

En defensa del autoritarismo en la poesía

Tatiana BUBNOVA

1. *Introito con sospecha*

La poesía es un alimento que la burguesía
—como clase— ha sido incapaz de digerir.

Octavio Paz

Estos apuntes han sido concebidos como una respuesta a una serie de presupuestos implícitos, de premisas “no dichas”, pero no por eso menos ideologizadas, que se manejan en los estudios sobre Bajtín. Uno de ellos es la propuesta de la escuela norteamericana (Morson y Emerson, en concreto) de interpretar el conjunto de las teorías bajtinianas en su totalidad como una **prosaica** (*prosaics* en inglés), concepto que implica una toma de posición ideológica. Mediante este concepto se pretende atribuirle a Bajtín una visión de la realidad depurada y libre de toda implicación conflictiva, política o ideológica (a pesar de que tenga una implicación política —por ejemplo— la idea bajtiniana de las tensiones entre los estratos sociales que, en algunos textos del maestro, aparecen como ‘lucha de clases’, y que, en una proyección lingüístico-semiótica, dan como resultado un panorama social inquietante, esquema muy aplicable a los problemas de nuestra época).

La idea de la prosaica como una teoría específica de la prosa, en oposición a la poética como teoría apta para analizar la poesía, puede ser cuestionada desde la etimología misma, de la que Bajtín sin duda estaba consciente: la *poiesis* en general concierne a la creación, y se opone a *techné* como habilidad práctica, no a prosa, puesto que es tan aplicable a la poesía lírica como a la totalidad de los géneros literarios. Además, Bajtín mostró cómo funciona la prosa literaria mediante una poética de Dostoievski, escritor cuyos personajes, sentados en una cantina, hablan enfrentados uno a otro en la eternidad; es decir, desde lo cotidiano ascienden a lo ontológico. El único sujeto dialógico que puede verse, en el universo bajtiniano, dentro de una acción inversa —descendiendo hacia la existencia del hombre cotidiano— es Dios como interlocutor y tercero. Los diálogos bajtinianos en el Gran Tiempo son agónicos, equiparables a cataclismos y revoluciones cósmicas, a pesar de que pueden realizarse en los terrenos más íntimos de la (inter)subjetividad.

La prosaica es también una teoría de la cotidianidad como visión del mundo (constructo basado en las representaciones simbólicas del *American way of life*), plana, expurgada de todo *pathos*, de heroísmo, hostil a la utopía y a las ideas de redención social, pero asimismo depurada de las contradicciones y antagonismos propios del ser social y de la existencia de la lengua, tal como Bajtín la describe. La prosaica, en la versión de Morson y Emerson, es una teoría que se quiere desideologizada,¹ pero que de hecho sirve de soporte a la ideología neo-liberal autosuficiente y rígida. La cotidianidad cómoda y satisfecha de sí misma, en todo opuesta, por cierto, a la concepción bajtiniana del sujeto común como prototipo

¹ En una reseña al libro de Morson y Emerson sobre la "prosaica" (1990), Clive Thomson y Anthony Wall (ver la bibliografía) hablan de una *appearance of objectivity* de la que el texto adolece, resultado de una *implicit strategy that results in an Americanized version of Bakhtin*.

comunicativo del yo y el otro, desde luego, debe excluir lo poético en cuanto visión distanciada, extática o crítica, de la realidad. Mas el análisis de este trasfondo lo dejo para otra ocasión, ya que el punto focal de la presente intervención es totalmente teórico, y aún teórico-literario, si bien considero necesario adelantar que, en el contexto que evoco y que considero bajtiniano, ninguna posición teórica está desprovista de aspectos ideológicos.

En Bajtín, lo poético se opone a la prosa, como lo monológico se opone a lo dialógico. Pero si se hace un intento teórico por “dialogizar” la lírica del mismo modo como se hace con la novela, y mediante los mismos recursos, el resultado puede ser la anulación del modo lírico en cuanto concepción literaria radicalmente opuesta a la prosa (novela, etc.). Puesto que el dialogismo es propio de todo discurso y se encuentra en las bases más íntimas del lenguaje, lo monológico no es sino **un** tipo de respuesta a una significación anterior.

Para agilizar mi argumentación, introduzco una inversión epistemológica entre sujeto y objeto, poniendo a dialogar a los poetas —objeto de las disquisiciones teóricas en cuanto fuente del yo lírico— con el discurso de los paladines del dialogismo a ultranza, entendido no como una propiedad universal del discurso y como una herramienta teórica, sino como un calificativo para ser aplicado a lo “bueno” o lo “correcto”.

Si se quiere apreciar adecuadamente la compleja relación entre la forma arquitectónica de lo lírico y la aparente apología de la prosa que parece dominar la teoría bajtiniana de los géneros, son invaluable los apuntes y fragmentos publicados recientemente en el tomo 5 de las obras completas de Bajtín (Moscú, 1996). Por ejemplo, en relación con la teoría de la novela en cuanto “lenguaje de lenguajes”, o universo de la heteroglosia artísticamente administrada, es sumamente iluminador el siguiente pasaje sacado de los apuntes sobre la teoría de la novela:

Nuestro trabajo está desprovisto de cualquier deducción **filosófica**, de valoraciones y preferencias. Nuestra tarea es puramente histórica e histórico-sistemática. Es la de descifrar el enorme y casi inabarcable mundo de las formas e imágenes de fiesta popular en el que aparece inscrito nuestro mundillo oficial y “culto” de valores conclusos y estilizados de una manera monotonal: ‘*Yo te quiero comprender, / tu lengua oscura aprehender*’.² Para la comprensión es necesario tener un cierto grado de “simpatía intelectual” **convencional**, que no debe ser reinterpretada como una simpatía incondicional; se trata de una simpatía eurística y operatoria, un amor eurístico como medio de comprensión de un lenguaje ajeno y —posiblemente— hostil.³

Esta confesión debe una vez más obligarnos a detenernos y a pensar en el verdadero lugar de la *heteroglosia* y del lenguaje *carnevalizado* en la creación teórica de Bajtín.

El presente trabajo sólo pretende *plantear* el problema de las “tijeras” (metáfora bajtiniana) entre la prosaica y la poética; de ninguna manera solucionarlo: cualquier propuesta requeriría de una investigación mucho más extensa, cuya inauguración quiero que se dé con este texto.

Hace tiempo, asimismo, me han intrigado las analogías entre las ideas literarias de Bajtín y la conceptualización teórica de lo poético en Octavio Paz. El presente trabajo también sería una primera aproximación a este tema.

2. *El grito impositivo del poeta, la autobiografía y la naturaleza*

“¡Yo sé la verdad: abajo las verdades antiguas!”:⁴ este verso

² *Ja poniat' tebia jochu, / temnyi tvoi iazyk uchu*: como se sabe, es uno de los “Versos escritos en una noche de insomnio”, de Pushkin, citado aproximadamente, y que aparece en esta forma como epígrafe al capítulo segundo del libro de Bajtín sobre Rabelais.

³ Cf. M. M. Bajtín, *Obras* [en ruso], vol. 5, Moscú, Editorial Russkie Slovni, 1996, p. 49.

⁴ *Ja znaiu pravdu: vse prezhnie pravdy proch!*

de Marina Tsvetáieva podría muy bien ser el emblema de la actitud "monológica" y "autoritaria" de alguien que asume la orientación en el mundo propia del modo lírico.⁵ El imperativo verbal, la interpelación, el grito, suelen ser las marcas que se asocian al discurso lírico y lo acercan, al menos en sus características externas, a una retórica autoritaria. Detrás de esta asociación, entre otras, están las posiciones acerca de la relación entre la Naturaleza y el lenguaje lírico: sin identificarse estos últimos, el lenguaje poético se define por su posición respecto de la Naturaleza, aun cuando se declara como específicamente "antinatural". Desde una óptica contraria, el lenguaje poético es "anterior" al lenguaje como tal, y así es más cercano a la Naturaleza, en su calidad de crudeza primordial, grito,⁶ etcétera. La concepción de la estética clásica, de acuerdo con la cual un poema lírico es el enunciado directo de un individuo, siendo, en última instancia, más o menos autobiográfico, es afín a esta estética y, de hecho, está relacionada con ella genéticamente. Las biografías de los poetas han sido

⁵ Estamos acostumbrados a considerar la lírica (lo mismo que el drama o la epopeya) como género literario, y éste se analiza más que nada en sus aspectos formales, no importa si es desde el punto de vista histórico o de poéticas contemporáneas. Aquí no es el lugar apropiado para explicar las sutilezas del enfoque bajtiniano, que diferencia, por ejemplo, entre forma arquitectónica y forma composicional. Sólo diré que, en general, la arquitectura bajtiniana agrega una visión axiológica de las formas que todo el mundo suele concebir analíticamente. En la práctica, recibimos lo "lírico" con una valoración espontánea, previa al análisis formal, pero nos desprendemos de ella para proceder analíticamente. Bajtín propone iniciar el examen arquitectónico de las formas estéticas dentro de la ética propia de la relación primaria yo-para-mí, yo-para-otro, otro-para-mí, relación que es fuente de valores iniciales a partir de los cuales es posible acercarse a las escalas axiológicas implícitas en las definiciones de los géneros, como la lírica (entre otros). Voy a poner otro ejemplo: en la definición de la novela, Bajtín se acerca a una descripción arquitectónica al privilegiar aspectos tales como la distancia temporal, espacial y axiológica entre los protagonistas de una narración y los receptores, y posterga el análisis de los elementos formales. Véase también la nota no. 6.

⁶ Así, en Joyce (214): *The lyrical form is in fact the simplest verbal vesture of an instant emotion, a rythmical cry such as ages ago cheered on the man who pulled at the oar or dragged stones up a slope. He who utters it is more conscious of the instant of emotion than of himself as feeling emotion.*

las más susceptibles de una “poetización”: Dante que abandona definitivamente Florencia; François Villon al margen de toda legalidad; los poetas rusos, de biografías altamente conflictivas...⁷

A primera vista, la idea de Bajtín acerca del carácter monológico esencial y congénito del modo lírico coincide con la concepción subjetivista y esencialista de la estética hegeliana.

“El estilo de la poesía hace convencionalmente una abstracción con respecto a toda interacción con la palabra ajena, a toda consideración del discurso del otro”, dice Bajtín (*PLE* 98).⁸ Es decir, la palabra lírica se niega a dialogar. Pero, en el mismo orden de los argumentos de Bajtín, una negación y el silencio son tan respuestas como el asentimiento, como el estar de acuerdo. “Bajtín parte de que el lenguaje poético como lenguaje especial reprime la dialogicidad natural del lenguaje y tiende a lo dogmático-autoritario”, señala Renate Lachmann (*Lachmann* 45).⁹ Pero un “lenguaje especial” no es una dación absoluta, sino una visión del mundo: opinión, comentario, conducta, modo de existir. El imperativo y el grito sitúan el discurso lírico en primer lugar como monológico y, en segundo, como autoritario; son respuestas específicas a menudo dirigidas no desde el interior de un solo texto sino de una concepción global: de la forma arquitectónica de lo lírico. En

⁷ Hay que reconocer: por encima de muchos se eleva la figura de un Goethe en armonía permanente con su entorno social. Pero el elemento de inconformidad tampoco falta por completo, aunque permanezca en la forma específica de un movimiento literario con el título rebelde de *Sturm und Drang*.

⁸ *Mne nechego skazat' ni greku, ni variagu...* [Nada tengo que decir a heleno ni a judío...], dice Joseph Brodsky. Un posible —aunque improbable— lector rusohablante se percatará de que sustituyo la paráfrasis que hace Brodsky de la expresión rusa antigua, de ámbito geográfico: “desde los escandinavos hasta los griegos”, por una expresión de procedencia evangélica, de un sentido parecido.

⁹ Esta interpretación de Lachmann sitúa el punto de vista de Bajtín dentro de las concepciones de los formalistas rusos, los que oponían justamente el lenguaje cotidiano al poético, idea que fue radicalmente criticada por Bajtín/Medvedev en *El método formal en los estudios literarios* (1928).

cierta forma, el de la lírica puede ser comparado con el dialogismo específico de la novela de concepción "ptolemaica":¹⁰ su lenguaje es un modo de situarse aparte, de confrontarse fuera del texto haciendo caso omiso a la heteroglosia que reina fuera de su propio universo textual.

Sin identificarse con la autobiografía como género, la poesía lírica posee un carácter autobiográfico en el sentido más íntimo de la palabra, integrándose al devenir vital del poeta como parte suya, aunque en el sentido más específico, al que acostumbramos relacionar con las acciones cotidianas y aun extraordinarias. En su carácter de posición vital y de orientación existencial, en su calidad de acto, el sujeto lírico se acerca en una medida mucho mayor al yo de la enunciación de un poema, aunque este último no sea tan necesario en su forma gramatical externa, siendo a la vez su recurrencia en forma de "yo" más frecuente en la lírica que en cualquier otro género, excluida la autobiografía formal y géneros adjuntos, tales como las memorias o diarios íntimos. Sin embargo, quien habla en un poema no es un "yo" en primera instancia, sino una posibilidad del "yo" puesta por el autor real en unas circunstancias y/o relaciones específicas, en primer lugar, con el mundo y, en segundo lugar, con el lenguaje (lo cual, en esencia, viene a ser lo mismo). La inclusión, asimismo específica, del receptor o destinatario en este cuadro forma parte de un terceto que han señalado los críticos, los teóricos y los mismos poetas de diferentes maneras, como, por ejemplo, la que sigue:

Es la poesía lírica la que posee el máximo grado de precisión en la expresión de uno mismo. El "héroe lírico", inventado y puesto a distancia, es en realidad el modo de expresión personal más claro y adecuado del poeta. Sacarlo a la luz fue uno de los descubrimientos teóricos más considerables de la crítica literaria soviética. Quién lo hizo, y cuándo, es cosa que ig-

¹⁰ Cf. "La palabra en la novela".

noro, pero tiene capital importancia para comprender la poesía lírica. El poeta parece hablar a la vez de otro y de sí mismo. Puede colocar a su héroe lírico en situaciones ficticias, darle una edad distinta de su edad real, atribuirle, en fin, sentimientos que él no experimentó personalmente: siempre se tratará de él a través de otro. A la inversa, quienes rechazan la noción de "héroe lírico", se equivocan al creer que el poeta, cuando escribe en primera persona, no piensa en ningún sujeto que no sea él mismo. Si nos hace descubrir su "yo poético" interior, no es necesariamente por mediación de sucesos en los que se haya visto implicado personalmente. Puede, asimismo, expresarse en tercera persona y seguir hablando de sí. Esta extraordinaria capacidad para cambiar de piel equivale a trasladar sus pensamientos y sentimientos, su relación con el mundo, a la personalidad de otro. Y lo que más llama la atención es que el destinatario de la poesía lírica se reencuentra muchas veces a través de ella, se identifica en cierta medida con el héroe lírico (Lijachev 1988).

Estas palabras pertenecen a un renombrado filólogo y humanista ruso, y están tomadas de un contexto en que Lijachev explica que el héroe de la novela de Pasternak, *El doctor Zhivago*, viene esencialmente a ser un héroe lírico. No obstante, ideas afines o semejantes pueden encontrarse en muchos otros autores, en relación o no con Bajtín. Retomaré más adelante esta idea de la relación triádica —yo, otro y un "tercero"—, esencial para entender el funcionamiento del acto ético, en su especificidad de acto poético.

3. Las fuentes

Existen básicamente tres conjuntos de textos en que Bajtín se refiere explícita y extensamente a la poesía lírica: unos pasajes del tratado *Autor y héroe en la actividad estética* (h. 1924), el

artículo “La palabra en la vida y la palabra en la poesía” (1926), firmado por Voloshinov, y el más conocido: el capítulo “La palabra en la poesía y la palabra en la novela”, del tratado *La palabra en la novela* (1934-35). A pesar de que estos tres textos tratan los aspectos heterogéneos de la poesía desde ópticas diversas (una estética, una sociología, una teoría de los géneros de la creación verbal), en realidad todos ellos resultan mutuamente complementarios y poseen una coherencia íntima a pesar de la aparente disparidad de los lenguajes en los cuales se expresan los puntos de vista respectivos (esta discordancia discursiva se manifiesta, sobre todo, al comparar el texto firmado por Voloshinov y aquellos firmados por Bajtín). Aparte de los textos mencionados, en el corpus bajtiniano existen otros pasajes y comentarios referentes a la lírica, menos extensos, aunque a veces muy importantes; existen también análisis de los textos poéticos, a los cuales nos referiremos conforme sea necesario.¹¹

4. La arquitectónica del acto y la poesía

El arte es la función expresiva de los valores; que valen tanto que pueden ser objeto de contemplación.

Efrén Hernández

Michael Holquist (1990: 149) resume sucintamente el tema bajtiniano de la arquitectónica: *Architectonics provides the*

¹¹ Por supuesto, es de gran importancia el texto “Problema del contenido, material y forma en la actividad estética” (h. 1924) (PLE 6-71), sobre todo para la definición de la forma arquitectónica. Los nuevos fragmentos y apuntes publicados en el tomo 5 de la edición citada de las obras de Bajtín asimismo contienen comentarios y enfoques iluminadores para el tema que me interesa. Asimismo, el tratado *Hacia una filosofía del acto ético* contiene pasajes importantes en esta relación.

ground for Bakhtin's discussion of two related problems. The first problem is how relations between living subjects organize themselves into the master categories of 'I' and 'another'. The second problem is how authors forge a tentative wholeness out of the relation they articulate with their heroes —the kind of wholeness we call text. La arquitectónica, pues, es la articulación concreta de las relaciones intersubjetivas entre la gente en sus múltiples funciones —y actos— que definen su existencia social. Una de estas funciones es la literatura que, en un determinado contexto intersubjetivo y social, se articula mediante actos (éticos): *act, deed, postupok*.¹²

Lo que tienen en común los tres núcleos textuales en torno a la lírica a los que sí me refiero en el apartado anterior, es la teoría del acto ético, que es la fundamentación del yo en su relación con el otro, tomando en cuenta la responsabilidad a la vez congénita y concretamente personalizada: **no hay coartada en el ser** es el lema que precede a toda reflexión del sujeto acerca de sí mismo y del mundo. Esta posición sitúa los actos comunicativos verbales —entre ellos los literarios— como un tipo más de actos éticos, entre otros. Los actos son un acontecimiento ontológico irreversible que tiene lugar entre el yo y el otro, y la primera realidad acerca de ellos se resume en la fórmula “yo **también** soy”: la prioridad siempre es del otro.

Los actos, según Bajtín, son el modo intersubjetivo (único posible) de la existencia del ser humano: su esencia es interacción entre el yo y el otro. Particularmente los actos verbales, considerados literarios, hacen patente el acontecer ético que ocurre entre el autor, el héroe y el receptor: el yo enunciador del héroe, su otro, el autor (posición obviamente reversible), y la otredad de grado diferente, que es aquel que lee-escucha. Los textos poéticos son actos de enunciación, y la interacción principal, la dinámica principal de un enunciado literario visto

¹² Prefiero traducir la palabra rusa *postupok* como 'acto ético', en vez de simplemente 'acto'.

como acto, se desarrolla entre las entidades 'autor' y 'héroe', y "en presencia" del receptor. (Podemos expresar lo mismo en la siguiente forma: el autor dialoga con la "vida" o con la "existencia" mediante este dispositivo convencional, a veces técnico, que es el "héroe", muchas veces asimismo manifestado como desdoblamiento del sujeto, y en presencia del lector como "tercero"). Las características genéricas principales de los textos literarios pueden ser observadas desde el punto de vista de las tensiones entre estas tres instancias. No se trata de apreciar estos "actos" estéticos de la literatura tan sólo en su función de actos comunicativos (concebidos además ante todo como informativos), sino que interesan, sobre todo y en primer lugar, las interrelaciones jerárquicas y axiológicas entre estos sujetos virtuales.¹³

Volviendo a la lírica, hay que considerar dos aspectos que Bajtín destaca en sus reflexiones. Ante todo, la lírica para él (como la creación verbal en términos generales) no es expresión de un sujeto aislado ni una abstracción del "yo", sino una forma real de existencia del ser humano: de la dicotomía yo/otro. El otro aspecto se refiere a la forma en que el otro y su voz aparecen representados en la lírica. Para describir la relación entre el yo y el otro —tanto en la lírica como en la literatura en general—, Bajtín recurre a las categorías de "autor" y "héroe".

El autor, en primer lugar, es autor de actos basados en una responsabilidad específica (que involucra de diferentes maneras la presencia y la participación del otro), actos enunciados sobre todo;¹⁴ en segundo lugar, puede tener autoridad basada

¹³ Vemos el texto literario como acto, tomando en cuenta el siguiente aserto de S. G. Bocharov: la ética no es fuente de los valores sino el modo de relacionarse con los valores.

¹⁴ Que no son sino palabras a las que se lleva el viento, como ha sido reiteradamente observado. Hay que tener confianza en el poder y la supervivencia de la palabra, como Bajtín, para atribuirle el poder de un acto cuya presencia y efectividad permanece; o como el poeta ruso Osip Mandelstam, cuando dice: "Aún suena el sonido, aunque su causa haya desaparecido" (*Zvuk escho zvenit, jotia*

en la autoría “responsable”. De ahí, sin duda, y de su efectividad y poder, viene también su tendencia al “autoritarismo”.

De acuerdo con Bajtín, en la lírica pueden manifestarse relaciones auténticamente dialógicas sólo en situaciones excepcionales.

5. *Arqueología del sujeto lírico*

Es más fácil ser poeta sin saberlo que ser prosista.

Paz

El concepto de la lírica, además, no ha permanecido inalterable desde sus momentos fundacionales, en la remota antigüedad clásica.¹⁵

A primera vista, las categorías “autor” y “héroe” parecen tener procedencia narrativa, pero no exclusivamente. Asumiendo todas las diferencias entre la lírica griega y la de los tiempos modernos, ya en aquélla, más primitiva, existía la conciencia de que “en cada canto lírico hay dos participantes, y no una sola persona, sino dos: aquella que canta y aquella a quien se canta. Ambas personas son indivisibles, si bien su autonomía se reconoce” (Freidenberg 425). En los textos de Platón —uno de los primeros intentos por teorizar la experiencia lírica—, esta situación aparece marcada de otra manera: un poeta está ligado a una musa, otro poeta a otra musa, “y noso-

prichina zvuka ischezla...). Pero a pesar de su aparente fragilidad, su propensión a la mentira y al vaciamiento del sentido, la palabra sigue siendo ley y pacto, relación y sentimiento, y todo lo demás que suele expresar, y que es la base de la sociedad humana. La visión bajtiniana del mundo es, sin duda alguna, logocéntrica.

¹⁵ Así, Broitman, en el artículo citado, señala por lo menos tres concepciones de la lírica a través de la historia de la humanidad europea, modalidades asumidas por lo que llamamos en general la “cultura occidental”: la clásica, la moderna (a partir del Renacimiento), la contemporánea, que si bien conservan cierta continuidad, se distinguen entre sí, entre otras cosas, justamente por las diferentes modelos de la intersubjetividad..

tros decimos a esto estar poseído, dominado...”, puesto que el poeta no pertenece a sí mismo, sino a la musa (Platón 100).” Este sincretismo específico de los sujetos no era una ocurrencia de Platón, sino que era connatural a la poesía griega, dado su origen ritual y su modo alternativo de ejecución, como ha demostrado O. M. Freidenberg (cf. Broitman 19, Freidenberg 41-43).

En general, en la lírica existe una actitud esencialmente distinta del sujeto hacia el “otro”: el hablante no se convierte en personaje distinto del autor, cosa que sucede necesariamente en el drama, y es posible en la epopeya; antes bien, “son los órganos de la divinidad que nos hablan por su boca” (Platón 98): los dos sujetos son diferentes y es uno mismo. Es decir, de su yo se desprende un otro yo. La lírica es un género intersubjetivo por excelencia:¹⁶ no representa al otro, ni se identifica con él, sino que representa el espectáculo de la relación intersubjetiva entre el autor y el héroe: “la lírica no expresa la relación de un alma en el proceso de una vivencia hacia sí misma, sino la actitud valorativa del otro respecto del alma” (ECV 145).

En el tratado *Autor y héroe...*, la lírica se analiza como una red de valores intersubjetivos; en “La palabra en la vida y la palabra en la poesía”, las valoraciones que se privilegian son de carácter social (“sociológico”): entre el autor, el héroe y el

¹⁶ La relación transparente, pero no demostrada, entre los estudios de O. M. Freidenberg y las posiciones de Bajtín no ha sido suficientemente aclarada —*Autor y héroe...* es por lo menos diez años anterior a la *Poética del argumento y género* (ver la Bibliografía)—, no obstante las coincidencias y el fondo común están a la vista. Tal vez el vínculo haya sido A. N. Veselovsky, connotado filólogo y teórico que mencionan los formalistas, y que representa en una gran medida el substrato tanto de Bajtín como de Freidenberg. Esta autora, en el libro que cito, muestra la relación de las formas líricas primitivas con los ritos paganos y el folklore, de acuerdo con su forma de expresión: primero de cantos agónicos ejecutados entre grupos de cantantes, después formas de carácter ritual. Las ideas acerca de la participación del coro en la lírica como su trasfondo generico, relacionado con la “memoria del género” (concepto bajtiniano por excelencia), parecen tener que ver con esta clase de estudios.

grupo social que les da soporte axiológico. En *La palabra en la novela* se trata de contrastar esta arquitectónica interna —sistema de relaciones entre el yo y el otro— de los diversos géneros literarios, para destacar mejor las características de cada una de estas formas: la intensidad de esta oposición (la novela o, más exactamente, la “prosa” literaria, aparece a todas luces favorecida ante los demás géneros) no debe solapar su importancia eurística. Puesto que las axiologías son sistemas organizados jerárquicamente, en nuestro caso, la novela aparece como una especie de eje en una estructura de valores que sostiene las valoraciones de todos los demás géneros. En particular, la poesía lírica parece estar en desventaja ante las ponderaciones del dialogismo estructurante de la novela como principal género de lo que Bajtín llama prosa literaria. Pero si partimos del esquema implícito de la arquitectónica literaria que subyace en los textos mencionados, sin duda, no es sostenible la ingenua opinión acerca de que a Bajtín tal vez no le hubiese gustado la poesía lírica.

En *Autor y héroe...*, el análisis de la poesía lírica se desarrolla a partir de la consideración de que el autor posee una indiscutible *autoridad* para con el héroe,¹⁷ a pesar de la extrema proximidad en medio de la cual aparecen concebidas estas dos entidades (a veces hasta el grado de **identificarse**, desde el punto de vista del lector, con el héroe: “el héroe no tiene nada que oponerle al autor; el autor parece penetrar a través del héroe no dejando en su profundidad más extrema sino una potencialidad de autonomía”), hasta el punto de que “puede parecer que en la lírica no existen estas dos unidades, sino una sola; los círculos del autor y héroe se sobreponen, sus centros coinciden” (ECV 146). El fundamento de este efecto de autoridad del autor sobre el héroe son dos elementos arquitectónicos (dígase: de estructura axiológica) que son los siguientes: 1) el

¹⁷ Hecho que podría relacionarse estructural y arquetípicamente con el arcaico rol del poeta lírico como portavoz de la voluntad divina.

héroe aparece poseído (absorbido) por la posición valorativa intrínseca del otro (el autor), y 2) la autoridad del autor se manifiesta como una especie de apoyo coral hacia la voz lírica: el yo lírico es el “héroe” cuya voz necesita de un apoyo de “coro” que es la función del “autor”. “La lírica es la visión y la audición de sí mismo desde el interior con los ojos emocionales y en la voz emocional del otro: yo me oigo a mí mismo en el otro, con los otros y para los otros”. Por otra parte, “la irrupción solitaria y totalmente arbitraria en el silencio impone una infinita responsabilidad, o bien es injustificadamente cínica. Una voz puede cantar sólo en una *atmósfera cálida*, en una atmósfera de un posible apoyo del coro, de una fundamental *no soledad acústica*” (ECV 148). En la lírica, dice Bajtín, yo me encuentro completo, todavía, en el coro, y hablo desde el coro (Ajmátova: *A iesli zatknut moi izmuchennyi rot, kotorym krichit stomillionnyi narod...* — “Y si me tapan la boca, a través de la cual gritan los cien millones de mi pueblo...”). De ahí, todos los posibles matices líricos derivados del aumento o disminución del apoyo coral: vergüenza para con el *pathos* lírico o la franqueza lírica; la mueca lírica, la ironía, el cinismo lírico, la conciencia de lo propio e impropio, de lo trivial o de lo sublime, etc. (cf. ECV 149; también Lachmann 45).

Conviene tomar en cuenta las varias facetas del monologismo autoritario, sobre todo tratándose de la lírica. Hay que asumir que el carácter subjetivo o, más bien, la manifestación del sujeto en la lírica, aparece en los textos de Bajtín, no como algo que requiere una justificación y una *desubjetivación*, sino como un valor autónomo del acontecimiento dialógico del ser (Broitman 26). Versificar no quiere decir haber adoptado, automáticamente, una orientación en el mundo propia de un acto ético en la poesía. Un género, digamos, funcional, no coincide necesariamente con la postura “literaria” identificada con el acto ético: se trata de dos ópticas distintas y, en el fondo, de una nítida diferenciación entre las formas arquitectóni-

cas y composicionales, que pueden coincidir en nuestra conciencia en el nombre, pero que pueden representar formas y actitudes esencialmente distintas. Es por eso que puede existir novela lírica, poema en prosa y otras variedades sincréticas. Ya Platón poseía una intuición semejante, al llamar poeta trágico a Homero.

Existe otro aspecto que concierne a la definición de la posición lírica como existencial (arquitectónica) o genérica (composicional), y es aquel que involucra a los poetas en el compromiso de "representar" un rol social. Las figuras como Andrés Quintana Roo, Jaime Torres Bodet, o el mismo Octavio Paz, pueden ser vistas como poetas y como figuras públicas monológicas desde un punto de vista de política literaria o simplemente de política "sin adjetivos". Desde el punto de vista teórico, la importancia de incorporar este nivel de monólogo al sentido total de una producción poética, concierne a la pragmática. En el plano histórico-literario, ciertas modalidades monológicas de la poesía están relacionadas con el proyecto de edificar una literatura nacional en un contexto cultural complejo. Por ejemplo, en México, la cultura oficial en español ha tenido que afirmarse sobre el fondo multicultural jamás bien entendido ni asumido de las culturas indígenas, y al mismo tiempo en la perspectiva de las literaturas en otras lenguas heterogéneamente articuladas entre sí: el prestigio de la literatura francesa o norteamericana, o la española, por ejemplo. Son factores de otro nivel de análisis, que en esta primera aproximación al tema no se tomarán en cuenta, aunque existe una conciencia clara de que deben ser integrados en una arquitectónica global de la poesía como acto.

En el mencionado artículo de Voloshinov, la arquitectónica de la forma lírica se define en relación con el receptor (escucha). "La condición principal de la entonación lírica es la **inquebrantable seguridad de la participación empática de los que escuchan**" (Vol 264), posición que coincide con la

que se ha mencionado antes, de *Autor y héroe*.... La duda lírica es la duda acerca de la aceptación benévola del receptor, y se expresa en una ironía lírica, misma que se define, por cierto, en términos de diálogo: se trata de “un encuentro en una misma voz de dos valoraciones personificadas y su interferencia y contrapunto” (*ibid.*). El diálogo social en el cual son posibles los géneros de discurso que son los literarios, se desarrolla, en el caso de la poesía lírica, en forma muy específica: por ejemplo, la voz del poeta viene del coro que la apoya pero, siendo parte del coro, esta voz no puede ser definida por éste. Es decir, en la relación entre la voz lírica y el coro falta el elemento de exotopía, necesario para el análisis.

Eliot se expresa de la música de la poesía lírica como de “una música latente en el habla común de su época” (Eliot 94-95). Se trata de una posición que coincide —es interesante— con la de Marina Tsvetáieva, poeta rusa que buscaba las entonaciones de su poesía en el habla callejera de la ciudad de Moscú posrevolucionaria. Asombrosamente, Octavio Paz es una de las voces de este coro: “El poema, ser de palabras, va más allá de las palabras y la historia no agota el sentido del poema; pero el poema no tendría sentido —y ni siquiera existencia— sin la historia, sin la comunidad que lo alimenta y a la que alimenta” (AyL, 185). Pero el coro no es el destinatario privilegiado de esta música, sino su condición de existencia. Según Paz, “el poeta moderno no habla el lenguaje de la sociedad ni comulga con los valores de la actual civilización” (AyL 42).

El coro es una virtualidad, un consenso y no representa, sin duda, ningún conjunto social en particular. La relación del yo lírico con el supuesto destinatario inmediato es a menudo muy conflictiva: el poeta es un ser solitario, vive aparte; en su calidad de poeta necesita alejarse de los demás, sentirse en otra dimensión; entra en un conflicto con la sociedad, con la existencia, con Dios, con la lengua, consigo mismo. “El poeta se

busca problemas debido a su superioridad lingüística y, por lo tanto, psicológica. Un canto no es sino una forma de desobediencia lingüística, y sus sonidos ponen en duda no sólo el sistema político, sino todo el orden existente de las cosas” (Brodsky, *apud* Weil y Genis, “V okrestnostiaj Brodskogo”). Esta es la concepción lírica heredada del romanticismo.

Un poeta es aquel que llena de sonido el espacio vacío. Si lo traducimos en los términos de Bajtín, se diría que el poeta hace abstracción, hace caso omiso de las voces de los otros que habitan el espacio heteroglósico. Le confiere un sentido al mundo, organiza su no ser, carente de forma y caótico, mediante un orden estricto, estructurado por la rima y el metro. El verso es una forma de organización del caos. El desarrollo artificioso de un texto poético, su jerarquización semántica y fonética, su estructuración, se oponen en Brodsky a la imagen de un desierto isomorfo no articulado por el sentido (*ibid.*, 28).

Es notable que ni Bajtín, ni poeta alguno de los citados hasta ahora, conciban la poesía exclusivamente como escritura: la voz predomina decididamente en esta concepción, y no sólo metafóricamente. Paz viste su idea de la voz poética en una fórmula homóloga a la poesía (“...la prosa no se habla: se escribe. El lenguaje hablado está más cerca de la poesía que de la prosa” (AyL 21). Mandelstam describía el proceso de la creación en términos de un balbuceo rítmico que se llena paulatinamente de palabras. El origen vocal, ritual, encantatorio del género lírico aparece evocado en estas concepciones, cada vez más desplazadas, sin embargo, por la escritura.¹⁸ Así, Ajmátova podía referirse al proceso creador indistintamente como la escritura y la voz, incluso simplemente como la música.

¹⁸ Lo mismo que la de la voz, la metáfora de la escritura se va convirtiendo en un arcaísmo grato al gusto poético: los recursos mecánicos y electrónicos la han modificado bastante. Por otra parte, es justo señalar que el uso preferencial del verso libre en la poesía moderna (por ejemplo, en las lenguas romances) es de alguna manera sintomático del predominio de la escritura.

Para Bajtín, el adoptar una forma arquitectónica lírica significa partir de un caos o de un vacío y vencerlos mediante la labor autónoma de un lenguaje que se quiere el único posible; contrariamente a la prosa, que es una especie de radar en busca de voces, valoraciones y respuestas reales y virtuales, cumplidas y posibles, previstas y adivinadas. Pero recordemos una vez más: en el caso de la llamada “prosa literaria”, no se trata de un concierto de voces preconcebido como privilegiado, lo que pretenden destacar tanto los creadores de la prosaica como la mayoría de los adeptos del dialogismo transgenérico; para Bajtín, el lenguaje de la prosa polifónica podía manifestarse como esencialmente lo **otro**: “Yo te quiero aprender, / tu lenguaje oscuro aprehender”.¹⁹

6. *El encuentro conflictivo: la sinceridad lírica y el autoritarismo autorial*

La conciencia de que se tiene la razón es otra condición de posibilidad de la poesía; admitamos su contradictoria coincidencia con la “palabra de convicción interna”, más propia de la “prosa”. Las “incomparables razones” [*Bolshe net ni izmen ni predatelstv, / i do sveta en slushaesh ty, / kak struitsia potok dokazatelstv/ nesravnnoi moiei pravoty* —Ya no más traiciones ni infidelidades, / ya no estás oyendo hasta el amanecer, / como fluye la corriente de argumentos / de mi incomparable razón] de Ajmátova, articuladas en un diálogo con un virtual ‘tú’, desembocan en una convicción interna bien “monológica”, en cuanto a que se prescinde de la opinión de este “tú”.

Nos sigue molestando el que lo autoritario aparezca en la misma cadena semántica que lo monológico. El punto de la con-

¹⁹ En Pushkin: *Ja poniat' tebia jochu, / smysla ia v tebe ischu* (Yo te quiero comprender, / busco en ti un sentido).

ciencia de su razón intrínseca es el que caprichosamente converge con y diverge del autoritarismo. El grito de Marina Tsve-táieva es "autoritario", pero es, al mismo tiempo, pleno de convicción interna, de esta conciencia de tener razón.

Mientras tanto, la presencia del llamado dialogismo en una obra literaria se ha considerado como un valor intrínseco. Frente a su ausencia, su opuesto, el monologismo —en particular el de la poesía— adquiere necesariamente un matiz negativo, y así se está usando este concepto. Es más, lo monológico en Bajtín puede ser organizado en una cadena de analogías, al lado de lo "oficial", de la siguiente manera: géneros literarios puros (monovocales, con base en la unidad lingüística ideológicamente marcada) → los géneros retóricos → la retórica institucionalizada → la palabra autoritaria → la palabra patética. Los siguientes conceptos forman una cadena de signo contrario (y afirmado positivamente): los géneros misceláneos → la libre creación → la palabra de convicción interna → la palabra objetivada (también parodiada), etc. Esta última cadena apunta hacia la prosa novelesca. El monologismo se asocia a lo impositivo, a lo cerrado y, sobre todo, a lo autoritario. Por el contrario, el discurso internamente dialogizado se encuentra en una misma cadena al lado de lo "popular", lo polifónico, la libertad, la apertura, junto con el eslabón o segmento que representa la "palabra de convicción interna", el polo opuesto del discurso autoritario. Si la palabra autoritaria se asocia al poder, la palabra de convicción interna puede carecer de reconocimiento oficial y, a veces, de legalidad. A la luz de esta oposición, el género lírico queda malparado: ya que por definición es monológico, asimismo ha de tender hacia lo autoritario. Sin embargo, no todo es coherente en estas cadenas de oposiciones binarias: la palabra autoritaria tiende hacia una total impersonalidad, por representar la autoridad que rebasa su propio sujeto,²⁰ mientras

²⁰ "Lo que estoy diciendo ahora no lo digo yo, sino que está sacado de la tierra, como granos de trigo fósil..." (O. Mandelstam, "El que encontró una herradura").

que la lírica se describe a menudo como una introspección íntima.²¹ La palabra de convicción interna tiene por límite el discurso familiar e íntimo, y en esta cualidad se acerca al discurso lírico.²² No obstante, según Octavio Paz, el intimismo lírico es de un carácter muy específico, más cercano a la danza verbal orquestada por la retórica que a la libertad de la prosa, definida en términos de ambivalencia (lo mismo que en Bajtín). Para Paz, la poesía es: "Enseñanza, moral, ejemplo, revelación, danza, diálogo, monólogo. Voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario" (AyL 13). La postura del poeta parte de una concepción existencial, articulada con arreglo a la forma arquitectónica del modo lírico, que, si bien no es inamovible ni posee una esencia transhistórica, conserva sin embargo ciertas características compartidas que todavía permiten reconocerla como

²¹ Broitman (20) relaciona esta posición con el desarrollo de las ideologías románticas, sobreentendiendo a F. Schlegel, Schelling, Hegel: "F. Schlegel aplica la definición gnóstica del cuerpo, alma y espíritu a la clasificación genérica, relacionando a la lírica con el espíritu, al declarar que las creaciones poéticas auténticamente espirituales son probablemente pensables tan sólo dentro del género lírico. Una de las cúspides de este proceso de interiorización del objeto lírico y al mismo tiempo de su monologización es la estética de Schelling".

²² Es notable que el "lirismo" sea entendido con frecuencia como intimismo, personalismo, individualismo, dentro y fuera de la poesía lírica en cuanto género. En la medida de la posibilidad del lirismo, más allá de la poesía, es pensable una aproximación a la arquitectónica planteada por Bajtín. Pero este intimismo lírico resulta incompatible con la existencia coral de la lírica en Bajtín y en algunos de los poetas mencionados aquí. Así, en *La novela lírica*, de Ricardo Gullón, las características destacadas del lirismo son: "viaje a través de la conciencia" como experimento del espíritu humano, el "flujo de la mente"; la "trama" narrativa se opone a la "iluminación" poética; se mencionan "resonancias confidenciales características del lirismo", etc. En ningún momento se plantea como tarea definir qué es lo lírico de una manera más general. Pero "un poema, una novela, una obra de arte sirven, entre otras cosas, para reducir el caos a dimensiones portables, convirtiéndolo en objeto articulado, que habla y se mueve por sí mismo" (Gullón 11 y 12). Entre las definiciones de Brodsky citadas arriba, y la última de Gullón, llama la atención la posición más abarcadora y universalista del poeta —ordenar el caos— y el reduccionismo cosificante del crítico —"reducir a dimensiones portables"— en la aproximación al lirismo como elemento del objeto estético. Y eso que Brodsky es el poeta intimista por excelencia, si los hay. Quisiera que se tomara en cuenta el carácter preliminar y sin pretensión de exhaustividad de mis observaciones.

tal. El modo lírico no siempre es igual a sí mismo, pero conserva características suficientes para mantenerse vigente.

La poesía lírica se define tradicionalmente como monólogo, y sus características son monológicas: la mayoría de las veces habla un yo,²³ sin que se necesite la intervención de otras voces. Todos los elementos que en apariencia remiten a afinidades con otros géneros (narraciones, descripciones, etc.) o al diálogo intra- o extratextual, "se subordinan totalmente a la necesidad de expresión de la subjetividad..." (Ducrot y Todorov, s.v. Géneros Literarios). Conviene especificar la relación de este yo con el lenguaje, que en cierta forma es el coro concebido como tercero para con el yo en cuanto héroe de la poesía, en alternancia estructural con el autor, que justamente dialoga con el héroe (ventana hacia lo "real"). El proceso de la emergencia de la palabra poética se define, en la versión de Octavio Paz, así: "La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer" (AyL 38). A su vez, para Mandelstam el discurso poético es infinitamente más crudo, infinitamente menos elaborado que el llamado lenguaje hablado (cf. *supra*, acerca de la relación entre el lenguaje poético y la Naturaleza). Para él, la fonación poética se encuentra más allá de los convencionalismos culturales. Nuestro discurso, nuestros enunciados, dependen en enorme medida de fórmulas establecidas, de giros verbales hechos que se traban entre los dientes e impiden la emergencia del pensamiento. La palabra de la poesía irrumpe en la oscuridad de lo convencional y anquilosado para

²³ Ducrot y Todorov mencionan (*Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 1972), entre otras fórmulas genéricas, aquella que se refiere a los "tres protagonistas de la enunciación: él (epopeya), yo (poesía lírica), tú (drama)" (183).

generar, condensadamente, el pensamiento poético. La palabra poética cobra fuerza venciendo obstáculos y echando fuera montones de paja.²⁴ Esta descripción es en mi opinión sumamente afín a aquella mediante la cual Bajtín define las diferencias entre prosa y poesía.²⁵ Para el héroe, el “otro” es el autor, y el “tercero” es el coro que habla mediante convencionalismos sobre los cuales el autor lleva a cabo esta operación violenta que Mandelstam describe: el otro que busca a su “héroe”, o la “realidad” tal y como la quiere ver. Es monólogo para con el “lenguaje convencional”; es monólogo del autor que forja al héroe; es monólogo del héroe poseído por el autor. Son fases de un diálogo, pero no del mismo tipo que aquel que se entabla entre los lenguajes sociales de la prosa.

7. Diálogo distanciado y agónico

...He aquí, yo sé quién eres,
mejor que a mis tristezas te conozco,
tú eres igual a mí,
tú sí me escucharás, ven, hablaremos.

Efrén Hernández

Veamos: en su artículo “Sobre el interlocutor” [*O sobesed-nike*, 1916], Osip Mandelstam afirma que cualquier poesía es

²⁴ Cf. la siguiente afinidad con Mandelstam en Roland Barthes: “La poesía trata de encontrar una intrasignificación, un estado presemiológico del lenguaje; en suma, se esfuerza por transformar el signo en sentido: su ideal —tendencial— sería llegar no al sentido de las palabras, sino al sentido mismo de las cosas” (Barthes 227).

²⁵ Observaciones como ésta, sin duda, pueden encontrarse en muchos autores. Así, en Valéry (lo escojo casi al azar, a sabiendas de que se me podría objetar la presunta influencia de Valéry —o del simbolismo francés— sobre Mandelstam): “Es que la poesía se relaciona, sin duda, con algún momento de la humanidad anterior a la escritura y a la crítica. Encuentro, pues, un *hombre muy antiguo* en todo poeta verdadero: este hombre bebe aún en las fuentes del lenguaje; inventa ‘versos’, más o menos como los primitivos mejor dotados debían crear ‘palabras’, o antecesores de palabras. El don, más o menos deseable, de poesía me parece, en

ante todo diálogo. Lo mismo para O. Paz: "poeta y lector son dos momentos de una misma realidad" (AyL 39). El diálogo lo es gracias a la presencia, virtual o concreta, del interlocutor. No obstante, para Mandelstam la poesía es diálogo con un tipo de interlocutor que ante todo está separado del yo lírico por una distancia espacio-temporal, que convierte el virtual diálogo en su propia ausencia.²⁶ Para Bajtín, la ausencia del diálogo entre el autor y el héroe no cancela la tensión intersubjetiva y agónica entre estas dos entidades

Así resulta si concebimos el diálogo exclusivamente desde el punto de vista de la actualidad contemporánea (como la "sátira menipea" descrita en la *PpD*). No obstante, el "interlocutor providencial" con quien Mandelstam mantiene diálogo, se sitúa en el "Gran Tiempo": es destinatario de un mensaje contenido en una botella arrojada al mar durante un naufragio. Es un destinatario futuro o virtual, que no se encuentra en un mismo plano con aquel que le ha dirigido la palabra. Como contraparte de esta concepción, se puede recordar al interlocutor poético de Anna Ajmátova, a través del comentario que hizo Blok sobre su obra: ella habla a **un** hombre, mientras que en la poesía se trata de hablarle a Dios. Las características de la prosa percibidas por Mandelstam en la poesía de Ajmátova vienen a alinearse en la misma fila: la suya era, en el fondo, la voz de una mujer campesina, la "heterohabla" de una "mujer sencilla", del mundo íntimo pero cotidiano de la interioridad femenina. Es posición de una "prosaización" arquitectónica de la poesía, que en su tiempo molestó a algunos interlocutores de Dios (como Mandelstam

consecuencia, atestiguar una especie de nobleza que se fundaría no sobre documentos de archivo que atestigüen un linaje, sino sobre la antigüedad actualmente observable de maneras de sentir o de reaccionar" (Valéry 123).

²⁶ *Mi don es pobre, / y mi voz no es tan sonora. / Pero yo vivo, y a alguien en la tierra / mi ser es grato: lo hallará / mi descendiente lejano en mis poemas. / Tal vez, mi alma comulgue con la suya, / y como he tenido en mi generación un amigo, / así tendré un lector en la posteridad.* (E. Baratynski, 1828. Trad. T. B.)

y Blok), y que fue celebrada como una renovación radical de la poesía por otros (Nedobrovó). Pero Ajmátova, dentro de su prosaísmo y dialogismo, trascendió la postura prosaica: primero en la historia inmediata, luego en el "Gran Tiempo".

Una de las modalidades de lo lírico consiste en que un espécimen es con frecuencia insuficiente para evaluar el género, al que hay que juzgar por grandes segmentos: ciclos, libros, etapas, toda la obra como transcurrir vital. La muerte (no como tema, sino en cuanto acontecer) se inscribe en este proceso: de este modo, una vida en la poesía se va construyendo como un acto ético, y en ella es posible considerar aspectos extraliterarios. Vista en la perspectiva del "Gran Tiempo", la poesía de Ajmátova es tan monológica como la que más. No puede ser vista como modalidad de la prosa (cf. el análisis del versificado *Eugenio Oneguin*, de Pushkin, que Bajtín realiza en su ensayo sobre la prehistoria de la palabra novelesca), ni es justo que se analice como tal. El grado del compromiso con el oficio y todo el espíritu que penetra su concepción de la poesía nos autoriza a acercar la creación a la vida: "El arte y la vida no son la misma cosa, pero deben convertirse, dentro de mí, en lo mismo, mediante la unidad que les confiere mi responsabilidad" (*ECV* 6). Se trata, sin lugar a duda, de un lugar común de la concepción romántica de la poesía. Pero Bajtín la supera en su arquitectónica del acto, también con base, creo, en su experiencia de lector de la poesía. Hölderlin, Byron, Pushkin, Lérmontov, Martí, Mandelstam, Ezra Pound, César Vallejo, Lorca, Ajmátova, Brodsky²⁷ se sitúan en una posición semejante con respecto a la realidad, a la sociedad, etc. La estetización de la vida, concebida como el habitáculo para la poesía, se asocia frecuentemente a la demencia, a la muerte, a la militancia política, a la soledad del genio, a la marginación social, etc., integrando así la visión del oficio

²⁷ Desde el punto de vista arquitectónico, incluso V. Vysotski (1938-1980), cantautor ruso cuyos versos están repletos de heteroglosia.

poético a partir de los aspectos extraprofesionales; es decir, convirtiendo la posición estética en ética. Por lo tanto, el proceso de la creación poética —digamos que en ciertos casos— es susceptible de ser comprendido como acto ético, más allá de lo puramente lúdico o formal. Recordaré que, rota esta dialéctica de los polos ético y estético en favor del último, se acentúa el motivo de la muerte estética, que es el *leitmotif* de la inauguración del objeto estético en Bajtín.²⁸

En el “Gran Tiempo”, el supradestinataro, el interlocutor de Mandelstam, coincide con una de las hipóstasis del “tercero”. Es una situación análoga a la que encontramos en el proceso creativo de Ajmátova: el motivo del “monumento” poético (Horacio, Pushkin, Mandelstam, línea temática que señalo dentro de la poesía rusa).²⁹ Ya hemos visto que, en “Autor y héroe...”, Bajtín menciona, entre los requisitos indispensables para mantener la orientación arquitectónica de la lírica, el “apoyo del coro”. Cuando a Ajmátova se le acaba este recurso, el resultado es el silencio, este silencio poético que la agobia desde la segunda década de los veinte hasta bien entrada la siguiente: “Veis que ya no puedo cantar...” [*Pet' ia, sami vidite, ne mogu...*] Para sentir que tiene razón, el poeta necesita el apoyo del coro. El apoyo coral, la condición básica para la existencia del acto lírico, es el apoyo que le da al poeta la suficiente seguridad para apartarse de los demás, para hablar solo, para hablar con Dios o con el universo y, de faltarle al poeta, hace que se desarticule el acto

²⁸ Como el objeto estético está relacionado con la idea de conclusión, de acabamiento específico del objeto, la muerte, que es una conclusión conceptual de sí mismo intrínsecamente, es afín a la visión estética. Esta idea aparece ya en “Autor y héroe...”, y posteriormente resurge en los fragmentos posteriores, desde los años cuarenta hasta los sesenta.

²⁹ Y si algún día en este país/se deciden a instalarme un monumento,/daré mi consentimiento para tal solemnidad...” (por cierto, condicionada) [*A esli kogda-nibud' v etoi strane/ vozdvignut' zadumaiut pamiatnik mne,/ soglasie na esto daiu torzhestvo...*]. Se trata de unas líneas tomadas del poema que concluye el ciclo *Requiem*, ya citado en este ensayo.

y se produzca el silencio. Al mismo tiempo, hemos visto que se trata de un apoyo contradictorio, peculiar: se plasma mediante un conflicto, lingüístico o social, entre el yo lírico y el coro, entre el poeta y la sociedad, entre el autor y el héroe.

Sobran defensas de la poesía lírica ante esta clasificación, y se traducen en una búsqueda de sus cualidades dialógicas, heteroglósicas, hasta polifónicas (en la crítica hispánica: A. M. Barrenechea, A. García Berrio y J. Huerta Calvo). A veces no se establece la diferencia entre el elemento de la otredad propio del discurso poético y aquel que es más característico de la prosa: el otro, el mismo de Borges, en poesía y en prosa, es una especie de umbral donde la tal distinción se pone a prueba. Es interesante que sean los teóricos los que le corrijan la plana a Bajtín, mientras que los poetas muchas veces coinciden con sus intuiciones. Sin pretender ninguna clase de exhaustividad, sin hacer grandes generalizaciones, sin querer armar una visión panóptica, universal, de la poesía lírica, me limito a unos cuantos nombres de poetas escogidos por amor. En muchos puntos, con Bajtín estarían de acuerdo, por ejemplo, Osip Mandelstam, T. S. Eliot, Octavio Paz, Joseph Brodsky. A veces, Anna Ajmátova, Marina Tsvetáieva. A veces, se trata de aquellos que estarían en un aparente desacuerdo: los "antipoetas", las voces líricas de la poesía "coloquial". El rechazo de los convencionalismos del modo lírico predominante en su época puede equipararse con la rebeldía romántica o con cualquier riña de "antiguos y modernos", que tiene, además, claras características de diálogo. No obstante, el uso de los recursos de heteroglosia en sí no los redime del monologismo genérico de la lírica, como tampoco es capaz de hacerlo el desdoblamiento intrínseco del sujeto en una relación intersubjetiva, misma que puede, como hemos visto, ser descrita como la del autor, héroe y/o coro.

8. La lírica y el dialogismo de la prosa

¿Cuáles son las características “dialógicas” de la poesía mediante las cuales los teóricos de la literatura la rescatan del monologismo que le atribuye M. Bajtín?

Antes que nada, la citación, las diversas formas de “intertextualidad”, la “alteridad” de la poesía contemporánea (por ejemplo, coloquial) y el proceso de la novelización de todos los géneros contemporáneos de la que habla Bajtín: en general, las intertextualidades y la citación más o menos directa se esgrimen muchas veces como la muestra más palpable de la naturaleza “dialógica” de la poesía. Los coloquialismos, los vulgarismos, los discursos ajenos de todo tipo han invadido la poesía. No obstante, en Brodsky, por ejemplo, el diálogo permanente con Ajmátova o con Mandelstam sitúa a estos últimos como sujetos de dicho diálogo en los parámetros que este último traza en el mencionado artículo *O sobesednike* (“Sobre el interlocutor”), o, dicho a modo de Bajtín, en el “Gran Tiempo”. En cuanto a la “heteroglosia”, ubicua en la poesía lírica contemporánea, me referiré sucintamente a los *Veinte sonetos para María Estuardo* del mismo Brodsky. En el texto abundan préstamos-citas y citas alteradas, por una parte, y los coloquialismos y expresiones idiomáticas de diferente categoría estilística (por decirlo de alguna manera, porque Brodsky rompe decididamente la barrera de la esfera “impublicable” del habla, de un modo absolutamente inusitado —es decir, usándolos en el registro “serio”— para el contexto literario ruso), por la otra. Sin embargo, la “palabra ajena” que invade el territorio del discurso de “convicción interna” propio del poeta no altera el balance final de la posición del yo lírico: se trata de una invitación a un encuentro en el Gran Tiempo extendido poéticamente a aquella que “para los contemporáneos no fue sino una puta” [*Dlia sovremennikov byla ty bliad*].

Esta “heteroglosia poética” puede caracterizarse asimismo como uso de una “prosaización” de la poesía, y en su análisis hay que tomar en cuenta, más allá de la narratividad y el empleo de los vulgarismos, la propia posición del sujeto lírico, que incluiría necesariamente la concepción del interlocutor.

Mayakovsky, Baudelaire, Mandelstam y Villon: cada uno de ellos representa, para una mirada externa, el reto de la evidente prosaización de la poesía desde el lenguaje. No obstante, muchas veces esta prosaización resulta tal, tan sólo con respecto a los usos de recursos lingüísticos y conceptos predominantes en la poesía de su época. Así, Mayakovsky, quien elevara las expresiones vulgares y cotidianas al grado de un lenguaje poético, situó, al mismo tiempo, al yo lírico en una altura decididamente cósmica y sideral. El hecho de que Baudelaire escogiera la carroña por tema de su reflexión lírica, no la convierte automáticamente en un objeto menos metafísico que cualquier otro objeto poético. La visión distanciada de Mandelstam es una permanente garantía de que la poesía de este interlocutor de Dios no se confunda jamás con la cotidianidad específicamente prosaica: “Se esfuma todo. Permanece / el espacio, las estrellas, el cantor” (*Vsie ischeztaet. Ostaetsia / prostranstvo, zvezdy i pevets*).

Para desglosar, es necesario señalar dos tipos de prosaización del discurso lírico: la discursiva y la arquitectónica. La discursiva no plantea problemas mayores: es aquella cuyo uso como recurso retórico aparece explicado por Paz: “La explotación del folklore, el uso del lenguaje coloquial o la inclusión de los fragmentos deliberadamente antipoéticos o prosaicos en medio de un texto de alta tensión, son recursos literarios que tienen el mismo sentido que el empleo de los dialectos artificiales por los poetas del pasado [...] Piedras de toque, incrustadas en el poema para subrayar la autenticidad del resto, su función no es distinta a la del empleo de materiales que tradicionalmente no pertenecían al mundo de la pintura. No en balde se ha comparado *The Waste Land* con un *collage*” (AyL 42).

En cambio, la prosaización arquitectónica sería aquella que se le achacaba a Ajmátova (por Blok y Mandestam), y de la que se alejaba en su diálogo poético Mandelstam por medio del “interlocutor providencial”: se trata de situar al interlocutor en una zona de contacto máximo, como lo hace Ajmátova. Así se habla a alguien muy íntimo. No obstante, N. Nedobrovó, el mejor crítico de la poesía de Ajmátova que haya existido jamás (en la opinión de la poeta), señala que la poeta crea una versión **heroica** (heroizada) del otro, que se ubica en el mundo de valores ideales, más que en la realidad pragmática.

En otro orden de las cosas, lo íntimo empalma, paradójicamente, con la voz de un “poeta-tribuno” (Maiakovski) que se dirige a un público de aquí y ahora, y sólo por él pretende ser entendido, pero la misma altura y diapason de su voz rebasan su intención política y lo transfieren al Gran Tiempo. Sólo menciono por lo pronto estas dos variantes.

Los “antipoemas” de Nicanor Parra, Carlos Drummond de Andrade, Salvatore Quasimodo, Marianne Moore, Bertolt Brecht, representan otro alegato en favor del dialogismo en la poesía. No obstante, hace falta analizar la situación de su poesía no sólo en relación con el concepto de lo literario o lo poético que prevalece en su tiempo, sino en cuanto acto ético responsable y actitud vital.

¿Qué hacer? “La lengua, como rata, revuelve la basura” (*iazyk, chto krysa, koposhitsia v sore*),³⁰ pero al hablar con el destino, no importa qué lengua emplear: “para eso es el destino, para que entienda en cualquiera [lengua]”. Esto me recuerda la descripción esotérica del carnaval hecha por el difunto V. Turbín: el Verbo encarnado en la tierra, fascinado tanto por sus lenguajes variopintos como por las capacidades del cuerpo de aquellos que los hablan (y el suyo propio, recién adquirido), ambas cosas totalmente nuevas y fascinantes para Él. La

³⁰ Brodsky.

poesía de Brodsky está repleta de referencias, citas, citas alteradas y hasta parodias, por ejemplo —y sobre todo— de Ajmátova y Mandelstam. Y de muchos otros. Su voz se oye más nítida y original desde el entorno referencial, pero esto en nada cambia la situación de su lenguaje poético: complejo, elitista, monológico.

La idea de las formas arquitectónicas y de la lírica como acto permite dejar de lado provisionalmente la cuestión de los géneros literarios como algo que concierne a la poesía como arte autónomo, o esfera de una actividad específica ética, estética y epistemológicamente desconectada de su entorno, de la unidad de la “vida” como escenario del acto ético. La arquitectónica del acto lírico incluye la postura lírica como un determinado valor emocional, volitivo y aún gnoseológico. El acto ético de la poesía, entendido como postura existencial, abre las puertas a la concepción lírica en cualquier esfera de la creación literaria. Por ejemplo, el ritmo para Paz es una modalidad de forma arquitectónica: “El ritmo no es medida: es visión del mundo” (AyL 59).

José Martí o Lorca son casos sin duda distintos de la vivida [A. Machado] poética de la muerte: pertenecen más a la leyenda literaria y a la apropiación política, pero son pensables como ejemplos existenciales en la misma línea que tratamos de trazar aquí. Paz: “La retórica, la estilística, la sociología, la psicología y el resto de las disciplinas literarias son imprescindibles si queremos estudiar una obra, pero nada pueden decirnos de su naturaleza última” (AyL 15). La naturaleza última de una obra es un concepto compatible, sin duda, con la idea de la poesía como acto ético responsable.

Aparentemente, el poeta mexicano concibe la poesía (o cualquier otra actividad literaria) como una esfera de actuación ética. Así, para Paz, “la religión no es sino poesía práctica, poesía vivida y hecha” (AyL 187).

La metafísica, lo sagrado, la revelación, la soledad, son

también presencias constantes de lo lírico. “El poema nos revela lo que somos y nos invita a ser eso que somos” (AyL 41). El origen laico y desacralizado —“no autoritario”—de la novela le confiere todas estas características que Bajtín asocia con la prosa y que contrapone al discurso lírico. La poesía lírica es de origen ritual y nace en el espacio de lo sagrado. En cualesquiera circunstancias, un lejano eco, una memoria del género la relaciona con los espacios sociales en los cuales resulta posible decir: “Inclínate, Te susurraré al oído: Te agradezco por todo, desde un cartílago de pollo hasta el silbido de las tijeras que ya están cortando el vacío asignado a mí, sólo porque es Tuyo” (Brodsky). “El hombre es el fin en sí mismo y desemboca en el tiempo”. Para los poetas del pasado, dice Paz, la inspiración era algo natural, precisamente porque lo sobrenatural formaba parte de su mundo. Según Elizabeth Sewell, la poesía tiene el mismo propósito que la religión, la ciencia y el mito: en este sentido es también autoritaria (Hamburger 32).

Coda (provisional)

El monologismo de la poesía es la forma legítima del dialogismo primordial de la palabra: actitud ante el mundo y ante sí mismo, acto sin coartada, “voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario” (AyL 13). Es la voz de una autoridad emocional y volitiva gracias a la cual el ser humano de repente resulta capaz de organizar su vida y sobre todo de transformarla, de mover a otros y de crear él mismo en su propio impulso: “Basta de vivir según la ley / dada por Adán y por Eva. / ¡Derrenguemos al rocín de la Historia! / ¡A la izquierda, izquierda, izquierda!” (V. Maiakovski, “La marcha de la izquierda”). Al mismo tiempo, le confiere a la muerte la dignidad de un acto libremente elegido: “Hasta la vista, mi

amigo, hasta la vista. / Caro amigo, te tengo en mi pecho. / La separación predestinada / nos promete un encuentro más adelante. / Hasta la vista mi amigo: sin la mano, sin una palabra. / No te pongas triste, no frunzas el ceño. / No es nuevo morir en esta vida, / pero vivir tampoco es muy novedoso".³¹ El poeta ruso Sergei Esenin muere dejando en su escritorio este poema. Una perfecta fusión entre acto lírico y acto existencial, que no son sino uno solo —en el límite— para la poesía lírica. Un acto ético como un monólogo en el gran diálogo de la vida, una estetización de la vida y de la muerte, no como de conceptos abstractos, sino como parte de un devenir existencial.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl, *Problemy literatury i estetiki* [PLE, Problemas de literatura y estética], *Judozhestvennaia literatura*, Moscú, 1975.
- *Estetika slovesnogo tvorcestva* [ECV, Estética de la creación verbal], *Nauka*, Moscú, 1979.
- (1924), *K filosofii postupka* [Hacia una filosofía del acto ético, FAE], Moscú, 1986.
- *Sobranie Sochinenii v semi tomaj* [Obras en siete tomos], tomo 5, Trabajos de 1940-1960, Editorial *Russkie Slovari*, Moscú, 1995.
- BARTHES, Roland, *Mitologías* [1957], trad. Héctor Schmucler, Siglo XXI, México, 1983.
- BRODSKY, Joseph, *Bog sojranaiaet vsio* [Deus conservat omnia], Leningrado, 1992.
- BROITMAN, S. N., "Tres concepciones de la lírica (problema de la estructura del sujeto)" [en ruso], *Izvestiia Rossiiskoi Akademii Nauk* [Noticias de la Academia de Ciencias Rusa], *Serie Literatura y Lengua*, vol 54, no. 1, 1995, 18-29.

³¹ *Do svidania, drug moi, do svidania. / Mily moi, ty u menia v grudi. / Prednaznachennoe rasstavanie/ obeschaet vstrechu vperedí. / Do svidania, drug moi: ni ruki, ni slova. / Ne grusti, y ne pechal' brovei. / V etoi zhizni umirat' ne novo, / no i zhít', naverno, ne novei.*

- DUCROT, Oscar, y T. TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* [1972], trad. de Enrique Pezzoni, Siglo Veintiuno Argentina Editores, S. A., Buenos Aires, 1974.
- ELIOT, Thomas Stearns, *Antología Contemporánea*, trad. Moisés Ladrón de Guevara y Claudia Kerik, en: 1988, UAM, México, 1988.
- FREIDENBERG, Olga, *Poëtika siuzheta i zhanra* [Poética de argumento y género, 1936], Labirint, Moscú, 1997.
- FRIEDRICH, Hugo, *Estructura de la lírica moderna, de Baudelaire hasta nuestros días*, trad. Juan Petit, Seix Barral, Barcelona, 1959.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, y Javier HUERTA CALVO, *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*, Cátedra, Madrid, 1992.
- GULLÓN, Ricardo, *La novela lírica*, Cátedra, Madrid, 1984.
- HAMBURGER, Michael (1969), *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, trad. M. A. Flores y M. Córdoba, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- HOLQUIST, Michael, *Dialogism: Bakhtin and his world*, Routledge, London and New York, 1990.
- JOYCE, James, *A portrait of the artist as a young man*, Penguin Books, 1970.
- LACHMANN, Renate (1982), "Dialogicidad y lenguaje poético", trad. Desiderio Navarro, *Criterios*, julio 1993, edición especial en saludo al *Sexto Encuentro Internacional Mijaíl Bajtín*, 41-52.
- LIACHEV, D. S., "Reflexiones sobre *El doctor Zhivago*", trad. de Juan Almela, *Vuelta*, 140 (1988), 49-54.
- MANDELSTAM, Osip, "Sobre el interlocutor" [*O sobesednike*, en ruso], en: *Obras* en dos tomos, tomo 2, Moscú, 1991.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*. [1956], 3ª edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1972.
- PLATÓN, "Ion, o de la poesía", en *Diálogos*, 17ª edición, Porrúa, México, 1978.
- STEIGER, Emil, *Conceptos fundamentales de poética*, trad. Jaime Ferreiro, Rialp, Madrid, 1969.
- THOMPSON, Clive, y Anthony WALL, "Bakhtin and the *Empire of Evil*", *The Semiotica Review of Books*, vol.2.3, September 1991, pp. 9-12.
- VALÉRY, Paul, *Política del espíritu*, trad. Ángel J. Battistessa, Losada, Buenos Aires, 1978.

VOLOSHINOV, V. N., "*Slovo v zhizni i slovo v poezii*" (La palabra en la vida y la palabra en la poesía), *Zvezda*, 6, 1926, 244-267.

WEIL, P. y A. GENIS, "*V okrestnostiaj Brodskogo*" [En los alrededores de Brodsky], *Novoie Literaturnoie Obozrenie*, 1994.

Reseñas