

Jorge Urrutia

Poesía del decir y poesía del contar

Un conocido ensayo de Roland Barthes abrió en su día el primer número de la revista de teoría literaria *Poétique*. Se titulaba «¿Par où commencer?». La misma pregunta, «¿Por dónde empezar?», puedo hacerme a la hora de iniciar estas páginas. Porque, si lo difícil suele ser cómo concluir cuerdamente y sin reiteraciones innecesarias, en este caso la dificultad está ya en el inicio.

Y aparece ya desde el principio porque es posible sentirse tentado a acudir –si se me permite la expresión– a explicar incluso los orígenes del mundo. Acudir al *fiat lux* originario. ¿No habría sido éste, de haberse dado, el primer texto poético? ¿A qué hubiera correspondido, a la manifestación de la poesía del decir o del contar? Sin duda a la poesía del hacer.

Pero describir el acto, ¿es contar o decir? ¿Podiera ser la poesía un acto de lenguaje del tipo de los descritos por Austin? ¿El poema es un acto de lenguaje o podríamos afirmar que trata de convertir el lenguaje en acto?

Las preguntas se encadenan y no parece que haya modo de introducir respuestas en mi propio discurso. Lo importante son siempre las preguntas, que obligan a la reflexión, más que las respuestas, que las acallan. Pero intentemos dar alguna respuesta.

¿Por dónde empezar? Desde luego no preguntándose qué sea la poesía. Ramón de Garciasol, en un ensayo publicado en 1954, aseguraba que ésa era una pregunta mal hecha¹ y que convenía interrogarse sobre los poemas y sobre el porqué de su escritura. Parece, desde luego, mejor cuestionarse sobre la función de la poesía o, mejor aún, sobre el uso que se hace del poema.

Los lectores de poesía saben que ésta no es uniforme ni monolítica, sino que, bajo dicho nombre genérico, abarcamos una serie muy diversa de textos. Incluso se ha discutido sobre si la poesía sólo se manifiesta en el poema o bien se trata de una cualidad que puede darse en una multiplicidad de objetos. Por ello se habla de la poesía de un cuadro o de un paisaje, atribuyéndoles la capacidad de despertar en el contemplador determinados sentimientos que calificamos de poéticos. Resulta preferible hablar de poemas y utilizar el término *poesía* para el conjunto posible de todos ellos.

Dije antes que el poema pudiera ser manifestación del lenguaje como acto. El poeta no realiza actos con el lenguaje —lo que sí opina en cambio Käte Hamburger en *La lógica de los géneros literarios*²— sino que construye poemas, es decir, hace del lenguaje un acto, con una duración temporal determinada, anclado, pues, en el tiempo. La huella de dicho acto es su memoria: la transcripción. No se transcriben acciones, se transcribe lenguaje. La transcripción ya es un objeto, el objeto poema, y un objeto se utiliza para algo. De ahí que podamos interrogarnos sobre el uso que se hace del poema.

Este es un tipo de texto literario que varía de valor de uso según las circunstancias (también de valor de cambio) y acomoda su forma a dichas variaciones. ¿Por dónde empezar, por lo tanto? ¿Tal vez por delimitar los usos del poema? Habría que distinguir entonces entre el uso del acto y el uso del objeto. Dicho de otro modo, distinguir entre el uso que el poeta hace de su actividad escritora y el que hace el lector del poema que lee.

1. Ramón de Garciasol: «Una pregunta mal hecha ¿Qué es la poesía?». Madrid: Escálamo, 1954.

2. *La logique des genres littéraires*. Paris: Seuil, 1986 (la edición original es de 1957).

El poeta no usa el poema, lo construye. Lo que utiliza es el proceso de escritura. Lo emplea, por ejemplo, para autoexplicarse. El lector, en cambio, sí utiliza el poema, como objeto ya construido, aunque pueda usar también, en segundo momento, el proceso de lectura. Ambos extremos del uso se matizan en virtud de las épocas históricas, lo que puede comprobarse, según veremos, refiriéndose a la actividad del lector.

Dos han sido los cambios tradicionales de uso de los poemas: el del aprendizaje y el del ocio. Se han leído poemas para aprender o para divertirse (en el sentido de distraerse). También se han leído o recitado con deseo de información (el caso de los cantos noticieros medievales, por ejemplo), pero se trata de una hibridación de aprendizaje y goce. La evolución de las sociedades modernas —evolución que no necesariamente implica progreso generalizado— fue ocasionando variación paralela de los modos de ocupar el tiempo libre y, por lo tanto, variación en la práctica del ocio y del modo de gozar. Los géneros artísticos han ido acomodándose a dichos cambios en busca de las preferencias que, en cada momento, manifestaban las gentes.

Así, si en el romanticismo, el texto versificado podía servir para narrar una leyenda, el realismo pleno sólo narra en prosa. Los géneros mayoritarios de finales del siglo xix, como la novela folletinesca, se abandonarán para que ocupe su lugar la narrativa cinematográfica que se desarrolla, precisamente, durante el tercer decenio del siglo xx, cuando aparece la narrativa literaria moderna. Pero aquel terreno va a ser ocupado por el relato televisivo, con sus características diferenciadas, que arrastra el interés de públicos similares a los de la novela popular decimonónica.

La narrativa vanguardista de los últimos años diez y de los años veinte (son claros los ejemplos de Marcel Proust y de James Joyce) invade campos y modos de expresión hasta entonces privativos de la poesía, que debe retirarse a un ámbito menos extenso y descubrir, en cambio, las posibilidades exploratorias en profundidad. Por ello, la poesía contemporánea ha tenido que relacionarse estrechamente con la filosofía, de modo menos disertativo que los

grandes poetas de los siglos XVIII y XIX (como Novalis y Hölderlin) pero, en cambio, de forma más resolutiva, con mayor preocupación por el ser y por el cómo del individuo. Tal vez se manifieste en la poesía actual menor interés por la trascendencia y por la función del poeta, ya no estimado como portavoz de los dioses, y cada vez menos tenido como expresión del pueblo, en lo que aún creía Martin Heidegger³.

El poeta moderno, y especialmente el poeta actual, renuncia a enseñar. Hace ya tiempo que la literatura didáctica abandonó el verso, pero no me refiero sólo a eso. Desde Aloysius Bertrand, al menos, y su famoso libro *Gaspard de la nuit* —la polémica existía ya de antes—, publicado póstumamente en 1842, sabemos con seguridad que la poesía no está ligada literariamente al verso. Del siglo anterior son las traducciones francesas en prosa de obras poéticas famosas, *Jerusalem liberada*, de Tasso, los *Idilios* de Gessner, las *Noches* de Young, los poemas del falso Ossian...

Cuando digo que el poeta renuncia a enseñar me refiero a que el poeta actual renuncia a imponer una interpretación del mundo y por ello se produce la crisis de la poesía política o de gran parte de la poesía social. El poema no es ya, en ningún caso, portador de ideas preconcebidas. Paralelamente, los lectores se han retirado de la poesía de testimonio (sea cual sea dicho testimonio) porque reclama una pasividad receptora que resulta más gozosa o más útil con otros géneros o lenguajes (por ejemplo los televisivos). Es verdad que, en ciertos momentos, en determinadas circunstancias políticas o sociales, vuelve el poeta a la didáctica o al testimonio, pero son excepciones que por sí mismas se justifican. Y, muchas veces, puede hacerse una lectura distinta de dichas prácticas. Por ejemplo, la poesía social española de la postguerra cabe interpretarse como producto de la reflexión existencialista.

3. Martin Heidegger: *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos, 1989 (la edición original es de 1936). Utilizo la traducción de Juan David García Bacca. Véase el comentario del propio García Bacca a la afirmación heideggeriana de que «la palabra poética no es sino la explicación de la voz del pueblo» (p. 76 y ss.).

Un poema tan hermoso como «La carbonerilla quemada», de Juan Ramón Jiménez, aunque siga guardando su emoción, su altura expresiva y el simbolismo final, resultaría, escrito ahora, fuera de tiempo. Es verdad que no hay una denuncia expresa, sino sólo el testimonio del trabajo infantil, pero la poesía actual deja dicha denuncia a otros géneros, literarios o no. Gregorio Salvador estudió precisamente este poema de Juan Ramón Jiménez como ejemplo de poesía social⁴.

En la siesta de julio, ascua violenta y ciega,
prendió el horno las ropas de la niña. La arena
quemaba cual con fiebre; dolían las cigarras:
el cielo era igual que de plata calcinada.

...Con la tarde, volvió —¡anda, potro!— la madre.
El pinar se reía. El cielo era de esmalte
violeta. La brisa renovaba la vida...

La niña, rosa y negra, moría en carne viva.
Todo le lastimaba. El roce de los besos,
el roce de los ojos, el aire alegre y bello:
—»Mare, me jeché arena zobre la quemaura.
Te yamé, te yamé dejde er camino... ¡Nunca
ejtubo ejto tan zolo! Laj yama me comían.
¡Mare, yo te yamaba, y tú nunca benía!»

Por el camino —¡largo!—, sobre el potrillo rojo,
murió la niña. Abiertos, espantados, sus ojos
eran como raíces secas de las estrellas.
La brisa jugueteaba ensombrecida y fresca.
Corría el agua por el lado del camino.
Ondulaba la yerba. Trotaban los pollinos,
oyendo ya los gritos de los niños del pueblo...

Dios estaba bañándose en su azul de luceros.⁵

-
4. Gregorio Salvador: «La poesía social de Juan Ramón Jiménez: La carbonerilla quemada»; en Aa. Vv.: *Juan Ramón Jiménez en su centenario*; Cáceres: Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1981.
 5. Cito aquí a Juan Ramón Jiménez a partir de *Segunda antología poética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975 (la edición original es de 1920).

El poeta narra una historia –de hecho el poema se inserta en un libro nunca publicado como tal y titulado *Historias*– desde una posición omnisciente, al igual que los novelistas de la novela decimonónica y con los verbos en pasado, lo que denuncia una acción ya concluida. El poeta es, con las particularidades de su estilo, el relator de unos hechos, pero poco sabemos de él mismo, de su posición ante el mundo.

Martin Heidegger afirma que «el poeta da nombre a los dioses, y lo da a todas las cosas, y las nombra en lo que son. Este nombrar no consiste en proveer a algo, ya de antemano conocido, ni más ni menos que con un nombre, sino en que, al decir el poeta en palabras el vocablo esencial, mediante tal nombramiento se nombra, por vez primera, al ente para lo que es, y de ese modo se le reconoce como ente»⁶. Me resulta éste un párrafo de especial interés, que hay que explicar y, de algún modo, introducir en mi propio razonamiento. El poeta vive en un mundo que no es diferente en su condición al de los demás. Y en ese mundo las cosas son nombradas. Pero el poeta las rebautiza, aunque sea con el mismo nombre, al citarlas, porque se incorporan, como vocablo, a una nueva realidad, la del poema. Es decir, el poeta crea cada vez un mundo nuevo de relaciones y no hay, pues, verdadera referencialidad, cualquiera que sea el mundo primero en el que se vive. Esto sucede con cualquier tipo de texto, pero en el poético la autoconcentración es mayor y mayor también la no-referencialidad directa. Esta es la postura de la poesía moderna y ello significa la imposibilidad de la narración. La palabra, de tal forma, se inventa en cada poema. Juan Ramón Jiménez, viene a afirmarlo en un texto de *Eternidades*:

No sé con qué decirlo,
porque aún no está hecha
mi palabra.

6. Libro citado, p. 30.

Inventar la palabra es lo que posibilita expresar lo nuevo, lo personal, lo absolutamente íntimo. Es lo que la retórica y la poética denominan el lenguaje simbolista. Volvamos a Juan Ramón Jiménez –un poeta del que voy a tomar varios ejemplos– esta vez con un poema de *Piedra y cielo*:

¡Ignota mina de los sueños
–sólo un aroma vago, un
color desvanecido,
un acento sin nombre–,
a cuyo oro nunca llegan
los pozos de la aurora!

¡Sueños de otro hemisferio
de lo infinito!

Lo ignota mina de los sueños tiene como mineral lo infinito, pero lo infinito no es sino la poesía o la belleza. Al ser una mina, hay que penetrar y excavar en ella, venciendo la oscuridad y, entonces, se encuentra el oro rico y brillante de la poesía.

¡Ignota mina de los sueños
.....
a cuyo oro nunca llegan
los pozos de la aurora!

La poesía sólo podría alcanzarse por medio del alumbramiento del poema en el inicio, la aurora, de la creación poética. Mas el poema nunca llega a ser infinito, es en sí mismo finito e insuficiente: un aroma vago, un color desvanecido, un acento sin nombre.

Puede apreciarse cómo este poema simbolista no maneja en verdad el símbolo. El símbolo es un tipo de signo al que se puede fijar, codificar, un significado. Pero no es posible elaborar un léxico de esos símbolos de la poesía moderna. Se constituyen en cada obra poética, a veces en cada poema. La realidad se construye verso a verso de nuevo. No puede hablarse de símbolos sino, en todo caso,

de conjuntos simbólicos significativos. Como explica Diego Romero de Solís, «la poesía se hace símbolo (y el símbolo remite al símbolo) de un mundo —el universo del alma—, al que el concepto no puede siempre acceder, y cuando esto ocurre, suele recurrirse a un método indirecto, al lenguaje simbólico, a los símbolos íntimos de la poesía (símbolos estéticos), al lenguaje metafórico frente al lenguaje conceptualmente positivo»⁷. Esos símbolos íntimos que reenvían a otros símbolos, según Diego Romero de Solís, vendrían a ser los conjuntos simbólicos significativos.

En este tipo de poemas, pues, nada se cuenta porque nada hay exterior al propio poema. El poeta ha usado el proceso de escritura para definir un concepto: en el poema citado de Juan Ramón Jiménez, el de la dificultad de la creación y la imposibilidad de asemejar el poema con la poesía (entendida ésta como algo anterior al poema y a lo que el poema tiende). Pero nada se afirma ni se niega, nada se relata. Sólo se da testimonio del propio enunciador y de su modo de comprender el mundo. Como dice también Heidegger: «el hombre es un ser que ha de dar testimonio de lo que es»⁸, luego el poeta es el que mejor consigue dar testimonio de sí mismo, al elaborar un lenguaje que sólo lo expresa a él. Por eso también, son habituales los poemas sobre la creación poética, sobre lo difícil de la misma o algún instante del proceso. La dificultad de acomodar el objeto resultante del proceso de la escritura, el poema, al deseo originario de transcribir, no ya dicho proceso sino la propia poesía, se manifiesta de nuevo en este otro poema juanramoniano, elegido entre los numerosos que lo hacen:

Mariposa de luz
la belleza se va cuando yo llego
a su rosa.
Corro, ciego, tras ella...
La medio cojo aquí y allá...

7. Diego Romero de Solís: *Poesis. Sobre las relaciones entre filosofía y poesía*. Madrid: Taurus, 1981.

8. Libro citado, p. 22.

¡Sólo queda en mi mano
la forma de su huida!

El deseo que tiene el poeta de expresar, a través de él mismo, toda la realidad –lo que es la máxima aspiración del poeta como creador– se confiesa claramente en otro poema de Juan Ramón Jiménez (con toda seguridad el mejor ejemplo de poeta moderno), que no puedo evitar recoger aquí:

¡Qué inmensa desgarradura
la de mi vida en el todo,
para estar, con todo yo,
en cada cosa;
para no dejar de estar,
con todo yo, en cada cosa.

Si el poema sólo expresa al poeta, el lector no puede pretender un uso similar del texto al que el poeta hizo del proceso de escritura. El poema se convierte en texto paciente sobre el que el lector actúa, buscando el goce de la interpretación o de la autoproyección. Nunca tampoco el placer que siente aquél que escucha cómo le cuentan una historia.

Pero salgamos de este ambiente académico y teórico. Bajemos a la calle. Crucemos al parque. Los niños juegan entre los árboles y los setos. Gritos. Los chicos discuten. Parloteo apresurado de unos y de otros. Este afirma algo decididamente. Aquél, el más lanzado, algo gallito, se le encara. Le espeta, agresivo: «-¿Me lo dices o me lo cuentas?».

Curiosa distinción. *Decir* frente a *contar*. Los diccionarios no nos sirven de mucha ayuda. El primero proviene del latín *dicere* y el segundo de *computare*. En este caso, el diccionario etimológico de Corominas advierte que la acepción de relatar es en castellano tan antigua como la directamente etimológica de «calcular».

Si *decir* significa «manifestar con palabras un pensamiento», también puede considerarse en su acepción de «asegurar, sostener, opinar». *Contar*, en el valor que nos interesa, es «referir un suceso, sea verdadero o fabuloso».

¿Nuestro niño discutidor pregunta, pues, si el otro asegura algo o refiere un suceso? Si *asegurar* aparece como lo contrario de *referir*, estamos entendiendo que se discute sobre la verdad o la falsedad de los términos. La frase vendría a ser como preguntar: «¿Eso es verdad o mentira?». No creo, sin embargo, que vaya por ahí la airada frase del joven fantasma.

En *decir* hay un protagonismo claro del emisor. En *contar*, sin embargo, el emisor es un elemento interpuesto entre lo contado y el cuento, entre la referencia y el enunciado. Estimo que conviene ir por este sentido a la hora de interpretar la discusión callejera. *Decir* exige el compromiso del que dice. El es el autor pleno y responsable. En *contar*, en cambio, el emisor no es sino un intermediario, su responsabilidad se ha diluido.

Utilizaré la discusión infantil para distinguir dos líneas de escritura poética que luchan, sobre todo en la literatura contemporánea, por la primacía a la hora de llenar de sentido el vocablo *poesía*. Una es la *poesía del decir*. Otra, la *poesía del contar*.

El poeta puede manifestarse en la escritura como actor o como descriptor. En el primer caso se sitúa como centro de la acción verbal (y no sólo como origen de ella), en el segundo ocupa un punto de vista contemplador, su acción consiste en contemplar y narrar lo contemplado. En el primer caso, en cambio, su acción es la de hacer y decir, hasta tal punto que decir es su hacer primario. En el segundo caso, su decir no es sino un narrar, esto es, un hacer secundario.

La poesía del decir es, según puede comprenderse, la que mejor corresponde al espacio que la sociedad moderna ha dejado, en la redistribución de las artes, a la poesía. Hemos visto ya varios ejemplos que corresponden a poemas del decir. No pueden nunca confundirse con los textos narrativos porque el poema del decir no pretende contar historias, referir hechos, describir objetos o paisajes. Es una poesía que busca la esencialidad de las cosas, las instituye de hecho como seres, les da carta de naturaleza. Por ello las designa.

La poesía del contar, en cambio, pretende contextualizar los objetos, integrarlos en un discurrir temporal, situarlos en un *continuum*.

espacial. Por ello acude, por ejemplo, a las comparaciones. No debe, sin embargo, confundirse la poesía del contar con la simple poesía narrativa. De hecho, el desarrollo narrativo de una metáfora, incluso si constituye una alegoría, pudiera ser, no ya poesía del contar, sino poesía del decir. Veamos un ejemplo:

El barco entra, opaco y negro,
en la negrura trasparente
del puerto inmenso.

Paz y frío.

—Los que esperan,
están aún dormidos con su sueño,
tibios en ellos, lejos todavía y yertos dentro de él,
de aquí, quizás...

¡Oh vela real nuestra, junto al sueño
de duda de los otros! ¡Seguridad, al lado
del sueño inquieto por nosotros!—

Paz. Silencio.

Silencio que, al romperse, con el alba,
hablará de otro modo.

Según Fernando Lázaro Carreter —y no hay divergencias en otros tratadistas— la alegoría es un «procedimiento retórico mediante el cual se expresa un pensamiento, traduciéndolo a imágenes poéticas, de tal suerte que entre los elementos de la rama 'real' y de la imaginativa, exista correspondencia. Ordinariamente se parte de una comparación o de una metáfora»⁹. Así, en este nuevo poema de Juan Ramón Jiménez, la inspiración, el estímulo para la escritura, es como un barco (la comparación no está expresada en el poema) que entra en el puerto del hombre no alertado.

El barco entra, opaco y negro,
en la negrura trasparente
del puerto inmenso.

9. Fernando Lázaro Carreter: *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1968, pp. 35-36.

Paz y frío.

—Los que esperan,
están aún dormidos con su sueño,
tibios en ellos, lejos todavía y yertos dentro de él,
de aquí, quizás...

Con el despertar, con la aurora de la creación, surgirá la voz
del poeta, diciendo las palabras de una nueva forma:

Paz. Silencio.

Silencio que, al romperse, con el alba,
hablará de otro modo.

Tengo que pedir perdón por la pedestre, apresurada, prosaica e incompleta explicación de un poema como éste, pero sólo busco mostrar cómo una alegoría, que el diccionario de poética y retórica de Morier considera como un relato de carácter simbólico o alusivo¹⁰, no tiene por qué ser la narración de algo externo al poeta, sino la puesta en relato de su propia interioridad. No es la alegoría, por lo tanto, característica definidora de la poesía del contar.

Cabe, pues, distinguir entre la narración de lo exterior y la narración de lo interior. Es decir, entre la narración descriptiva y la autoexplicativa. La diferencia es difícil de establecer. No olvidemos que, para Aristóteles, la *poiesis* no puede manifestarse sino a través de la *mimesis* o, como lo resume Gérard Genette, no hay para Aristóteles dicción sin ficción¹¹. Y citando ya a Genette, entrar en la ficción viene a ser como salir del campo ordinario de ejercicio del lenguaje, marcado por la pretensión de verdad o de persuasión que ordenan las reglas de la comunicación y de la deontología del discurso¹². El neoaristotelismo supo ver que la poesía lírica quedaba fuera de la consideración de Aristóteles y propuso la posibilidad de

10. Citado por Angelo Marchese y Joaquín Forradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986, p. 19.

11. Gérard Genette: *Fiction et diction*. París: Seuil, p. 17.

12. *Idem*, p. 19.

una dicción artística sin ficción, aunque esto, como veremos, no resuelve los problemas.

Pero, además, distinguir entre una narración descriptiva y otra autoexplicativa viene a ser similar, aunque no idéntico, a distinguir entre ficción y no ficción, o a distinguir entre narración ficcional y narración factual. En su último libro, *Fiction et diction*, Gérard Genette¹³ concluye que los indicios de la ficción no son todos de orden narratológico, entre otras cosas porque no son todos de orden textual. Los hay paratextuales y extratextuales. Entre estos últimos, los más importantes corresponden a la aceptación del lector, es decir, al asentimiento, lo que desde hace años viene afirmando la poética española¹⁴ (sin que, evidentemente, los teóricos franceses en su escandaloso chovinismo declaren saberlo).

La distinción, sin embargo, sí puede hacerse teniendo en cuenta que la narración autoexplicativa es narrativa en cuanto discurso, pero no se corresponde a una descripción de sucesiones temporales. No es sólo que la temporalidad del discurso no se corresponde con la temporalidad (o la sucesividad temporal) de la referencia, sino que en la teórica referencia no existe dicha sucesividad temporal. En un poema como el que sigue, también de Juan Ramón Jiménez, aunque se hable de un río que pasa y socava, no hay referente alguno que desarrolle dicha temporalidad, es un instante que se siente *como si* un río pasara y socavase. La temporalidad es, pues, únicamente discursiva.

El río pasa por debajo
de mi alma, socavándose.
Apenas me mantengo
en mí. No me sostiene
el cielo. Las estrellas

13. Libro citado, p. 89.

14. Especialmente Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética*, desde la primera edición (Madrid: Gredos, 1952). También Jorge Urrutia: «Lengua poética y asentimiento (desde la teoría de Carlos Bousoño)»; *Anthropos* N° 73, Barcelona, 1987 o «De la literatura como inexistencia»; *Discurso* N° 3/4, Sevilla, 1989.

me engañan; no, no están
arriba, sino abajo, allá en el fondo...

¿Soy? ¡Seré!
Seré, hecho onda
del río del recuerdo...
¡Contigo, agua corriente!

La inspiración del poeta se busca, en esta ocasión, no en lo que se vive en el instante, sino en lo recordado que, para Juan Ramón Jiménez, como sabemos, significa revivir. La narración discursiva, con su temporalidad de sucesiones, pretende expresar metafóricamente una actividad instantánea.

La calificación de poesía del contar queda, por lo tanto, para aquélla que se manifiesta en un texto que remite más allá de sí mismo. Aunque el poeta sirva de intermediario, fija su posición en cuanto punto de vista expresa. Veamos un ejemplo:

La plaza y los naranjos encendidos
con sus frutas redondas y risueñas.

Tumulto de pequeños colegiales
que, al salir en desorden de la escuela,
llenan el aire de la plaza en sombra
con la algazara de sus voces nuevas.

¡Alegría infantil en los rincones
de las ciudades muertas!...
¡Y algo nuestro de ayer, que todavía
vemos vagar por estas calles viejas!

Las dos primeras estrofas de este poema de Antonio Machado describen una situación ciudadana. El referente es con evidencia exterior al poema.

La plaza y los naranjos encendidos
con sus frutas redondas y risueñas.

Tumulto de pequeños colegiales
que, al salir en desorden de la escuela,

llenar el aire de la plaza en sombra
con la algazara de sus voces nuevas.

La última estrofa permite fijar la postura del sujeto del enunciado frente a dicha referencia y explicar el porqué de la selección de la realidad que llevó a cabo.

¡Alegría infantil en los rincones
de las ciudades muertas!...
¡Y algo nuestro de ayer, que todavía
vemos vagar por estas calles viejas!

Es posible también ofrecer ejemplos contrarios. Es decir, ejemplos de poemas considerados como líricos que, sin embargo, corresponden a la poesía del contar y no a la poesía del decir. Es el caso de la que Dámaso Alonso llama «la poesía más sencillamente bella de toda la literatura española»¹⁵.

Muy graciosa es la doncella,
¡cómo es bella y hermosa!

Digas tú, el marinero,
que en las naves vivías,
si la nave o la vela o la estrella
es tan bella.

Digas tú, el caballero,
que las armas vestías,
si el caballo o las armas o la guerra
es tan bella.

Digas tú, el pastorcico
que el ganadico guardas,
si el ganado o los valles o la sierra
es tan bella.

15. Dámaso Alonso: *Poesía española. Antología desde los orígenes hasta fines del siglo XIX*. Madrid: Signo, 1935.

En esta canción de Gil Vicente la referencialidad es clara y el poeta es un puro contemplador. El poema avanza sobre una serie de comparaciones encubiertas que permiten situar a la doncella en el mundo, pero no al sujeto implícito. Algo similar podemos decir del soneto XLIII de Lope de Vega:

Ojos, por quien llamé dichoso al día
en que nací para morir por veros,
que por salir de noche a ser luceros
cercáis de azul la luz que al sol la envía;

hermosos ojos, que del alma mía
un inmortal engaste pienso haceros
de envidia del zafir que por quereros
entre cristal y rosa el cielo cría.

Ahora sí, que vuestras luces bellas
son de mi noche celestial consuelo,
pues en azul engaste vengo a vellas.

Ahora sí, que sois la luz del suelo,
ahora sí, que sois ojos estrellas,
que estáis en campo azul, color de cielo.

En este típico poema amoroso de elogio de la mujer, el poeta se limita a describir encomiásticamente unos hermosos ojos, pero fuera de la descripción —y de la propia belleza descriptiva— no hay más. El poeta no aparece, salvo como agente descriptor. La poesía lírica, pues, no siempre puede asimilarse a la del decir.

La poesía del contar, por su parte, permite enlazar más fácilmente con el lector, desde el momento en que se utiliza una comunidad de experiencias: la percepción de la realidad. Se explica por ello que tiendan los poetas modernos más simbolistas a experimentar, no ya en la poesía del contar, sino en la narrativa, en la novela. El propio Juan Ramón Jiménez es un buen ejemplo. También se explica la escritura falsamente referencial que ha conducido, en gran parte de la crítica, a considerar poemas de *Campos de Castilla*,

de Antonio Machado, como realistas y narrativos, cuando son sin duda simbolistas y ejemplos de poesía del decir.

Frente a la tradicional división entre poesía lírica y poesía narrativa, y prescindiendo de la poesía narrativa sustituible por la narración en prosa —que carece de interés para lo poético y ha desaparecido en la modernidad— es posible considerar la distinción de poesía del decir y poesía del contar. En la poesía del decir el poeta se manifiesta como centro de la acción verbal (y no sólo como origen de ella), su único hacer es decir. De esa forma, la poesía del decir busca la esencialidad de las cosas y, al designarlas, las instituye como tales en el nuevo mundo del poema. En la poesía del contar, en cambio, el poeta es un contemplador; su actividad consiste en contemplar y describir lo contemplado poniendo en relación unos objetos con otros, situándolos en cadenas ordenadas temporal o espacialmente. El nuevo mundo del poema no está exactamente creado por él y en él mismo, sino que se refiere a un mundo ya establecido con anterioridad.

Poesía del decir y poesía del contar engloban lo lírico y lo narrativo poético sin coincidir. En esta distribución que propongo priva el sujeto del enunciado en lugar del tema y con ella resulta posible, creo, acercarse más adecuadamente a la poesía actual que, con la división tradicional, que estimo queda indeterminada bajo el calificativo clásico de lírica.