

---

# BEGOÑA CAPLLONCH LA VOZ DEL SUJETO LÍRICO EN *CAMINO DE RONDA*, DE JOSÉ MARÍA MICÓ: ESA *CUARTA PERSONA DEL SINGULAR*

Universitat Pompeu Fabra Barcelona

## Resumen

El objetivo de este artículo es el de mostrar, mediante el ejemplo de la voz lírica en *Camino de ronda*, de José María Micó, la pertinencia de la modulación del sujeto en la génesis de la poiesis y la transferencia de la memoria del yo empírico a la creación misma, pero sin que ello niegue la necesaria disociación entre sujeto lírico y empírico, ni la adscripción de la lírica al ámbito ficcional, pues el yo poético, como la cuarta persona del singular imaginada por Ferlinghetti, alcanza la universalidad sumido en la individualidad.

palabras clave: sujeto lírico, sujeto empírico, ficcionalidad, poiesis, Micó

## Abstract

*This article aims to use the example of the lyric voice in Camino de ronda, by José María Micó, to demonstrate the pertinence of the modulation of the subject in the genesis of poiesis and in the transfer of memory from the empirical self to the creation. That does not contradict, however, the necessary dissociation between the lyric subject and the empirical subject, or lyric poetry's ascription of, to the fictional realm. The poetic "I", like the fourth person singular imagined by Ferlinghetti, reaches universality as it is immersed in individuality.*

keywords: lyric subject, empirical subject, fictionality, poiesis, Micó

## I. La herencia aristotélica en el debate sobre el sujeto lírico: el dilema de la ficcionalidad

### I.1 *De la verdad testimonial a la credibilidad literaria*

La exclusión de la poesía lírica –así como de la didáctica y la satírica– de la *Poética* de Aristóteles en tanto que literatura no mimética (es decir, ajena a la representación de acciones o acontecimientos imaginarios) fue uno de los factores que propició, como se sabe, la marginación de la lírica del ámbito ficcional, aunque como argumentó Pozuelo (1997), el concepto de mimesis del estagirita aceptaría, de hecho, una lectura más amplia que nos permitiría relacionar el término con el de *poiesis*, puesto que imitar o modelar mediante el lenguaje no es “reproducir” sino, en definitiva, “crear”<sup>1</sup>. La clasificación aristotélica, sin embargo, repercutiría inevitablemente en la consideración de la naturaleza del texto lírico y sobre todo con relación a la categoría del sujeto, dado que la supuesta *facticidad* de la lírica a la que se apartó del universo ficcional conduciría a la identificación del sujeto empírico con el sujeto lírico y a la consiguiente valoración del objeto textual en tanto que verdadera expresión del autor –cuando no ya de la pura autobiografía–; una cuestión especialmente ponderada por el idealismo romántico –y heredada en parte por la crítica vossleriana y la tradición estilística– y su idea de que el poeta transmite en primera persona una vivencia auténtica<sup>2</sup>, puesto que esta presunción de verdad evitaba la censura platónica respecto a la supuesta mentira de toda producción poética (Pozuelo 1997: 250). Rebasado el Romanticismo, la distinción aristotélica se hallaría aún en la raíz de la división de los géneros literarios de un estudio tan relevante como *Die Logik der Dichtung* (1957), de Käte Hamburger, donde esta discípula de Husserl establecía una tipología en la que distinguía los géneros ficcionales (la literatura narrativa y la dramática) de los no ficcionales (lugar reservado para la poesía lírica) a partir del concepto de estructura enunciativa pero focalizándolo en la figura del sujeto: y así, para la

1 La interpretación de la *mimesis* en tanto que concepto general de producción artística (*poien*) ya habría sido apuntada, como señala Pozuelo (1997: 251 y ss.), en las *Tablas poéticas* de Cascales (1617) y en el tratado *Les Beaux-arts réduits à un même principe* de Batteux (1746), pese a que, según Genette (2004: 100), estos autores habrían distorsionado el término aristotélico en virtud de la lectura restringida que el teórico francés hacía y por la que la mimesis sólo se entendería en tanto que imitación de acciones (luego lo propio de la epopeya y la tragedia).

2 Para August-Wilhelm Schlegel o Anne-Louise Germaine Necker (Mme. de Staël), por ejemplo, el subjetivismo y el tono confesional eran los rasgos que caracterizaban la poesía lírica frente a la dramática, por no mencionar ya que Goethe, en su autobiografía –precisamente titulada *Poesía y verdad*–, vinculaba toda creación a una experiencia fácticamente vivida (Combe 1999: 127 y ss.).

autora, y a tenor de que toda enunciación siempre es de *realidad* en tanto que un sujeto enunciativo es real en virtud de que podemos preguntarnos por su posición en el tiempo, sólo los enunciados poéticos podrían ser de *realidad* (Hamburger 1995: 11), puesto que la épica, la novela y el drama, no disponiendo de ese sujeto de enunciación real, no podrían sino transmitirnos una experiencia de ficción. Y es que para la autora, en suma, el sujeto enunciativo de la poesía no se identificaría sino con el sujeto lírico, siendo entonces el poema mismo su enunciado u objeto de enunciación. Por lo tanto, lo que se advierte es que Hamburger soslayaba el tópico de juzgar la lírica en tanto que expresión directa de un autor al reemplazar la figura del sujeto empírico por la del enunciativo, y otras propuestas como las planteadas desde la teoría de los actos de habla y auspiciadas ya desde la lógica –puesto que el mismo Frege había advertido que un texto poético no podría estar sujeto a los valores de verdad– preterían igualmente la figura del sujeto empírico al argumentar que la comunicación literaria no sería ya sino la representación o simulación –que no la realización– de un proceso de comunicación efectiva<sup>3</sup>. Con todo, ninguno de estos enfoques se adentraba verdaderamente en el estudio de la naturaleza del yo poético, puesto que sólo lo trasladaban del ámbito fáctico al diferido o representado.

Así pues, y pese a algunos esfuerzos teóricos por deslastrar el género lírico de sus presumibles supuestos de veracidad y facticidad, ambos factores han continuado empañando la instancia de ese yo que asume la voz del poema condicionando a su vez la naturaleza del objeto poético mismo, aunque huelga señalar que tales valores no tienen pertinencia alguna en el ámbito de la *poiesis*. Y una de las principales causas de la dificultad en liberar el discurso lírico de su resabio *pseudo-biográfico* es que los rasgos ficcionales no son caracterizables empíricamente, pues

---

3 Partiendo de que ya Austin (1962: 10) había señalado que las afirmaciones en literatura no podrían ser sino *pseudo-asepciones* porque no tendrían consecuencias performativas, lo que postuló Ohmann (1971) es que los enunciados literarios carecerían de fuerza ilocutiva en tanto que integrarían discursos ya abstraídos de las circunstancias y condiciones que posibilitan los actos de habla. Ahora bien: en virtud de que el escritor llevaría a cabo el acto ilocutivo de escribir una obra literaria, estaría *finjiendo* relatar un discurso; fingimiento que, a su vez, sería aceptado por el lector. Por lo tanto, en la producción literaria, todo autor, según Ohmann, simularía el engranaje de la situación comunicativa, porque la fuerza ilocutiva de un texto literario no sería sino su representación mimética. Como concluyó Martínez Bonati, sin embargo, más que hablar de fingimiento, cabría apelar al estatuto imaginario de la voz literaria, lo que nos conduciría, lógicamente, a incluir la lírica en el ámbito de la ficción: “El autor produce realmente signos lingüísticos [...], pero ellos no son actos de hablar, ni parte de un acto de hablar, sino signos (icónicos) que representan frases, actos de hablar, imaginarios. No hay, pues, fingimiento de parte del autor en cuanto tal. Hace algo efectiva y realmente: imagina una narración efectiva (ficticia, pero no *fingida*) de hechos también meramente imaginados” (Martínez Bonati 1997: 166).

los textos de ficción “no tienen, en efecto, ninguna propiedad semántica o sintáctica que permita caracterizarlos como tales” (Reisz 1979: 108); y ya lo evidenciaba el mismo planteamiento de Hamburger, pues como bien apuntó Schaeffer (1987: 556), la autora no fundamentaba su tesis –ni hubiera podido hacerlo– en un criterio formal ni semántico, sino gnoseológico, y situarnos en ese ámbito conceptual supondría tener que discernir la dimensión ontológica del mundo al que el poema se refiere. Por este motivo, Searle (1975) y los autores que analizaban el fenómeno literario desde la perspectiva de los actos ilocutivos advirtieron que la ficcionalidad podría sólo dirimirse en el ámbito de la pragmática, pues lo ficticio pasaría por lo que se ha denominado el *pacto ficcional*, el acuerdo al que, tácitamente, habrían llegado emisor y receptor y por el que este último aceptaría anular toda presunción de realidad al empezar a leer una obra literaria, porque como apuntaba Pozuelo (1988: 233), “en el mundo de la ficción [...] permanecen en suspenso las condiciones de verdad referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro. Cuando realiza esa acción –abrir el libro– desencadena una mágica y prodigiosa trasmutación en su noción de realidad”.

Y no en vano este *pacto ficcional* relativo a la transitoria incredulidad en lo que concierne a la realidad fáctica y a la consecuente credibilidad respecto del mundo creado por el texto entroncaría con la *willing suspension of disbelief* momentánea a la que había hecho referencia Coleridge en su *Biographia Literaria* (1817), es decir, a aquella voluntaria suspensión de la incredulidad que constituiría la *poetic faith*, lo que nos muestra, por una parte, hasta qué punto importaba que el lector tomase por veraz lo expresado en un texto poético; y por otra, la inconsistencia de este mismo supuesto de veracidad, porque lo que se infiere precisamente de la *poetic faith* es que la sinceridad literaria nada tiene que ver con la verdad testimonial, dado que un poema no necesita expresar una verdad para ser convincente. Como ya señaló Frye (1990: 76), “The poet like the pure mathematician, depends, not on descriptive truth, but on conformity to his hypothetical postulates”, luego la *sinceridad* poética debería medirse en tanto que *autenticidad* artística, puesto que un poema *realiza*, sin que haya lugar para la verdad o la mentira, aquello que expresa.

Asimismo, y aunque Pozuelo (1997: 266) alegaba, en contra de la presumible veracidad de la lírica, que justamente era este género “el que mayores desafíos en la creación de mundos imaginarios” habría suscitado, y el que habría albergado los “mayores grados de ilusión fantástica e irrealista, pareja con la mayor exigencia de cooperación imaginaria del lector”, lo cierto es que las dificultades no derivarían de los textos manifestamente fantásticos o irrealistas, sino de aquellos en los que la realidad ficticia se rige, precisamente, por los mismos parámetros que los que

tratan de reproducir la realidad convencional. Y la cuestión es que no habría razón para rehuir una posible injerencia del sujeto empírico en la voz lírica cuando hubiera indicios de ello, pues esta circunstancia no habría de implicar un menoscabo en la consideración ficcional del poema, dado que podríamos entender esa intromisión a modo de intertexto y justificarla, si se diera el caso, mediante distintos paratextos (diarios del autor, entrevistas, notas sobre su poesía, etc.). La injerencia, pues, no tendría valor en tanto que testimonio de la verdad del poeta, sino en virtud de que esa huella, certera o simplemente rastreable, habría participado de algún modo en la génesis de la *poiesis*. Además, cabría analizar si la intromisión del autor en la voz lírica podría darse en cualquier tipo de poética, pues en una de las muchas formas de creación lírica que podrían registrarse el sujeto empírico no es consciente de cuál va a ser su objeto poético hasta que lo descubre al finalizar su poema, por lo que difícilmente su posible intervención hubiera podido condicionar ese objeto poético siendo este más *revelado* en el propio texto que *transmitido* por la voz lírica. Precisamente este debate entre lo que se denominaría la poética de la comunicación y la del conocimiento se dio en la poesía española en la década de los 50; un asunto que abordaremos a continuación por cuanto concierne a la condición del sujeto lírico y porque nos permitirá situarnos en el contexto de la lírica española moderna previo al de la producción de Micó.

### 1.2 *La naturaleza del sujeto entre la comunicación y el conocimiento*

Como señaló Gil de Biedma, es indudable que

la voz que habla en un poema no es casi nunca la voz de nadie real en particular, puesto que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre experiencias y emociones posibles, y las suyas propias solo entran en el poema –tras un proceso de abstracción más o menos acabado– en tanto que contempladas, no en tanto que vividas (Provencio 1996: 122),

pero como adelantábamos, hay casos en los que el sujeto lírico cede sin reparos su voz a la del sujeto empírico, como en la conocida composición de Ángel González “Para que yo me llame Ángel González”, de *Áspero mundo* (1955), donde el propio autor asumía sin ambages el discurso poético franqueando de este modo el espacio de una creación que, marcada por un personal desaliento teñido a veces de acendrado sarcasmo, se hundía en la realidad experiencial y cuya poeticidad radicaba, precisamente, en no soslayar; o como en el íntimo retrato que

crudamente dibujó Miguel Labordeta en “Espejo”, de *Sumido 25* (1948), donde sólo en la palabra poética podría reflejarse, paradójicamente, la verdadera imagen no ya del sujeto lírico, sino del empírico: “Dime, Miguel: ¿Quién eres tú?”. Pero mayor complejidad ofrecerían casos más velados en los que la imagen de mundo que se recrea en el poema –y, en consecuencia, la modelación misma de la materia poética– es irreductible del sentir del sujeto empírico, que penetra entonces la voz del sujeto lírico de forma más o menos explícita, como el sentimiento de insularidad que recorre la poética de Sánchez Robayna. No obstante, téngase en cuenta que las palabras de Biedma que más arriba reproducíamos procedían del prólogo a su traducción castellana –publicado por vez primera en 1955– del ensayo de Eliot *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), en donde el autor de Saint Louis declaraba, precisamente, que el acto de la comunicación no podría explicar el hecho poético en tanto que lo expresado por un poema sería algo que no preexistiría al acto poético mismo, una cuestión que abundaba en la polémica iniciada en los años 50 en la poesía española a propósito de si la lírica radicaba en la comunicación o bien en el conocimiento; y si ni siquiera el autor podía dar razón de su objeto poético antes de descubrirlo en el poema, su intervención en la voz lírica difícilmente podría manifestarse. Como Eliot explicitó más adelante en su otro ensayo *The Three Voices of Poetry* (1954), él coincidía con la idea que desarrolló Gottfried Benn en su conferencia *Probleme Der Lyrik* (1951) con relación al hecho de que el origen de la creación poética estribaría en lo que denominaba un “embrión inerte” o “semilla creativa” (*ein dumpfer schöpferischer Keim*) a partir de la cual emanaría el poema y sin que el poeta pudiera ser consciente de la substancia poetizada hasta que esta no hubiese tomado forma definitiva en la propia composición, y esta hipótesis nos conduciría a la poesía del conocimiento, dado que en la tesis de la poesía como comunicación, como precisó Barral, sería innegable “la preexistencia al poema de un contenido psíquico [...] que pudiera ser explicado idiomáticamente y que sería transmitido, por medio de una manipulación estética de la lengua, al lector en el acto de lectura” (Provencio 1996: 66). Así pues, los poetas que coincidían con el planteamiento de Benn y Eliot, como Gil de Biedma y Barral, defendían la lírica como acto de conocimiento; y los partidarios de la poesía como comunicación, en cambio, se alinearon en torno a Bousoño y su *Teoría de la expresión poética*, en cuya primera edición se afirmaba que, previamente a la existencia del poema, habría un contenido psíquico que justo a través de la composición poética nos sería transmitido (Bousoño 1952: 22). En consecuencia, los partidarios de la poesía del conocimiento no podrían estar de acuerdo con la idea del fundamento experiencial de un poema ni con la posible injerencia de su autor, puesto que este

no podría sino desleírse en un sujeto lírico que actuaría, prácticamente, como silencioso mediador entre esa enigmática simiente creadora y su concreción en el poema mismo, pues como declaraba Barral, en estos casos el texto poético no podría considerarse sino como una entidad autónoma respecto a “la conciencia de su autor” (Provencio 1996: 66).

Evidentemente, este debate se generaba desde una perspectiva especulativa, es decir, un poeta no suscribía *a priori* una u otra tesis, sino que podía ver representado su quehacer lírico en un ámbito más que en otro; y huelga señalar, tal y como ya apuntaron tanto poetas como críticos posteriores a los años de la polémica (desde José Ángel Valente hasta José Olivio Jiménez), que ni la poesía del conocimiento excluiría la comunicación, ni la de la comunicación el conocimiento; y el mismo Bousoño, a lo largo de sus muchas revisiones de su *Teoría de la expresión poética*, redefinió sus planteamientos acercándose a la postura de quienes le habían criticado, porque ni él ni Vicente Aleixandre, que fue el primero en abordar la lírica como acto fundamentalmente comunicativo en su discurso para la Real Academia, negaron nunca la capacidad heurística de la creación poética (Cañas 1996: 37-9). Con todo, lo evidente es que el planteamiento inicial de Bousoño nos conduciría a una idea de sujeto lírico ajena a la ficción y plenamente insertada en el sujeto biográfico, puesto que este debería transmitir, a través de su obra, una experiencia anímica de la que habría sido consciente. Ahora bien: aunque los partidarios de la poesía del conocimiento aceptarían la inclusión de la lírica en el ámbito de la ficción, un poeta como Gamoneda, por ejemplo, a quien deberíamos situar sin titubeo en la línea del conocimiento, rebatiría esta idea con contundencia (Duque 2002: 95), pero porque para él la nueva realidad gestada por la poesía no podría llamarse ficticia en tanto que el lenguaje, al nombrar lo desconocido a través del poema, la habría dotado de existencia intelectual. Y de ahí que en sus poemas el sujeto apenas se manifieste, como si hubiera metamorfoseado en cristal a fin de traslucir esa nueva realidad en ese instante revelada.

Como se observa, pues, ni siquiera los poetas que suscribían un mismo tipo de creación lírica tendrían la misma idea respecto a la naturaleza ontológica de sus objetos poéticos ni a la de la instancia del sujeto que se escucharía en sus poemas, y una clasificación de tipo histórico tampoco ofrecería mejores resultados. Ciertamente, tanto el sujeto actuante como su propia producción se adscriben a una época que, por lógica, no puede sustraerse del asedio de la tradición en la que enraíza ni de los embates histórico-culturales que le conciernen, y de ahí que puedan detectarse, si no un mismo funcionamiento, sí al menos ciertas constantes en el yo poético de diferentes autores de un mismo período, y sin que ello suponga merma alguna en la personalidad creadora de cada uno. Así lo demuestran los

trabajos recogidos por Scarano (1994) a propósito del sujeto lírico en la poesía española desde la posguerra hasta la actualidad, donde se constata desde la intención de diluir el sujeto individual en aras de dar voz a una colectividad en poetas como Celaya o Blas de Otero, hasta la retórica de la máscara como mediación culturalista en el sujeto lírico de autores como Gimferrer o Carnero, y pasando por el vaciamiento de la propia identidad para restituir la voz primigenia del canto en poetas como Valente. Pero como decíamos, las concomitancias son más coyunturales que verdaderamente representativas, pues en el mismo período que se trata a Valente (en el capítulo dedicado a los poetas del 60) se aborda a un poeta de voz tan dispar como González, pues lo que se destaca de esa época es que tras el agotamiento de aquel primer impulso *social* que se buscaba transformador de la historia, lo que emergería es un espacio de fractura que daría lugar a sujetos líricos muy distintos, siendo Valente y González los autores que habrían hecho “de la especulación metapoética un punto de inflexión dominante dentro de sus escrituras” (Scarano 1994: 16), lo que ya evidencia la natural dificultad de extraer premisas generalizables de un análisis de tipo histórico-social. De hecho, y como señaló Pozuelo (1997: 250), precisamente la marginación de la lírica del ámbito de la ficción había sido más bien una necesidad intrínseca de la teoría literaria, que trataba de otorgarle a la poesía un sentido unitario difícilmente asimilable, puesto que no habría modo de reunir, bajo un criterio plausible, la poesía clásica yámbica o satírica, la de tradición petrarquista, y la de Eliot o Pessoa, por ejemplo; y de ahí que esa caracterización llegara a crear “un *pensamiento sobre la lírica* que apenas tendría mucho que ver con sus realizaciones históricas” (Pozuelo 1997: 251). En cualquier caso, al marginar la lírica de la ficción se le daba explícito protagonismo, precisamente, al sujeto empírico, pues ello justificaba que cada producción poética pudiera erigirse como la creación singular de un individuo siendo este criterio el que permitiría aglutinar los textos tan dispares de la pluralidad del universo lírico. Y es que la voz que se escucha en cada poema, en definitiva, sin dejar de ser la del individuo que lo crea, es a su vez *otra voz*, lo que explica “combien les différents discours qui ont été tenus depuis Platon dans la tradition occidentale à propos de la création poétique mettent l’accent sur cet essentiel paradoxe d’un sujet à la fois possédé et dépossédé” (Maulpoix 1996: 151). En consecuencia, lo que vamos a analizar es un caso en la poesía española contemporánea, el del poemario *Camino de ronda* (1998), de José María Micó, en el que cabría atender a esa específica modulación de una voz lírica precisamente empozada en la vivencia del sujeto empírico que la alienta, y que es sin duda lo que se halla en el origen de la construcción de la imagen de mundo que se expresa en el poemario; de un mundo que, aun brotando de la íntima individualidad del

autor, tiene la suficiente consistencia como para erigirse en paralelo con el que nos circunda aunque dimane ya escoltado por la inmarcesible atemporalidad de la poesía.

## 2. Las formas del sujeto en la creación lírica de Micó: el caso de *Camino de ronda*

### 2.1 *La versatilidad del sujeto lírico en la obra de Micó*

En la escritura poética de Micó, la voz del sujeto lírico, que no es nunca una instancia homogénea ni debería identificarse ingenuamente con la del autor –aunque en ocasiones asuma esa función deliberadamente–, forma parte indiscutible del proceso de la creación poética, pues de su naturaleza depende, en definitiva, el tono y el alcance significativo de cada uno de sus libros de poemas. En *La espera* (1992) –su primer poemario publicado–, el sujeto lírico actúa como una *supravoz* que sitúa en una misma tesitura –que no registro– una escritura poética que se gestó en dos tiempos distintos y separados por casi una década<sup>4</sup>, y aunque cada una de las composiciones parece rubricar un tiempo y una historia efectivamente vivida, esa equidistancia del sujeto respecto de cada poema lo que permite es atenuar el efecto de una inmediatez que en nada se correspondería con el tono reservado de los textos, con la pudorosa intimidad que nos descubren y que advertimos repleta de matices y de guiños a los retazos de una vida que diríase que está, como ese *buey viejo del tiempo* que en el poema inaugural *se arrodilla*, a la espera; y es precisamente esa distancia de la voz lírica la que, paradójicamente, nos permite reconstruir a la persona –que no al poeta, aunque este la incluye– que nos corroboran los versos, por lo que reconocemos auténtico, sin que nos importe verídico, el trasunto representado en cada una de las composiciones, casi al modo de “todas las cosas que nos miente el mundo –tal y como reza el poema *Ofrenda*– y que nunca serán nuestras”. En el prólogo al poemario, además, el propio Micó apuntaba un dato especialmente revelador para el tema que nos ocupa, pues advertía que muchas de las composiciones de *La espera* “llevan algo parecido a una dedicatoria, para que no me asalte la vanidad de creer que son míos y no de quienes los dictaron, los requieren o los ignorarán” (Micó 1992: 9), lo que confirma, por una parte, hasta qué punto las composiciones son deudoras

<sup>4</sup> Como explicó el propio Micó en una de sus entrevistas, aunque conforman el grueso de *La espera* poemas escritos entre 1989 y 1991, se incluyen también composiciones de hacia 1980-1984, e incluso algún verso suelto de esa primera etapa que se convirtió entonces, casi ocho o diez años más tarde, en poema (Montetes 1999: 156).

de ese tiempo y circunstancias tan efectivamente vividas que hasta podrían ser atestiguadas; y por otra, la necesidad del poeta de abstraerse de todo ello mediante la creación de ese sujeto lírico cuya dicción contenida irá desgranándose en unos poemas de muy distinto calado a los que cederá todo el protagonismo, pero a los que dotará de la personal idiosincrasia que le confiere al conjunto su inteligible sentido orgánico.

En *Letras para cantar* (1997), sin embargo, un libro que se publicó tras *La espera* y que el autor compuso a la vez que *Camino de ronda*, el sujeto lírico es muy distinto. Cabe decir, en primer lugar, que el título debería leerse literalmente por cuanto integran el poemario, en efecto, unas *letras* que reclaman no ya un *acompañamiento* musical, sino su justo componente melódico, por lo que la instancia del sujeto, pese a alcanzar a veces la cómplice proximidad de la voz cantora –como cuando nos muestra sus costuras al confesarnos en la “Coda” que “Hoy he sido requerido / para contarles mi vida”–, se trata en verdad de un sujeto que se despersonaliza para diluirse en una voz anónima y colectiva cuyas letras le dictan esos héroes de tristeza irredenta que se escuchan en los versos con desenfado y hasta necesario sarcasmo, porque el escenario en el que viven, y que también pisa el sujeto empírico, es a su vez donde se desenvuelve esa “Breve historia de España” en la que no faltan almas como las que protagonizan la “Letra bastarda”, aunque también deberíamos añadir que completan el volumen piezas auténticamente personales como “Blanca y Azul” o “Canción de cuna”. Pero si, como adelantábamos, *Letras para cantar* y *Camino de ronda* se escribieron conjuntamente, en nada se asemejan y menos en lo que concierne al yo poético, pues como explicaría el propio Micó, se trata de libros muy distintos que representan dos fórmulas poéticas “que, lejos de oponerse, se complementan” (Montetes 1999: 270); y así como las *Letras para cantar*, tal y como seguía apuntando el autor, es un libro abierto que podría ir incorporando “los nuevos poemas que, por actitud y estilo, se avengan con cualquiera de sus tres secciones” (lo que, en efecto, ocurrió, puesto que en 2002 se publicaba una versión muy ampliada bajo el título de *Verdades y milongas*, en claro homenaje a la música latinoamericana), *Camino de ronda*, en cambio, “nació como un libro unitario y trabado, en el que la supuesta calidad de las partes se somete a la significación del conjunto”; y esa trabazón se debe, fundamentalmente, a la figura del sujeto lírico que allí se compone, pues, como veremos, nos hará partícipes de un mundo esta vez silencioso y como ajeno a la zarabanda jocosa que de forma simultánea el mismo autor celebraba al son de sus *Letras para cantar*. En cuanto al yo lírico de *La sangre de los fósiles* (2005), poemario que sigue a *Verdades y milongas*, lo que advertimos es que se desdobra en dos voces: una contemporánea a la histórica

del sujeto empírico, en el redescubrimiento de su identidad tras sus primeras estancias en Italia, y otra que deliberadamente se desdibuja para adquirir la resonancia impersonal de las sentencias a través de una especie de haikúes que el poeta denomina *fósiles*. Y ya en *Caleidoscopio* (2013), el último libro de Micó, la voz acrisolada del sujeto, que asimilará un nuevo registro acorde con las múltiples miradas que conforman este proteico poemario que incluye composiciones en tres lenguas y hasta fragmentos en *escanciada* prosa, no tendrá ya reparos en aludir y mencionar cuanto el autor crea oportuno desde su privilegiada posición caleidoscópica, puesto que el libro se sitúa en el punto meridiano de su trayectoria personal y poética.

Lo que se constata, pues, es que si bien en la obra de Micó suele advertirse un fundamento experiencial –aunque no por ello deberíamos constreñirla a la denominada *poesía de la experiencia*<sup>5</sup>–, se observa también ese espacio de distanciamiento que el propio autor ya había reivindicado al declarar que “en toda creación hay algo ajeno al creador” (Duque 2002: 201), por lo que el yo lírico que asume sus versos ni excluiría al sujeto empírico ni sería su simple correlato, como observaremos particularmente en *Camino de ronda*; y por esta misma razón, en cada uno de sus poemarios el sujeto puede adoptar, como hemos visto, una distinta fisonomía corroborando así que la configuración del yo lírico se halla en la génesis misma de la *poiesis*, porque ese yo poético que se dimensiona en el texto, y cuya extensión lógica es mayor que la del sujeto histórico que lo compuso, sólo existe, como apuntaba Maulpoix (1996: 153), en el poema donde se efectúa.

## 2.2 *El sujeto lírico en “Camino de ronda”: de la memoria a la imaginación*

La voz lírica en *Camino de ronda* es singular porque siendo uno de los poemarios de Micó en los que más se ahonda en la biografía del poeta (“Mi vista escarba entonces –dirá el sujeto– las sucias cavidades de un pasado / disuelto en fosas”,

<sup>5</sup> Ciertamente, la obra de Micó podría rubricar algunos de los aspectos apuntados por Prieto de Paula (2005) con relación a la *poesía de la experiencia*, pues el sujeto de sus composiciones, que no sería “el yo confesional del poeta, sino un yo recreado artísticamente” que suscribiría esa “ruptura con la herencia romántica que consideraba el yo del poema como correspondencia del yo autorial”, tendría como telón de fondo “un vacío de expectativas teleológicas y un desmantelamiento filosófico” sobre el que se erguiría, “como única y frágil realidad, la vida del sujeto: su experiencialidad”; pero el estilo de Micó no refleja lo apuntado por Prieto acerca de que la obra de estos poetas se caracterizaría por un “tradicionalismo expresivo y un evidente desvío del experimentalismo”, pues justo la variedad en la configuración del sujeto lírico que expresa el poeta barcelonés, y su versatilidad en cuanto a tonos, registros y hasta en el diseño formal de sus composiciones, hacen que su poesía no se acomode a ese ceñido membrete de *lo experiencial*.

89)<sup>6</sup>, es a su vez uno de los más densos en cuanto a construcción imaginativa y cincelado lingüístico, lo que ya pone de manifiesto la fragilidad de aquella histórica controversia entre las poéticas de la vivencia transmitida y las del conocimiento revelado, puesto que, muy claramente en este caso, el carácter heurístico de los poemas se imbrica en el de la historia personal. Y es que *Camino de ronda* nos ofrece los condominios de un mundo —diríase que intacto a las vicisitudes del tiempo— a través de un sujeto lírico que, hibridado en una red de voces que se posan sobre las cosas para alumbrarlas, se abisma en la silenciosa memoria del poeta y, particularmente, en sus recuerdos de infancia en torno a un espacio real nunca mencionado donde el autor pasó casi todos sus veranos de niñez y adolescencia: Jalance. Como señalábamos más arriba (§ 1.1), los escritos no poéticos de un autor son susceptibles de leerse como paratextos para rastrear o incluso identificar ciertos elementos de sus poemarios tomando la trayectoria vital del poeta a modo de virtual hipotexto, y en una sección de *Clásicos vividos*, libro en el que el Micó recorre las voces de los autores que han conformado la suya o con las que comparte resonancias armónicas —y cabe precisar que el poeta se dedica actualmente a musicalizar sus versos—, hallamos algunas de las claves de ese lugar que está en la génesis de *Camino de ronda* y que no sólo es el reducto que enmarcó lo que podríamos denominar *sus años de inocencia*, porque en Jalance, un pequeño pueblo del valle de Ayora-Cofrentes, vivió también el historiador Vicente Llorens, cuya doble lección de magisterio filológico y ejemplo moral constituyeron uno de los estímulos del poeta para dedicarse a “merodear por la literatura” (Micó 2013: 93). No obstante, en modo alguno *Camino de ronda* recoge las vivencias de esos tiempos ni el autor pretendía recrear un episodio de su autobiografía, sino todo lo contrario, pues su memoria individual actúa, precisamente, como el fundamento del carácter imaginativo del poemario. Además, téngase en cuenta que la memoria de un escritor propicia ya la disociación entre sujeto empírico y lírico —o narrativo, si fuese el caso—, puesto que aun dimanando de la realidad histórica del primero (aunque no de una forma exhaustiva, evidentemente, sino a partir de un proceso de selección, amplificación o minimización de experiencias vividas que, lejos de ser sistemático, depende de las fluctuaciones de la conciencia del individuo que recuerda, y que opera además de un modo retrospectivo), se proyecta en la recreación imaginaria del segundo, por lo que, como señalaba Scarano (2000: 7), la memoria podría entenderse como *función discursiva* o *estrategia retórica*. Así pues, y dividido en cinco secciones de siete poemas cada una (y piénsese que Micó

<sup>6</sup> A fin de aligerar la lectura, los versos o expresiones de *Camino de ronda* citados en este apartado llevarán como única referencia el número de página de la edición del poemario indicada en la bibliografía.

concluyó el libro en 1996, cuando contaba 35 años), tanto la primera sección de *Camino de ronda* como la última parecen delimitar metafóricamente ese mundo recreado y no sólo en lo que concierne a su dimensión espaciotemporal, sino también a la de su naturaleza ontológica por cuanto esa primera parte, titulada *El aire en las afueras*, y cuyo poema inaugural se abre con un elocuente “Tomad, aquí está el mundo”, nos demarca ya el recinto de la *poiesis* situando ese mundo *dentro*, aunque diferenciado, de la realidad convencional que se correspondería con ese *afuera* que rodearía el espacio de la memoria recreada; y la última parte del libro, que se titula justamente *Camposanto*, supondría el confín de esa recreación imaginaria cerrando el círculo iniciado por el primer poema, pero también el de la memoria individual que subyace al tratarse del lugar donde descansan, real y metafóricamente, los antepasados del sujeto, pues el poema que concluye el libro es, como declararí­a el poeta (Duque 2002: 201), una especie de “lá­pida que rememora fantasmas familiares, vivos en un tiempo “ni siquiera lejano”. En consecuencia, la voz lírica de *Camino de ronda* asume esa doble función de sublimar la memoria del autor transfigurándola en creación imaginativa, porque como apunta ese yo poético, “más allá de mis ojos” –allí donde la página acaba– “nada sucede” (73): el mundo está dicho.

Así pues, ni escucharemos la voz de un sujeto cómplice que busca la proximidad del lector que podría identificarse con él –y no en vano apuntaríamos que es el poemario del autor más alejado del tono de los que suscribirían la poética de la experiencia–, ni la de un sujeto extático más o menos pasivo que trasluce una realidad ignota, puesto que el mundo que nos muestra el poemario se inserta, como decíamos, en el que nos circunda, luego no habría modificación alguna en lo tocante a los parámetros que rigen nuestro conocimiento de la realidad. Lo que convierte ese mundo de *Camino de ronda* en distinto y característico es, precisamente, la particular tesitura que adopta el sujeto que lo anima, que nos dirige su mirada omnisciente hacia lo más esencial de las cosas descubriéndonos una realidad de inusual pureza; y no porque se trate de un espacio rural preservado de la barahúnda urbana (aunque es cierto que se exalta la vida sencilla del campo y, especialmente, en la sección “Vuelta de correo”, donde el sujeto escribe a un amigo de la ciudad al que le descubre los beneficios de un lugar donde “nada interrumpe su abandono”), sino porque el lenguaje con el que nos vierte su mirada, ajeno por completo al tono conversacional y evitando así la elemental identificación con el del sujeto empírico, parece labrado por una exactitud –que no literalidad– que colma de presencia cada imagen, como pintando un bodegón de lo inasible: “la noche, sin perfil, tapia las sombras. / El tiempo es una ristra de capachos húmedos” (3). Se trata, pues, de una voz lírica que en lugar de recurrir

al impresionismo que parecería reclamar un poemario empozado en la memoria del poeta al encarnar el atenuado eco de los recuerdos, la esculpe con trazo expresionista adensando elementos, superficies y perfiles, luego esperando a que “el sol se desangre” (39), observando los “nudos” del agua (81) o comprendiendo el enigma de las “robustas nubes” (71). Y empleando un léxico que el sujeto sabe desacostumbrado –pues nos ofrece el mundo “con esos nombres que tenéis a dicha / desconocer: manjúas, sardonales, / trociscos y alhamíes” (15)–, y en el que incluye incluso vocabulario local (como la mencionada *capacho* o la voz *vencejo*, un “cordel que ata los haces de las mieses”), obliga al lector a detenerse construyendo así la quietud que señorea unos dominios “donde las bestias crecen sin moverse” (73), lo que parece preservar esa realidad del suceder del tiempo –aunque no del tiempo mismo por cuanto es un mundo que rezuma existencia colmando al sujeto “de un cansancio de siglos” (61)–, y a la vez dotarla de silencio por asociación sinestésica, pues en ese paisaje de mansedumbre apenas se escuchan los golpes sordos de la azada o el zureo del palomo.

Por otra parte, redundante en la trabazón del poemario que en cada texto se reconozca la tesitura de ese yo poético en tanto que discurre con la misma tensión en todas las secciones, aunque no por ello es una voz rígida, pues modula en la piel de cada objeto como si encarnara aquello que expresa: advertiremos, pues, que el sujeto serpentea y se transforma como *la tierra* que, junto al río, se quiere desentumecer para ser “solo esencia sutil y semoviente” –y nótese que las sibilantes la acercan, en efecto, al correr del agua– “hasta volverse llama inquieta en su principio” (21); que garabatea como *el aire* encaramado “a los alisos” y bajando “a los surcos” para acudir sin remedio “al imán del olvido” (25); o que como *la luz* que sarpulle cede al fin a la *sombra* que “templa / los empinados soles” mientras “el letargo compasa / su impulso con el tiempo”, y nótese aquí que la insistencia de la nasal –que seguirá en los versos siguientes– contribuye tanto al efecto de pesadez del *letargo* como a la proyección oscura de la *sombra*, por lo que la aliteración no apela a los sentidos, sino a la imagen conceptual de uno y otro sustantivo. La voz del sujeto en este poemario es, por lo tanto, no la que media entre la conciencia del poeta y la concreción del poema, sino la instancia seminal de la *poiesis*, una voz demiúrgica a tal punto que se diría que actúa como esa “luz” que “oficia con verdad el rito de las cosas” (33), pero que al mismo tiempo asume la deuda para con la historia individual del poeta que los versos entrañan y a la que rinde explícito homenaje, esta vez hasta con nombre propio, en la sección *Barrio las eras* –un lugar donde el autor jugaba de niño– y ante los huesos de los suyos en *Camposanto*; ante unos antepasados que, “por estar muertos, ya no son mortales”, como la palabra escrita que fue experiencia de vida y es ahora creación lírica.

Como hemos podido constatar, pues, el sujeto que asume un discurso poético, y sin que por ello se refute la ficcionalidad del género lírico en tanto que no es sino la máxima expresión de una creación lingüística, no tendría por qué omitir la posible relevancia de la auténtica vivencia del autor, pudiendo esta haber gestado y definido, como ocurre en *Camino de ronda*, la dimensión imaginativa de esa creación, y con independencia de que la huella de esa vivencia fuese más o menos explícita, y de que el poemario pudiera adscribirse a una poética del conocimiento o suscribir una de carácter experiencial; y de ahí la pertinencia, precisamente, de la figura del sujeto lírico, de esa instancia *creada* por el autor que tiene tanta o más importancia que la del objeto poético en sí al tratarse, a fin de cuentas, de la voz que lo acredita, lo que la convierte en el germen del proceso de *poiesis*. La figura del sujeto lírico, además, sería la que permitiría soslayar la hipótesis biografista de raíz romántica con relación al yo poético, y a la vez sortear la radicalidad de un estatuto ficcional no entendido como representación mimética en tanto que recreación imaginativa, sino vinculado a lo fantástico o quimérico (lo que correspondería solamente a una de las formas de la ficción), pues ese sujeto lírico, en definitiva, no tendría por qué excluir la voz del empírico por cuanto no es sino su “redescripción retórica, figurada”, ya que, como en una imagen metonímica o sinecdóquica, “la significación del sujeto lírico se encuentra con la del sujeto empírico sin confundirse con ella” (Combe 1999: 16), por lo que podría denominarse también *sujeto retórico*; y no dejando de ser la creación particular de un individuo, puede asumir la universalidad que convoca toda voz lírica resolviendo la irresoluble aporía entre lo personal y lo colectivo, lo público y lo privado, luego podríamos identificarlo, siguiendo a Maulpoix, con esa *cuarta persona del singular* que imaginó Lawrence Ferlinghetti:

Cette quatrième personne n'est ni le *je* biographique de l'individu, ni le *tu* dramatique du dialogue, ni le *il* épique ou romanesque, mais une personne potentielle et contradictoire que travaillent de concert ces trois instances. Elle dit *je* afin d'exprimer, d'ordonner et de contrôler comme elle peut cette étrangeté qu'elle demeure à elle-même. Elle dit *tu*, car elle a besoin du détour d'autrui pour se saisir, ou pour localiser ces *autres* qu'elle porte en elle [...]. Cette quatrième personne ira jusqu'à parler de soi en disant *il* ou *elle*, parce que l'expérience qu'elle fait de la langue porte en soi sa propre critique et met la subjectivité à distance, en l'objectivant. Enfin, elle dira *nous* parfois, en maudissant la débauche commune [...], ou en rêvant d'une collectivité humaine réunie et requalifiée qui lui ferait don d'une identité heureuse (Maulpoix 1996: 151-2).

Una *persona*, en suma, pertrechada de ficción e imbuida de realidad, pues como apostilla el sujeto de *Camino de ronda* (61), llevamos “ya demasiados años a la espalda / y ni siquiera este lugar es nuestro”.

## Bibliografía citada

- AUSTIN, JOHN LANGSHAW (1962), *How to do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press.
- BOUSOÑO, CARLOS (1952), *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- CAÑAS, DIONISIO (1996), “La poesía como complicidad. Las polémicas poéticas de los años 50”, *Jaime Gil de Biedma y su generación poética: actas del congreso*, ed. Antonio Pérez Lasheras, Zaragoza, Diputación General de Aragón: vol. II, 33-3.
- COMBE, DOMINIQUE (1999), “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, *Teorías sobre la lírica*, ed. Fernando Cabo Aseginolaza, Madrid, Arco/Libros: 127-53.
- DUQUE, ALEJANDRO, ed. (2002), *Cómo se hace un poema. El testimonio de 52 poetas*, Valencia, Pre-Textos.
- FRYE, NORTHROP (1990), *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, Princeton University Press.
- GENETTE, GÉRARD (2004), *Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.
- HAMBURGER, KÄTE (1995), *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor.
- MARTÍNEZ BONATI, FÉLIX (1997), “El arte de escribir ficciones”, *Teorías de la ficción literaria*, ed. Antonio Garrido Domínguez, Madrid, Arco/Libros: 159-70.
- MAULPOIX, JEAN-MICHEL (1996), “La quatrième personne du singulier”, *Figures du sujet lyrique*, ed. Dominique Rabaté. Paris, PUF: 17-60.
- MICÓ, JOSÉ MARÍA (1992), *La espera*, Madrid, Hiperión.
- , (1997), *Letras para cantar*, Pamplona, Pamiela.
- , (1998), *Camino de ronda*, Barcelona, Tusquets.
- , (2013), “Una lección no presencial: memoria de Vicente Llorens, o el exilio que somos”, *Clásicos vividos*, Barcelona, Acantilado: 87-98.
- MONTETES, NOEMÍ (1999), *Qué he hecho yo para publicar esto*, Barcelona, DVD.
- OHMANN, RICHARD (1971), “Speech Acts and the Definition of Literature”, *Philosophy and Rhetoric*, 4/1: 1-19.

- POZUELO, JOSÉ MARÍA (1988), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- , (1997), “Lírica y ficción”, *Teorías de la ficción literaria*, ed. Antonio Garrido Domínguez. Madrid, Arco/Libros: 241-68.
- PRIETO DE PAULA, ÁNGEL LUIS (2005), “Entre la disidencia y la asimilación: la poética de la experiencia”, *Poesía española contemporánea*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [20/01/2013] <<http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/pec/ptercernivel335a.html>>
- PROVENCIO, PEDRO (1996), *Poéticas españolas contemporáneas*, Madrid, Hiperión.
- REISZ, SUSANA (1979), “Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria”, *Lexis*, 3/2: 99-170.
- SCARANO, LAURA (1994), *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos.
- , (2000), *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria*, Mar del Plata, Melusina.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE (1987), “Fiction, feinte et narration”, *Critique*, 81/82: 555-76.
- SEARLE, JOHN ROGERS (1975), “The Logical Status of Fictional Discourse”, *New Literary History*, 6: 319-32.

