ficción en la que el lector pueda reconocer un sentimiento y sentirse identificado.

En la poesía, al igual que en la ficción, vemos dos universos y “ambos universos (el de la realidad y el de la fantasía) son impermeables entre sí, bien que, en otro sentido, se correspondan, en cuanto que el segundo es expresión del primero” (Bousoño 1976: 31). Volviendo a la idea del poema como auto sacramental, el relato poemático, el argumento, el texto, es una forma de dar a entender el asunto o tema, es decir, lo “real”; es la forma en que, mediante el lenguaje, el poeta expresa un contenido anímico, el tema, el asunto. Es, por tanto, todo este proceso de creación a que se ve sometida la contemplación del contenido anímico que lo hace ficticio, porque no lo comunica tal cual, sino que lo modifica, al igual que la expresión, para crear un poema lírico.

“La relación entre poema y vida se parece a la relación que media entre dos líneas paralelas, que, sin tocarse nunca, cada una de ellas sigue las evoluciones de a otra en una mimesis perfecta” (Bousoño 1976: 31). Pero esta mimesis perfecta no es reproducción de la vida sino contemplación, “pues ni hemos de creer que el arte es la vida ni, por el contrario, que el arte no tiene nada que ver con la vida” (Bousoño 1976: 31). El arte, la ficción, nace de la contemplación de la vida y se refiere a ella porque toda creación humana parte innegablemente de todo aquello que conoce, todo lo que le rodea, su realidad; no se puede crear a partir de la nada, así que el punto de partida es la realidad.

En este sentido, por tanto, la reticencia de considerar la lírica como un género ficcional no debería ser tan grande porque considerarla como tal no la niega ni la envilece, es más, la une más al resto de géneros literarios revalidando su lugar como obra de arte. Porque, al fin y al cabo, “incluso si los sentimientos son verdaderos no son por ello más poéticos, ni menos.” (Pozuelo, 1997, p. 261). Cuando Díaz de Castro decía que “la poesía nos habla del hombre enfrentado a sí mismo” no se refiere al hombre particular, al autor, sino al género humano.

Precisamente por todo esto la elección de Luis Cernuda para ejemplificar ciertos casos de ficción lírica es tan significativa, porque da total validez a la ficción lírica ya que la podemos encontrar incluso en alguien cuya obra poética es “una biografía espiritual” (Octavio Paz 1964: 8) y todos los contenidos anímicos contemplados y evocados fueron realmente sentidos por el poeta y expresados según su particular forma de vivirlos. Y, aun así, a pesar de ser un sentimiento real y particular, expresado también de forma particular y personal, hoy en día Cernuda es, quizás, el poeta de la Generación del 27 con el que más gente se siente identificado, porque la poesía trata del ser humano, no de personas y sentimientos particulares.

4. Conclusiones

El objetivo de este trabajo era justificar que la lírica, no solo era un género ficcional, si no que era el que mejor se nutría de la ficción. Al inicio del trabajo comentábamos, al decir de Iser (1997), que la ficción nace de la necesidad humana de interpretar y dar sentido a la realidad que le rodea, que es un mecanismo intrínseco a la naturaleza humana y su relación para con la realidad y para con lo humano mismo. Partiendo de esta base, qué mejor género que la lírica, que comparte tales características, es decir, que también surge a partir de la relación del poeta para con la realidad objetiva y para con él mismo, siguiendo la acertada definición de Díaz de Castro (2001), para pertenecer o incluso representar la ficción literaria.

Hemos justificado que la lírica, de hecho, es ficción porque, a raíz de los conceptos de mimesis y poesis aristotélicos, supone una creación a partir de un elemento de la realidad que contempla para transformarlo en obra de arte y tal creación supone, de base, un proceso de ficcionalización.

También hemos visto cómo las características ficcionales de la lírica que hemos ido explorando, se pueden encontrar en el estudio de obras poéticas concretas, uniendo teoría literaria con práctica literaria porque, como también hemos planteado en este trabajo, concebir teorías literarias ajenas a las realizaciones prácticas de las que, en un principio, deberían partir, es un error que no puede contemplarse en el panorama teórico-literario. Toda teoría debe nacer y justificarse, no desde lo abstracto de los conceptos, sino desde los propios textos que debe teorizar.

Por otro lado, hemos visto que, a pesar de tratar con una obra poética tan personal, real y subjetiva, los elementos ficcionales también pueden encontrarse y que el intimismo no excluye a la ficción, sino que más bien se nutre de ella para poder expresar mejor una realidad interior inefable que las palabras por sí mismas no pueden encapsular. Así, ficción y lírica se complementan para crear una forma artística que, volviendo al inicio de las conclusiones, es capaz de expresar de la forma más efectiva posible la propia naturaleza humana.

5. Referencias bibliográficas

Aristóteles (1979). *Poética* (F. de P. Samaranch, Trad.). Madrid: Aguilar.

Aspe, Virginia (2005). «Nuevos sentidos de mimesis en la Poética de Aristóteles». *Tópicos, Revista de Filosofía*, 28: 201-234. [En línea]. <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323027317017>> [Consulta: 13/04/2021].

Bécquer, Gustavo (2015). *Rimas y leyendas*. (F. Estrada y M^a T. López, Eds.). Barcelona: Austral.

Bousoño, Carlos (1976). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos

Caro, Julio (1991). *De los Arquetipos y Leyendas*. Madrid: Istmo.

Cascales, Francisco (2002). *Tablas poéticas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [En línea]. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tablas-poeticas--2/html/>> [Consultado: 8/06/2021]

Cernuda, Luis (2019). *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Sevilla: Renacimiento.

Cernuda, Luis (2019). *Las Nubes; Desolación de la Quimera* (L. A. de Villena, Ed.). Madrid: Cátedra.

Cernuda, Luis (2018). *La realidad y el deseo* (M. J. Flys, Ed.). Barcelona: Castalia.

Cervantes, Miguel de (1940). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

Díaz de Castro, Francisco (2001). «Presentación». En F. Díaz de Castro (Ed.). *Comentarios de textos. Poetas del siglo xx*. Palma: Universitat de les Illes Balears.

Doležel, Lubomir (1997). «Mimesis y mundos posibles». En A. Garrido (Ed.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros. 69-94.

- Gelvis, Jairo (2017). «La mimesis aristotélica y platónica en la poesía contemporánea». *Ignis*, 3: 5-11. [En línea]. <<https://revistas.uniminuto.edu/index.php/RevFilo/article/view/1468>> [Consulta: 11/04/2021]
- Herrnstein, Barbara (1971). «Poetry as Fiction». *New Literary history*, 2(2): 259-281. [En línea]. <www.jstor.org/stable/468602> [Consulta: 17/06/2021]
- Iser, Wolfgang (1997). «La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias». En A. Garrido (Ed.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros. 43-68.
- León, Benigno (2001). «Luis Cernuda y la poesía en prosa». *Revista de Filología*, 19: 179-198. [En línea] <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/21783/RF_19_%282001%29_11.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Consulta: 11/07/2021]
- Luján, Ángel (2000). «La lírica y los límites de la ficción». *Revista de Literatura*, 62(123): 5-18. [En línea]. <<https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/522/535>> [Consulta: 19/05/2021]
- Maestro, Jesús G. (2014). «Sobre la ficción en el arte y la literatura: El confusionismo conceptual de la idea de ficción». En *El concepto de ficción en la literatura*: 13-32. [En línea]. <<http://jesus-g-maestro.blogspot.com/2015/02/ficcion-literatura.html>> [Consulta: 12/04/2021]
- (2012). «Sobre el concepto de Literatura en Aristóteles». En *Genealogía de la Literatura*: 60-61. [En línea]. <<http://jesus-g-maestro.blogspot.com/2014/08/sobre-el-concepto-de-literatura-en.html>> [Consulta: 12/04/2021]
- (s. f.). «Ficción y Realidad» [En línea]. <<http://jesus-g-maestro.blogspot.com/2015/01/ficcion-y-realidad.html>> [Consulta: 12/04/2021]
- Pavel, Thomas (1997). «Las fronteras de la ficción». En A. Garrido (Ed.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros. 171-180.
- Paz, Octavio (1964). «La palabra edificante». *Revista de la Universidad de México*, 11: 7-15. [En línea] <<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/9f0840e1-c798-442a-b379-c4550c9f446c/la-palabra-edificante>> [Consulta: 1/07/2021]

Pequeño, Francisco (1993). «Lo verosímil de Aristóteles y la moderna teoría de los mundos posibles». *Castilla: Estudios literarios*, 18: 139-144. [En línea]. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136183>> [Consulta: 24/03/2021]

Pozuelo, José María (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

Pozuelo, José María (1994). «La ficcionalidad. Estado de la cuestión». *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 3: 265-282. [En línea]. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_27.html#I_35> [Consulta: 02/03/2021]

Pozuelo, José María (1997). «Lírica y ficción». En A. Garrido (Ed.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco Libros. 241-270.

Reisz, Susana (1989). *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachete. [En línea]. <https://www.academia.edu/36560753/Susana_Reisz_de_Rivarola_Teoria_y_analisis_del_texto_literario> [Consulta: 29/05/2021]

Riley, Edward (1981). *La teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.

Samaranch, Francisco (1979). «Introducción». En Aristóteles, *Poética*. Madrid: Aguilar.

Santillana, Marqués de (2005). *Proemio y carta*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [En línea]. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/proemio-y-carta--0/html/001fd8e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0> [Consulta: 2/07/2021]