

Macabéa

Revista Eletrônica do Netlli, Volume 1, Número 2, Dez. 2012

ARS POETICA Y POESÍA DIALÓGICA: UN ESTUDIO
INTRODUCTORIO SOBRE CONCEPCIÓN VITAL DEL
LENGUAJE E INTERFERENCIAS DISCURSIVAS EN
HORACIO



ARTE POÉTICA E POESIA DIALÓGICA: UM ESTUDO
INTRODUTÓRIO SOBRE CONCEPÇÃO VITAL DA
LINGUAGEM E INTERFERÊNCIAS DISCURSIVAS EM
HORÁCIO

Gabriele Bugada
Universitat de Barcelona, Espanha

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 10/11/2012 • APROVADO EM 15/11/2012

Resumen

El marxismo y la filosofía del lenguaje nace de la refracción del pensamiento bajtiniano a través de un discurso marcado, sí, por el poder, pero al mismo tiempo inspirador de una fructífera atención a la dimensión social e histórica. La dialéctica se trasforma en diálogo crítico, configurando una visión del lenguaje como dinámico, mudable, vivo: expresión continua de la sociedad y de la ideología. Este artículo subraya la sintonía entre la perspectiva de Bajtin y las ideas sobre la lengua expresadas por Horacio en el *Ars poetica*, sugiriendo, de

paso, por qué Bajtin se haya concentrado más en las *Satirae* que en el *Ars*. En el tejido del poema se reconocen también ejemplos de polifonía y de interferencias de la palabra ajena.



Resumo

Marxismo e filosofia da linguagem nasce da refração do pensamento bakhtiniano através de um discurso marcado pelo poder, mas também inspirador de uma atenção fecunda para a dimensão social e histórica. A dialética é transformada em diálogo crítico, formando uma visão da linguagem como um processo dinâmico, mutável, ativo: expressão contínua da sociedade e ideologia. Este artigo destaca a harmonia entre a perspectiva de Bakhtin e as idéias sobre a linguagem expressas por Horácio no **Ars Poética**, sugerindo, aliás, que Bakhtin tem se concentrado mais nas *Satirae* que na *Ars*. No tecido do poema, também são reconhecidos exemplos de polifonia e da interferência da palavra alheia.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: *Arte Poética*. Bakhtin. Interferência discursiva. Diálogo. Linguística social e histórica. Ideologia.

PALABRAS CLAVE: *Ars poetica*. Bajtin. Interferencia discursiva. Diálogo. Lingüística social e histórica. Ideología.

Texto integral

La necesidad filológica generó la lingüística, meció su cuna y dejó su flauta filológica en los pañales. Esta flauta está destinada a despertar a los muertos. Pero le faltan sonidos apropiados para dominar un lenguaje vivo en su generación continua.

Valentin N. Volóshinov (Mijail M. Bajtin), *El marxismo y la filosofía del lenguaje*

Una obra en la que hablan muchas voces: la definición atañe perfectamente a *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, así como – de forma quizá más sorprendente – al *Ars poetica* de Horacio.

En el caso del libro publicado en 1929 “bajo la autoría”[1] de Volóshinov, la duplicidad más ostensible es la que divide nombre de autor y paternidad del texto. Aunque los editores internacionales y principales especialistas de Bajtin coincidan en reconocer que la obra pertenece de forma profunda a la trayectoria

bajtiniana[2], la mínima línea de fractura que surge del deslizamiento entre los dos nombres se ensancha hasta transformarse en la trinchera de “una polémica ideológica” (ZAVALA, p. 11): en todo caso, la amenaza es percibida como una apropiación, sea ella “neoconservadora”, operada por el “antimarxismo reductivo” (ibídem), o sea ella de sentido contrario, es decir, “quasimarxista” (STRADA JANOVIČ, p. xii).



Por un lado, los ‘neoconservadores’ se afanan en distanciar Bajtin de la obra – y de un título tan explícito – subrayando las dinámicas opresivas que llevaron al autor a no poder publicar con el propio nombre, o a insertar locuciones concretas que resultaran acordes con el discurso dominante. Sin embargo, fallan por completo en explicar cómo el híbrido fue tan exitoso, por qué se conjugaron de manera tan efectiva unas facetas del marxismo con las premisas del pensamiento de Bajtin (ya que, como hemos notado, nadie pueda desmentir que aquí se encuentre su inconfundible especulación).

Por el otro lado, sería limitante olvidar o desplazar los acontecimientos históricos con los que Bajtin se enfrentó, para poder así enmarcarlo en cualquier corriente, en lugar de respetar sus reconocidas “libertà intellettuale” e “individualità teorica” (STRADA JANOVIČ, p. xii), que no fueron menores sino mayores por el hecho de expresarse a través de un grupo, en un “círculo”.

Es cierto que la cuestión habría especialmente interesado al mismo Bajtin: mientras que la visión marxista de la esfera macroeconómica y de los relativos mecanismos nunca acabó de integrarse en su pensamiento[3], en cambio sería atrevido desconocer la confluencia entre el marxismo y los rasgos de sensibilidad social, de aguda percepción de conflictos, que caracterizan la perspectiva bajtiniana.

Es exactamente en virtud de estos rasgos que podemos imaginar al mismo Bajtin comentando tal contienda académica e ideológica con palabras sacadas del libro de Volóshinov, si es que no fue directamente él quien las escribió: “la generación del sentido en el lenguaje siempre está relacionada con la generación del horizonte valorativo de un grupo social determinado [...]. De ahí la incesante lucha de acentos en cada parcela de la existencia” (*MFL*, p. 146).

La tensión entre diferentes discursos (en el sentido bajtiniano de constelaciones lingüísticas y sociales) no se manifiesta solo en la historia del libro, obligado desde su nacimiento a dialogar para bien o para mal con una palabra poderosa, y luego destinado a representar una herencia disputada. En realidad, la obra – ya por sí misma – está construida mediante la dialéctica consciente con dos corrientes de la ciencia del lenguaje, el “objetivismo abstracto” y el “subjetivismo individualista” (*MFL*, p. 76).

La “síntesis dialéctica” a la que apunta el autor “se encuentra más allá de los dos”, es decir, no es un término medio ni un compromiso; sin embargo, la “revisión crítica” (*MFL*, p. 116) que se va realizando a lo largo de enteros capítulos se parece más a un diálogo que a una serie de negativas lógicas: y esto a pesar de que, como

es normal en un contexto dialéctico, se utilice precisamente la palabra “negar” (ibídem).



Bajtín[4] nunca excluye del texto la palabra de sus ‘contrincantes’: sus críticas, incluso duras, siempre principian del reconocimiento hacia la palabra de los demás. La lucha, siempre y cuando haya lucha (de hecho, existe cierta conflictividad en particular hacia el objetivismo abstracto), es cuerpo a cuerpo: constreñida a explorar el ‘cuerpo’ del discurso adversario a la vez que intenta superarlo. Por eso, no extraña encontrar directamente las *voces* de Vossler (*MFL*, p. 79, p. 113) o de Saussure (*MFL*, pp. 90-92), vehiculadas por largas citas y, en el segundo caso, incluso introducidas por esta frase *provocadora* (en sentido etimológico): “¿Cuál es, según Saussure, la metodología correcta [...]? Dejemos que hable él mismo” (*MFL*, p. 90). Es más, en ocasiones estas voces no dan lugar a conflicto sino a conformidad (“Vossler aprecia muy justamente...”, en *MFL*, p. 113), o cuando menos a configuraciones complejas entre las dos corrientes y su esperada superación dialéctica de parte del autor.

Diseminados por el texto, hallamos los fenómenos que tantas veces Bajtín ha descrito, hasta en el mismísimo libro que vamos leyendo: desde los más específicos, como las preguntas reales o retóricas[5], a la más general presencia de la palabra ajena y de sus refracciones; no solo la palabra ajena relacionada “con la idea del poder, de la fuerza [...], de la verdad” (*MFL*, p. 108), en suma con el discurso ideológico (sus consecuencias han sido parcialmente examinadas en los primeros párrafos de este ensayo), sino también aquella palabra que, en cambio, participa de la *interacción discursiva*.

Bajtín declara sin titubear que también un texto escrito puede desarrollar su naturaleza dialógica de varias maneras:

Un libro, es decir, una *actuación discursiva impresa*, es también un elemento de la comunicación discursiva [...] orientada hacia una percepción activa, relacionada con una elaboración y con la réplica interna, así como [...] hacia las actuaciones anteriores en la misma esfera, del mismo autor o de otros, y parte de un determinado estado de un problema científico o de un estilo artístico. Así pues, una actuación discursiva participa en una discusión ideológica a gran escala: responde a algo, algo rechaza, algo está afirmando, anticipa las posibles respuestas y refutaciones, busca apoyo, etc. (*MFL*, pp. 132-133).

Una descripción que se corresponde perfectamente al libro que la contiene. Una lectura atenta de la obra no puede evitar recordar, recorriendo estas líneas, el capítulo anterior en el que Bajtín aludía al tema, casi con los mismos matices, refiriéndose a un caso mucho más particular, mejor dicho a una categoría particular de una forma artificial del discurso. De hecho, dentro de la categoría de discurso en probeta representada por el “enunciado monológico acabado” (*MFL*, p.

104), Bajtin destaca el “monumento escrito”, es más, el “monumento antiguo”; y, para rescatarlo del aislamiento en que lo sitúan los lingüistas-filólogos, le aplica los caracteres que le pertenecen como “elemento inseparable de la comunicación discursiva”. Es decir: *ya antes* de llegar a definir formalmente el concepto general de libro como actuación discursiva, Bajtin lo avanza para relacionarlo con el objeto más inesperado.

Una suerte de urgencia le empuja a adelantar unas ideas clave: “todo monumento continúa el trabajo de sus antecesores, polemiza con ellos, espera una comprensión activa, una respuesta, a la que de hecho puede anticiparse [...], está orientado hacia la recepción en el contexto de la cotidianidad científica o de la realidad corriente de la literatura” (MFL, p. 104). En definitiva, si eso todavía no fuera suficiente para evocarnos el eco de cuanto hemos leído arriba, hay una afirmación aun más clara: “[incluso un monumento escrito] representa tan sólo un eslabón en la cadena ininterrumpida de las *actuaciones discursivas*” (ibídem, cursiva mía).

Bajtin reconoce que los monumentos literarios, al volverse tales, padecen una abstracción que está muy lejos de serles intrínseca: “se convierten, de monumentos heurísticos, en el patrón escolar y clásico de una lengua”. Se trata de la otra cara, podríamos decir del ‘lado oscuro’, de la existencia de las obras literarias en el *gran tiempo*, esa intuición que Bajtin regalará más de cuarenta años después a la revista *Novy Mir*[6].

¿Qué pasa cuando las obras “rompen los límites de su tiempo, viven durante siglos”? Que “en el proceso de su vida póstuma se enriquecen con significados nuevos” (BAJTÍN, 2003, p. 349). Aquí la visión de Bajtin es positiva: sin embargo, a veces estos ‘significados nuevos’, en lugar de resultar enriquecedores, pueden congelar la obra en una imagen ajena a la obra misma, que va trocándose en uno de los “cadáveres de las lenguas escritas” (MFL, p. 103). Aun así, es importante remarcar que el problema no reside en la condición de obra escrita, por cuanto el mismo Bajtin llega a comentar que “la vida sólo empieza allí [...] donde comienza la interacción discursiva, si bien no la inmediata, ‘cara a cara’, sino la mediatizada, la literaria” (MFL, p. 192); si cabe, el problema es la abstracción que aleja la obra de la cadena de actuaciones discursivas a la que pertenece.

De cuanto se ha señalado, surge el estímulo por investigar precisamente uno de los monumentos escritos antiguos *par excellence*: en el caso del presente estudio, el *Ars poetica* de Horacio[7]. Quien conozca esta obra y el itinerario teórico de Bajtin se sorprende tanto por los puntos de contacto como por la escasa atención del autor ruso hacia la epístola *Ad Pisones*. Empero, el motivo no radica tanto en el poema horaciano como tal, sino en su “vida póstuma”.

En efecto, el interés por Horacio de parte de Bajtin – que tenía formación clásica – se despliega en trabajos diferentes, pero casi siempre se apunta en las *Satirae*, por ejemplo ocupándose del género “serio-cómico” en el informe *La novela como género literario* (leído en 1941 en la Academia de Ciencias de la URSS, y luego editado en 1975 como *Épica y novela*), o bien recorriendo las “autocaracterizaciones irónicas en verso” en el ensayo *Las formas del tiempo y del*

cronotopo en la novela[8]. En cambio, la referencia más conocida y citada de Bajtin al *Ars poetica*, que también aparece en *La novela como género literario*, es significativa por su falta de trascendencia: la poética horaciana es presentada en cuanto elemento de una *serie*, es decir del terceto de “las grandes poéticas orgánicas del pasado – la de Aristóteles, la de Horacio, la de Boileau” (BAJTIN 1989, p. 451).



La cuestión es que ni la poética horaciana ni la aristotélica poseen una estructura realmente orgánica (como mínimo, por motivos vinculados a la ocasión de composición o al texto *traditus*). Aún menos se corresponden a las calidades de “irrepetible plenitud unitaria” o de “carácter exhaustivo” (ibídem) con las cuales Bajtin va precisando la coincidencia que ve en ellas. Baste con observar que el *Ars poetica* se concentra principalmente en la poesía dramática, o que la elaboración de una poética por Horacio, en sentido lato, se expresa (cuando menos) en varias epístolas y no solo en la “poética” por antonomasia.

Lo que hallamos en la serie de Bajtin es, si acaso, una tipología de índole *teleológica*, orientada cabalmente por su término último. En el punto de inflexión en que el clásico debe imponerse como norma para reconocerse a sí mismo (la poética con ambiciones de ser realmente exhaustiva, y la más dogmática, es la de Boileau), se escogen de forma muy selectiva unos aspectos del pasado, o de las obras del pasado, como si fueran rasgos originales de identidad, cuando en cambio se trata, más bien, de proyecciones del presente.

Las ideas de Boileau alrededor de la pureza del idioma, de una belleza absoluta e inmutable, o el hecho de ser partidario de una facción que se identifica como los ‘Antiguos’ en la *querelle des Anciens et des Modernes*, serían incompatibles con la perspectiva de Horacio. El mismo Bajtin menciona un “chiste escolar: los griegos antiguos no sabían de sí mismos lo más importante: no sabían que eran *antiguos*” (BAJTÍN, 2003, p. 351).

Si es verdad que un autor, o un poema, nace “prisionero de su época, de su contemporaneidad” y que “su plenitud se manifiesta tan sólo dentro del *gran tiempo*”, es también verdad que la misma posteridad así como los estudios literarios no siempre “lo liberan de esta prisión” (BAJTÍN, 2003, p. 350): al contrario, pueden servirse de un texto como de “algo prefigurado”, y de una época – para que funcione de espejo – como de un “círculo cerrado” (BAJTÍN, 2003, p. 351). Esto es el ‘lado oscuro’ del *gran tiempo*, algo que Bajtin había descrito de manera muy acertada a la hora de examinar la relación entre filología y lingüística en *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (mucho antes de esbozar la visión esencialmente positiva del *gran tiempo* para *Novy mir*). Y esto es precisamente lo que ha pasado con el *Ars poetica*, por lo menos en su versión que debió de subsistir en la vivencia de Bajtin: las palabras del mismo Bajtin, y en concreto el trío formal que nos presentan, lo testimonian. Además, la esencia prefijada de la serie se confirma al considerar que posiblemente se haya recuperado *tal cual* de un escrito de Chateaubriand (cfr. *AP*, p. 368).

La ‘poética horaciana’ a la que piensa Bajtin ha empezado a existir y se ha fortalecido en el marco del pensamiento al cual pertenece la corriente filosófico-

lingüística más antagonista al modelo bajtiniano: efectivamente el objetivismo abstracto “se relaciona con el racionalismo y el neoclasicismo” (MFL, p. 118, cursiva mía). La idolatría del *Ars poetica* como “palabra ajena” – aquí en el sentido más desfavorable – se ha forjado justo dentro de “la última reincidencia del poder cultural de la palabra extranjera: a la época del Renacimiento y la neoclásica” (ibídem). No extraña que Bajtin haya dirigido su mirada a otras obras. Lo que no deja de ser una lástima, si pensamos en la nota a pie de página de *La palabra en la novela* con la que Bajtin analiza las sátiras, pero que sería perfectamente pertinente también para el *Ars poetica*: “la actitud humorística hacia el propio ‘yo’ siempre incluye en las sátiras elementos de estilización paródica de actitudes corrientes, de puntos de vista ajenos y de opiniones corrientes” (BAJTIN, 1989, p. 186, n. 38). Este apunte, si aplicado al *Ars poetica*, ya explicaría por sí mismo la relevancia del poema con respecto a *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, y por qué se puede afirmar que también allí hablen muchas voces.

Por cierto, ya Bajtin sugiere cómo rescatar una obra enredada en los discursos que el futuro extiende hacia el propio pasado (mejor dicho, hacia un pasado *apropiado*): el “análisis científico” de una obra literaria perteneciente a una época determinada “siempre se ha de ir corrigiendo de acuerdo con esta época. Una obra literaria, como lo hemos dicho, se manifiesta ante todo en la unidad diferenciada de la cultura de su época de creación” (BAJTÍN, 2003, p. 350).

Lo que el presente ensayo propone, y pretende comenzar a hacer, es por un lado, acorde con esta última sugerencia de Bajtin, escuchar las voces efectivamente presentes en el texto de Horacio; por el otro lado, seguir la idea (que procede de la misma fuente, pero que es bien distinta) de que “en cada cultura del pasado están latentes [...] enormes posibilidades de sentido que quedaron [...] sin aprovechar a lo largo de toda la vida histórica de la cultura dada”, por cuanto “un sentido descubre sus profundidades al encontrarse y al tocarse con otro sentido” (BAJTÍN, 2003, pp. 351-352).

Empezaremos por aquí, buscando las sintonías teóricas entre la concepción del lenguaje que Bajtin plantea en *El marxismo y la filosofía del lenguaje* y las intuiciones alrededor de la naturaleza de la lengua que se desarrollan en el *Ars poetica*.

El punto de partida será inspirado por una coyuntura interesante: Bajtin hace referencia exactamente al latín para explicar su idea de “generación permanente de las normas de la lengua” (MFL, p. 96), expresión que destaca por sus componentes de continuidad, dinamismo y mutabilidad vital (en la misma raíz lingüística de “generación”). Se trata del famoso ejemplo de Julio César:

Podemos admitir que, para Julio César cuando escribía sus obras, la lengua latina representara un sistema inmutable, incuestionable de normas idénticas a sí mismas, pero para un historiador del latín, en el mismo momento en que César trabajaba, se

desarrollaba un proceso continuo de cambios lingüísticos (MFL, p. 96).

Bajtin está refutando “la concepción de la lengua como sistema de formas normativamente idénticas” que pertenece al objetivismo abstracto, y en cuya base se encuentra “una *orientación* [...] *hacia el estudio de las lenguas muertas y ajenas, que se conservan en los monumentos escritos*” (MFL, p. 103, cursiva del original). Podemos por lo tanto descubrir más detalles sobre la perspectiva bajtiniana a través de las objeciones que Bajtin, por puntos, mueve a los postulados de aquella corriente teórica, antes de averiguar cuál fuera la postura de Horacio hacia la lengua (por cierto, una postura bien distinta de la achacada a Julio César), gracias al análisis de lo que sin duda es un ‘monumento escrito’ del latín.

Primero: en la palabra ajena, según la concepción de los lingüistas que la descifran, “el momento estable e idéntico a sí mismo de las formas lingüísticas prevalece sobre su *variabilidad*” [9] (MFL, p. 110). Es evidente que la propensión de Bajtin inclina hacia este último eje, como se confirma en el punto tres, dedicado al sacrificio de la “*historicidad*” en nombre de la “*sistematicidad abstracta*” (ibídem).

De hecho, la “*sistematización formalista*” es estigmatizada como algo propio de “herederos y epígonos”, cuyo estudio no puede dirigirse más que a “un objeto acabado, es decir, *inmovilizado*”. En cambio, lo que principalmente le interesaría a Bajtin sería “la *orientación en medio de una corriente generadora*”, a través de una “*comprensión viva e histórica*” (MFL, p. 111). La notable metáfora fluvial o energética de la ‘corriente’ vuelve al protagonismo en el punto siete, donde se acentúa su connotación de liquidez, con una imagen que recuerda el movimiento de un río o del mar:

El objetivismo abstracto [...] convierte [la lengua] en algo ajeno con respecto a la corriente de la comunicación discursiva. La corriente se precipita adelante, pero la lengua, como pelota, se pasa de una generación a otra. Pero en realidad la lengua se mueve junto con la corriente y es inseparable de ella. No se trasmite propiamente si no continúa, pero continúa como *un proceso ininterrumpido de generación* (MFL, p. 115)

Todos los elementos que hemos recorrido forman, en conjunto, una organización conceptual que Horacio parece haber vuelto en poesía, cuando escribe[10]:

Si es necesario mostrar las cosas oscuras por medio de símbolos nuevos y crear palabras que no oyeron los fajados Cetegos, habrá y se dará licencia para usarlas con la debida cautela. Además, las nuevas palabras y las recién acuñadas tendrán crédito si dimanan

de fuente griega, parcamente vertidas [...] ¿Por qué yo, si puedo hacer unas pocas ganancias soy mal mirado, cuando la lengua de Catón y de Ennio enriqueció el habla patria y dio a conocer nuevos nombres? Ha sido y será siempre lícito sacar a la luz un nombre que lleve el cuño del tiempo (*AP*, vv. 47-59).



Aquí el tema de la generación continua en un marco de historicidad (“el cuño del tiempo”) es realmente palmario, aún más por la intuición de representar la sociedad de los romanos arcaicos con una *sinécdoque social*, es decir, con el nombre prototípico de una antigua familia patricia, los Cetegos, calificada por la costumbre de utilizar una vestimenta primitiva, la faja llamada *cinctus* (cfr. *AP*, p. 386, n. 90 y *HOP*, p. 142)[11].

Por lo que concierne a la sensibilidad al contexto social, cabe notar que Horacio – por cierto, utilizando una *interpelación* – relaciona la (variable) posibilidad de innovar la lengua con la reacción de un público históricamente determinado, escogiendo además un verbo con fuertes componentes sociales como *invideor*. El autor se sitúa, con su palabra, en un campo ideológico de miradas valorativas.

En el cotejo entre Horacio y Bajtin, destaca sobre todo la metáfora del agua corriente, muy adecuadamente traducida por Moralejo con los verbos “dimanan” y “vertidas”. Podemos incluso decir que gracias a una esmerada elección de las palabras, el mismo Horacio decide remarcar el aspecto dinámico del río: como comenta Brink, el verbo original *cadunt* vale “for rivers springing from their sources [...] it counteracts the ‘frozen’ metaphor *fons* = origin”, y, de la misma forma, *parce detorta* “continues the image of the stream” (*HOP*, p. 144).

Tampoco sería oportuno desatender el apunte sobre el idioma griego, que en toda la epístola *Ad Pisones* juega un papel muy relevante. Si es cierto que el mundo griego es objeto en la obra de una mitificación retórica, es también verdad que se trata de palabra ajena en el sentido más positivo posible. Seguramente no se la puede definir “una palabra ajena que está privada de la voz” (*MFL*, p. 111), porque al contrario mantiene intacta su fuerza generativa: podemos incluso observar que Horacio está aquí aplicando al latín y al griego, de manera muy puntual, una conocida idea muy apreciada por Bajtin: el “*cruce lingüístico como factor principal de la evolución de las lenguas*” (*MFL*, p. 108, cursiva del original). No debemos olvidar que la lingüística es, según Bajtin, “la última ola que nos ha alcanzado de una corriente, antes vivificante, del lenguaje ajeno” (ibídem): una vez más, hallamos la imagen de la corriente y de la vida. En el caso del griego de Horacio, tal imagen se corresponde perfectamente al momento del tiempo presente, ese “antes” ya perdido en Bajtin: una ‘ola inicial’ en la que la aspiración es asimilar la lengua extranjera casi como si fuera la propia, es decir, como si fuera “familiar [...], como la atmosfera habitual en que vivimos y respiramos” (*MFL*, p. 107). Una descripción que recuerda la invitación horaciana a vivir una inmersión total en la palabra griega: “vosotros dad vueltas a los modelos griegos, teniéndolos en las manos de día y de noche” (*AP*, vv. 268-269).

Bajtin, en su octava crítica del objetivismo, así como en la tercera, se opone radicalmente al “corte sincrónico abstracto” que “excluye la posibilidad de una participación activa de la conciencia hablante en el proceso de la generación histórica” (MFL, p. 115), condenando al mismo tiempo el pensamiento gramático que esté obligado a “tratar con hostilidad toda clase de novedades lingüísticas” (MFL, p. 111). Horacio, por su parte, se enfrentaba aquí a los ‘Anciens’ de su época, reivindicando con tonos personales (por medio de la *figura* del ‘yo autor’) justamente ese derecho a una ‘participación activa’ en el proceso de generación de la palabra; una participación llevada a cabo, además, con un uso juicioso, empero libre de hostilidad, de la novedad lingüística: en una decena de versos se reitera tres veces ya solo el mismo adjetivo *novus*, sin contar las cuatro o cinco locuciones sinonímicas.

El paralelismo entre las reflexiones sobre la lengua de ambos autores sigue consolidándose verso tras verso. Así prosigue Horacio:

Igual que de un año para otro los bosques cambian de hojas y caen las primeras, así parece la generación de las viejas palabras y, al igual que los jóvenes, florecen y cobran vigor las que han nacido hace poco. Nosotros y todo lo nuestro somos deuda a pagar a la muerte. Lo mismo da que [...] haya cambiado su curso [...] el río al que se ha enseñado un camino mejor: perecerán las obras humanas, y tanto menos han de durar la belleza y la gracia de las palabras. Renacerán numerosos vocablos que ya decayeron, y decaerán los que ahora se estiman, si el uso lo quiere; pues en sus manos están el arbitrio, la ley y la norma del habla (AP, vv. 60-72).

Sería arduo infravalorar este pasaje, que, en cierto modo, habla del *gran tiempo*, y que, en efecto, al *gran tiempo* pertenece plenamente, ya que, por un lado, el símil entre vida vegetal y endeble permanencia del humano remonta a los albores de la palabra literaria, al célebre episodio homérico de Glauco y Diomedes; y, por el otro lado, ya que después de veinte siglos Bajtin habría podido perfectamente dirigir a Horacio el mismo agradecimiento que dedica a los vosslerianos, por hacer ‘correr la sangre’ en los miembros “petrificados y anquilosados” de la lengua, así que no se parezca a “fenómeno de la naturaleza no viva” (MFL, p. 203). Para quien la comparta, la visión de Horacio excluye por completo este riesgo.

Persiste la metáfora del río, pero ahora en él se manifiesta la acción del hombre junto al curso de la naturaleza y del tiempo, dejando presente, aunque implícita, la referencia al lenguaje; asimismo, la metáfora de las hojas extiende el original homérico de una forma compleja: “it transfers from humanity to speech the comparison with leaves falling and growing, without abandoning the human aspect. Thus the comparison becomes threefold – leaves, words, humans” (HOP, p. 147).

Podemos percatarnos de *cuánto* este acervo de ideas sea pertinente para entender el pensamiento de Bajtin, en cuanto leamos lo que Michael Holquist presenta como el núcleo central de la *vita activa* del autor: “at the heart of everything Bakhtin ever did [...] is a highly distinctive concept of language [...] [which] stresses the fragility and ineluctably historical nature of language, the coming and dying of meaning that it, as a phenomenon, shares with that other phenomenon it ventriloquates, man” (HOLQUIST, p. 18). Prácticamente, una paráfrasis de los versos que hemos leído *supra*.

También el enfoque en el *usus* como criterio decisivo que encauza el movimiento de la lengua, arriba de cualquier constitución – o construcción – normativa[12], coincide con el tipo de atención que Bajtin reserva al uso concreto: “lo que al hablante le importa es aquel aspecto de la forma lingüística gracias al cual ella se convierte en un signo apropiado para las condiciones concretas de una situación dada”, es decir, no “una señal estable y siempre igual a sí misma”, sino “un signo siempre mutante y elástico” (*MFL*, p. 98, redonda mía).

Dicho de una manera más clara, Bajtin investiga lo que “el hablante utiliza” (ibídem), porque como estudioso no considera apta o suficiente “la lengua en cuanto sistema de formas normativamente idénticas” (*MFL*, p. 102), sino que intenta entender la “palabra que nos afecta en una situación ideológica o vital”, o sea “el lenguaje en cuanto conjunto de los posibles contextos del uso” (*MFL*, p. 101). Así pues, la sexta ‘moción de censura’ en contra del objetivismo abstracto está encabezada por esta declaración: “el sentido de una palabra se define plenamente por su contexto. En realidad, existen tantos significados diferentes de una palabra cuantos contextos hay de su uso” (*MFL*, p. 113).

Intuitivamente, las repetidas referencias al ‘uso’ y a la ‘situación vital’ llaman a la mente unos versos sucesivos del *Ars poetica*, asaz sugerentes, donde Horacio aconseja al poeta “que mire al modelo de la vida y de las costumbres [...], y que saque de ahí palabras llenas de vida” (*AP*, vv. 317-318).

El pasaje del poema en el que aparecen estos versos permite profundizar la comparación entre Bajtin y Horacio, progresando hacia un ulterior momento dialéctico.

Perfeccionando las citas sobre la concepción del idioma con las frases que acaban de ser alegadas, reconocemos efectivamente que el poeta latín es capaz, como mínimo a nivel teórico, de distanciarse de aquel “enunciado monológico aislado”, en el que “aparecen rotos justamente aquellos hilos que lo unían con toda la concreción de la generación histórica” (*MFL*, p. 111), cumpliendo los requisitos planteados por Bajtin en su ‘segundo cuestionamiento’ del objetivismo abstracto[13]. Con eso, sin embargo, todavía no podríamos decir si Horacio queda al mismo nivel de los teóricos de la otra corriente, los ‘vosslerianos’.

Ellos “se aproximaron a la vida de la historia, pero no a su explicación; a su superficie, siempre agitada, siempre en movimiento, pero no a las fuerzas motrices profundas”, ni se acercaron a una explicación “real” de la lengua (*MFL*, p. 203). ¿Ha

podido de alguna manera Horacio superarlos, y acercarse, en compatibilidad con su época histórica, a los resultados de Bajtin[14]?

Un primer indicio, como se ha preunciado arriba, puede ser hallado cerca de los versos en los cuales tanto insiste Horacio sobre *vitae* y *vivas voces*. Conforme al subjetivismo individualista, la “teoría de la expresión inevitablemente sobreentiende que lo expresado pueda de alguna manera formarse y existir fuera de la expresión”, pero Bajtin replica que “lo interno”, para expresarse, inevitablemente “está forzado a apropiarse de un material externo que posee sus propias leyes, ajenas a lo interno” (*MFL*, pp. 119-120). Incluso la *vivencia* – un concepto notable para Bajtin – está hecha “del mismo material” que lo *expresado*. Es más: “el centro organizativo [...] no es la vivencia [...], sino por el contrario, *es la expresión la que organiza la vivencia*, le da por primera vez una forma y una determinación del sentido” (*MFL*, p. 120). Leamos, entonces, cómo introducía Horacio los versos alrededor de la ‘imitación de la vida’: “los escritos de los socráticos te podrán brindar la materia, y una vez que la materia esté disponible, de buen grado la seguirán las palabras” (*AP*, vv. 310-311).

En latín resulta aún más contundente el contraste hacia nuestra hipostatización post-clásica, que pretende deslindar la ‘vida real’ de la representación, de la ‘literatura como vida en papel’: con un desplazamiento metonímico Horacio se refiere a los textos designándolos directamente en cuanto *chartae*; y es justamente en estos ‘papeles’ que el poeta encuentra la *rem*, las *vivas voces*. En el mundo clásico la veta de las figuras representables o ‘reproducibles’ no se diferencia entre imágenes recogidas de la experiencia individual directa o bien recibidas de los depósitos culturales: todo lo que es socialmente conocido – y reconocido – puede devenir *exemplar vitae* por cuanto circula en el sistema de la expresión[15].

Bajtin reaviva la conciencia de este fenómeno dentro de nuestras lenguas y culturas modernas, cuando afirma que todavía “todos los tipos de vivencia que examinamos [...] están preñados asimismo de imágenes correspondientes y de respectivas formas de enunciados posibles” (*MFL*, p. 125), así pues “no hay vivencia fuera de su encarnación sónica” (*MFL*, p. 120), y por lo tanto “el hablante toma prestada la palabra en cuanto signo del acervo social de los signos existentes” (*MFL*, p. 122). La concordancia con la visión clásica es casi absoluta, especialmente con la del *Ars poetica*, cuando, por ejemplo, llega a aseverar: “tanto brillo se puede darle a lo que se ha tomado de lo que es *común patrimonio*” (*AP*, v. 243).

Hemos visto que Bajtin ha utilizado la locución ‘centro organizativo’ para manifestar el concepto verdaderamente clásico de que sea la expresión el módulo que *informa* la vivencia. Sin embargo, casi la mismas palabras vuelven después de una decena de páginas para puntualizar que “el centro organizador de cada enunciado” se ubica “en el medio social que rodea al individuo” (*MFL*, p. 130, redonda mía). Todo el capítulo que enjuicia el subjetivismo vossleriano, dice Bajtin, sustenta una tesis: “*el enunciado tiene carácter sociológico*” (*MFL*, p. 117); en particular, la “individuación estilística del enunciado” – pertinente en el caso de un texto artístico y que además trate de poética – “representa un reflejo de las

interrelaciones sociales en cuya atmósfera se construye el enunciado dado” (MFL, p. 122).

Sería totalmente anacrónico y fuera de lugar esperar de descubrir en un poema de Horacio un análisis sociolingüístico conforme a los principios de una ciencia positiva actual. Sin embargo, lo que se puede observar sin dificultad alguna es una sensibilidad extremadamente aguda hacia la esfera social y sus consecuencias sobre la lengua, como anteriormente se ha apuntado comentando los versos de 47 a 59.

En primer lugar, Horacio vuelve reiteradamente a proponer tipologías en las que se destaca cómo a cada categoría social de personaje – recordamos que la obra se refiere a la dramaturgia – deba atañer un lenguaje correspondiente.

Sobre la base de lo que se ha expuesto *supra*, resulta claro que en ningún caso se tratará de una mimesis que mire al simulacro naturalista (y si no por los muchos otros motivos, por lo menos porque los personajes del drama clásico hablan en verso). No obstante, el dato es altamente significativo, y no solo por su presencia insistida: una tal exhortación *presupone*, antes que nada, la posibilidad de variantes en el habla de un mismo idioma; pues, valora que un texto artístico abarque refracciones distintas de la lengua, a pesar de ser poesía y en verso, no cierto una ‘novela’; finalmente, llega hasta a reconocer que el factor determinante de los cambios (el ‘centro organizativo’ diría Bajtin) es la *diferenciación de la sociedad*.

Lo último podría parecer obvio, mas no lo es: las variantes del lenguaje en una obra teatral podrían, entre otras opciones, fundarse en los roles actanciales internos a la narración o – ¿por qué no? – en la consideración de las inclinaciones de los actores, o en la eufonía, o incluso en una lógica combinatoria. Cuanto nos parece quizás absurdo, resulta tal solo porque nuestra cultura se ha encauzado por otro camino, cuya peculiaridad al fin se nos escapa por ‘natural’. Podría también objetarse que los patrones sociales presentados sean demasiado fijos, más consuetudinarios que ‘fieles a la realidad’: sin embargo, eso sería por un lado un anacronismo, porque tal conflicto – ha de reafirmarse – ni se planteaba en la *Weltanschauung* clásica; por el otro lado, a pesar de que aparezcan estereotipos, ya es notable que se desarrolle un sistema en que lengua y sociedad sean dos *variables*, con la primera en calidad de *variable dependiente*.

De todas formas, el hecho innegable de que roles concretos incumban a menudo a los mismos tipos de personajes, o que unas categorías acaben aglomerando un conjunto de características fijas, de forma más o menos rígida, no afecta la originaria naturaleza social de las demarcaciones. Lo averiguamos ya el primer caso:

Será muy distinto si el que habla es Davo [típico nombre de esclavo de comedia] o es un héroe; si es un viejo maduro o un mozo fogoso, aún en la flor de la edad; si una imperiosa matrona o un aya solícita; si un mercader ambulante o el labrador de una

Los protagonistas de las contraposiciones iniciales son en una cierta forma semejantes a máscaras, pero la estructura misma del texto va haciendo hincapié más y más en calidades efectivamente arraigadas en el mundo humano, y menos en funciones narrativas. Empezando por roles típicos, pasamos a personajes de caracterización corriente, pero ya definidos por un factor 'sociodemográfico' como la edad. Después aparece un género sexual diferente, la separación por clase social y específicamente por poder (*matrona potens*), es decir, entre quien manda y quien, servicial, se preocupa por atender. Luego tenemos el trabajo y el espacio en el que se ejerce; en último, la procedencia nacional y la geográfica concreta.

Un orden así todo parece salvo que fruto de la casualidad. Al principio, efectivamente, sería la configuración de la trama la que determina los personajes (Davo es Davo porque es un esclavo *de comedia*, función narrativa hecha incluso nombre propio; el héroe se identifica como tal si ocupa la 'plaza narrativa' de héroe); en cambio, sucesivamente, como en el caso de la matrona, del mercader y de los demás, podemos presumir que sean los *caracteres sociales* del uno o del otro los que plantean a cuál historia podrían oportunamente incorporarse. Lo que resalta son las *condiciones* de cada uno. Y de ahí, sus lenguajes necesariamente tan discrepantes (*intererit multum*).

En menos de cuarenta versos, hallamos otra advertencia: "has de observar los comportamientos propios de cada edad, y dar a los caracteres, que con los años varían, los rasgos que les convienen" (AP, vv. 156-157). Sigue una larga descripción de los estilos de vida en las diferentes edades, con una atención particular a las condiciones materiales.

Aun cuando se hable de personajes tópicos, o mitológicos, se observa en Horacio el cuidado hacia el contexto concreto y su estricta vinculación con el lenguaje; si las figuras humanas (¡o los dioses y faunos!) carecen de densidad social, la carga social se transfiere a los espacios: "ningún dios, ningún héroe [...] se vaya a las oscuras *tabernas* por usar *el más bajo lenguaje*" (AP, vv. 227 y 229, cursiva mía).

De nuevo, pocos versos después: "los faunos sacados de las espesuras no osen jamás, como si fueran *gente nacida en los barrios* o casi *asiduos del Foro*, pasarse de finos con versos muy *tiernos*, o *escandalizar con palabras inmundas e ignominiosas*" (AP, vv. 244-247, cursiva mía). Merece la pena señalar el quiasmo actuado por Horacio, gracias al que los lugares y las formas lingüísticas se corresponden conforme a un esquema A-B-B-A. Como registra Brink a propósito de los discursos bien "tiernos" de quienes acuden a los espacios céntricos de la vida política y económica (así pues, algo que no se pueden permitir los faunos): "*tener* has literary connotations" (HOP, p. 292).

Cabe añadir también otra importante aseveración de Brink alrededor de las últimas dos citas: “the layout and style of the section are entirely governed by the Horatian idea of Satyric drama as a middle form between tragedy and comedy” (*HOP*, p. 276). Brink subraya en particular los pasajes que hemos seleccionado por “the balance achieved” (ibídem). En ese sentido, es una coincidencia sin duda sugerente que – como ha sido indicado arriba – el interés de Bajtin hacia Horacio se haya manifestado a la hora de ocuparse del ‘género serio-cómico’, donde el autor ruso reconoció aspectos embrionarios de la novela.

Concluimos con unos versos que se encuentran encajados perfectamente entre los que, por su relevancia lingüística, ya hemos examinado, los dedicados a *socraticae chartae* y a *vivas voces*:

El que sabe qué debe a la patria y qué a los amigos; con qué amor hay que amar a los padres, con cuál al hermano y al huésped; cuál es el deber del senador, cuál el del juez, cuál el papel del jefe enviado a la guerra, ése sin duda sabrá dar a sus personajes los rasgos que a cada uno le cuadran (*AP*, vv. 312-316).

El pasaje recuerda, ya solo por la impresión de una semejanza formal aparente, un concepto bajtiniano, que por cierto refleja también el sentido de las citas anteriores: “la palabra está orientada hacia un interlocutor, hacia la condición de éste: si se trata de la persona perteneciente a un mismo grupo social o no, si está por encima o por debajo del hablante (rango jerárquico [...]), si está o no relacionado con el hablante mediante algún vínculo social más estrecho (padre, hermano, marido, etc.)” (*MFL*, p. 121). En suma, “la generación del sentido en el lenguaje siempre está relacionada con la generación del horizonte valorativo de un grupo social determinado” (*MFL*, p. 146).

En conclusión, es posible confirmar que la visión de Horacio confluye con la de Bajtin, excediendo los límites teóricos de la escuela vossleriana, no solamente gracias a la prioridad asignada a las formas de lo expresado sobre la vivencia, sino también gracias a una intuición profunda de la vinculación entre lenguaje y universo social, así como de la compleja red de relaciones que configuran tanto el uno como el otro[16].

Un elemento que por un lado pertenece a esta intuición horaciana, por el otro lado nos introduce al tema conclusivo del presente ensayo, es la conciencia vívida en el *Ars poetica* del “auditorio social” (*MFL*, p. 121); es decir, de que la palabra “aparece precisamente como producto de las interrelaciones del hablante y el oyente”, ya que “en la palabra me doy forma a mí mismo desde el punto de vista del otro, al fin de cuenta desde el punto de vista de mi colectividad” (ibídem).

Podemos enumerar: el nexo entre comisión y coherencia en el contenido de la obra (*AP*, vv. 19-21); la relevancia, aunque conflictual, de *licentia* y *fidem* por parte de la sociedad de los hablantes, a la hora de acuñar neologismos (*AP*, vv. 47-

59), la prevalencia del yambo en cuanto metro escénico por “capaz de imponerse al griterío del público” (AP, v. 82).

De gran repercusión para el nacimiento de estilos mixtos, y de ahí de la novela, la posibilidad planteada ya por el mismo Horacio que, aun en un género definido, las circunstancias de una escena concreta puedan dar lugar a variaciones en las ‘voces’ de la obra[17]. También la perspectiva contextual que transparenta aquí habría interesado mucho a Bajtin, pero lo que es más pertinente ahora es el motivo para la infracción de las normas: “si procura tocar [...] el corazón de los *espectadores*” (AP, v. 98, cursiva mía y traducción adaptada)[18]. En el caso de que el intento de empatía falle, el castigo es uno de los que más carácter social tienen, y que justamente por eso es con frecuencia amenazado, sugerido o aludido por Horacio, la risa: “los caballeros romanos y también los de a pie se echarán a reír” (AP, v. 113). El tema del ridículo vuelve en el verso 139 con el proverbial *parto de los montes*, “que es cosa de risa”.

No es casualidad que una de las referencias más directas a la cuestión del público que va conformando la palabra del poeta, se encuentre cual introducción a la sección ‘sociolingüística’ de los rasgos de las edades, ya nombrada antes. El pasaje destaca también por una ‘interpelación’[19], asaz dialógica, al lector y aspirante poeta: “Escucha lo que yo, y conmigo el pueblo, echo de menos, si lo que te hace falta es un espectador dispuesto a aplaudir” (AP, vv. 153-154). También la cita ‘sociológica’ sobre la relación entre espacios y lenguajes precede una notable mención al público, al cual esta vez se aplica incluso una notable *diferenciación social*: “pues se ofende a quienes tienen caballo, un padre y un capital, [...] aunque en ciert[a] medida lo apruebe el que compra garbanzos y nueces tostadas” (AP, vv. 248-249). Asimismo, otra cita de ese género ya analizada, la que conectaba las *vivas voces* y obligaciones sociales, es seguida por la preocupación hacia lo que “agrada más al público, y más le interesa” (AP, v. 321).

Las indicaciones posibles son numerosísimas, y unas cuantas coinciden con las que se han proporcionado en la nota 16. Sin que valga la pena detallarlas todas[20], volvemos al íncipit de la obra para observar un fenómeno emblemático. Para explicar por qué es capital la orquestación global y orgánica de la obra, Horacio se dirige a los Pisones, sus *interlocutores*, sus ‘narratarios’, poetas potenciales, y les invita a colocarse en el puesto no del creador sino *del público*, para admirar el producto (imaginario) de otro artista, un pintor. En un juego de reflejos, los defectos formales que Horacio censuraría en un poema de los Pisones resaltan aún más evidentes para ellos, si solo aceptan la invitación a ponerse a su lado como espectadores, en una operación de deslizamiento (el cambio de disciplina artística) y distanciamiento: “invitados a ver semejante espectáculo, ¿aguantaréis, amigos míos, la risa?” (AP, v. 5).

En este pasaje podemos empezar a apreciar algo que constituye el aporte conclusivo de este ensayo, como apertura de una posible perspectiva de investigación futura: el *Ars poetica* no solo comparte ideas clave con la teoría bajtiniana desde el plano de la concepción del lenguaje en cuanto fenómeno vital, dinámico, mudable, arraigado en la historia y en la dimensión social; sino que

también es por sí misma una obra de naturaleza profundamente dialógica. El texto elegido como ‘campeón’ por una visión neoclásica de la poesía en cuanto forma del enunciado “*acabado y monológico*”, es al contrario “orientado hacia una posible respuesta activa” (MFL, p. 105), en el sentido, evidentemente, de una *actuación discursiva escrita*.

Las continuas ‘interpelaciones’ a los Pisones[21] atestiguan cómo la palabra que Horacio escribe “*representa un acto bilateral*”, debido a su “orientación [...] hacia el interlocutor” (MFL, p. 121). Horacio, como es su costumbre literaria, inserta su ‘yo’ en el texto, por ejemplo reclamando con cierta carga emocional “*creedme, Pisones*” (AP, v. 6), inmediatamente después del íncipit, a la hora de trasladar su atención de la metáfora pictórica al ámbito literario; o bien, con su habitual ironía, y de forma paradójica, describiendo su tarea actual – ¡la misma *Ars poetica!* – así: “sin escribir cosa alguna, enseñaré el oficio y el arte” (AP, v. 306). Se crea de esa forma una dinámica de yo y tú[22] que, a lo largo de la obra, compone un tejido de voces muy complejo.

La “*orientación axiológica del contexto autorial*” (MFL, p. 164) realiza en el texto un proceso por el que la educación poética del destinatario, la competencia adquirida en el uso del discurso, se corresponde con la progresiva identificación con un grupo social[23]. El *Ars Poetica* lo deja muy claro cuando aúna en un único sujeto el ‘yo’ y el ‘vosotros’ para deslindar una *comunidad de gusto*, diferenciada incluso de los mayores, de los romanos ‘antiguos’ (cuyos herederos, como Horacio recordaba en la polémica en primera persona sobre los neologismos, halagan el pasado y minusvaloran el presente, con total desprecio por los valores estéticos):

Verdad es que vuestros mayores alabaron los ritmos y sales de Plauto, admirando lo uno y lo otro con mucha paciencia, por no decir estulticia; al menos si vosotros y yo sabemos diferenciar un dicho ingenioso de uno sin gracia, y captamos con el oído y los dedos el son que se ajusta a la ley (AP, vv. 270-274).

Cabe destacar el pasaje de la segunda persona a la primera plural, la contraposición irónica entre grupos diferentes, basada en el “saber diferenciar”, y la idea final de norma. Como escribe Bajtin, “todo sistema de normas sociales [...] existe para la conciencia subjetiva de los individuos que pertenezcan a un colectivo dado regido por estas normas”, sean normas morales, de derecho o “normas de gusto estético (que asimismo existen)” (MFL, p. 96). Así pues, podemos reconocer como objetivo del texto la creación de la que Bajtin llama una “*vivencia-nosotros*” donde “el crecimiento de la conciencia es directamente proporcional a la firmeza y la solidez de una orientación social” (MFL, p. 124).

A través de la reflexión de Bajtin se puede entender también la insistencia de Horacio en la función del público, la cual hemos examinado anteriormente, y aún más el papel esencial que encarna, según el *Ars poetica*, un juicio crítico sincero de personas concretas, elegidas con un criterio que es sin duda social, y de ahí incluso

moral: “si algo escribes en alguna ocasión, haz que llegue a oídos del crítico Mecio y a los de tu padre y también a los nuestros” (*AP*, vv. 386-388). Un pasaje extenso (*AP*, vv. 438-452) es dedicado al severo crítico Quintilio, que puede ayudar mucho al joven poeta; allí leemos: “el hombre *honrado y sabio* criticará los versos sin arte, los duros los condenará, y a los pocos esmerados les pondrá con el cálamo de través una negra señal” (*AP*, vv. 445-447, cursiva mía).

En efecto, sumando el tema más general del público y el caso específico de la crítica, el *Ars poetica* parece representar perfectamente, con una exactitud impactante, el proceso de interiorización así descrito por Bajtin: “[formas] que ya pasaron por la experiencia de la expresión externa en una escala social más o menos extensa; [...] elementos solventes socialmente, *pulidos por las reacciones y réplicas, por la negación o el apoyo de un auditorio social*” (*MFL*, p. 130, cursiva mía). Lejos – obviamente – de la ideología romántica alrededor de la creación literaria, tanto para Bajtin como para Horacio “lo que suele llamarse ‘individualidad creativa’ representa la expresión de una línea firme y permanente en la orientación social de una persona” (ibídem).

No por tener una perspectiva orientada hacia la *integración* del lector desde un plano social y lingüístico, el *Ars poetica* exhibe una palabra integrista y monocorde. Al revés.

La misma dinámica del ‘yo’ poético es extremadamente articulada, variada y abierta: no solo porque el ‘yo’ habla una lengua abundante en ‘interpelaciones’ y en preguntas, tanto reales – casi sacadas del habla (“quid ergo est?”, al verso 353) – como retóricas[24], ni solo por la ironía que estratifica cada palabra, sino porque ese ‘yo’ desplaza su(s) referente(s) con el empleo de tropos.

Se necesitan unos ejemplos. Cuando Horacio, en la polémica sobre los neologismos, escribe “¿por qué yo, si puedo hacer unas pocas ganancias soy mal mirado [...]?” (*AP*, vv. 55-56), ¿se refiere a sí mismo en concreto? ¿O a todo el grupo de afines poetas contemporáneos, entre los cuales sus amigos Virgilio y Vario que aparecen en el mismo verso, aunque gramaticalmente pertenezcan a la oración anterior[25]? Por cierto, poco antes había sido sujeto de una frase un “la mayor parte de los poetas” en primera persona plural, “nos engañamos” (*AP*, vv. 24-25).

¿Y si ese ‘yo’ tuviera que abarcar también al candidato poeta, o poeta practicante, que lee, es decir, si el ‘yo’ funcionara también de ‘tú’, o de ‘nosotros’ inclusivo? ¿Si fuera una invitación a agregarse al grupo de poetas que se atreve a utilizar, con recato, los neologismos? No sería nada sorprendente, puesto que en otras ocasiones el ‘yo’ del autor sigue hablando en primera persona a los Pisones, pero poniéndose, de hecho, en su lugar (lo que añade un ejemplo más de lo que se decía arriba): “yo no buscaría, Pisones, sólo nombres y verbos sin artificio [...], puesto a escribir un drama satírico; ni me esforzaría en apartarme del estilo de la tragedia [...]. Partiendo de lo conocido, iré tras un nuevo poema” (*AP*, vv. 234-240). La información de que Horacio ni ha escrito ni tiene la intención de escribir obras dramáticas debe pertenecer al horizonte de cualquier lector ideal de la obra, como confirma Brink[26]: en cambio, todos, siempre como lectores ideales, sabemos que

los Pisones, al menos en cuanto personajes o ‘narratarios’, pretendían, sí, escribir teatro.

Es más, el ‘yo’ se interpela también a sí mismo, si bien retóricamente, con preguntas que no conciernen seguramente a Horacio, sino a un poeta novato: “¿Por eso he de andar yo sin rumbo y escribir como me apetezca? ¿O he de pensar que todos verán mis defectos y ponerme a seguro, amparándome en la esperanza de que me disculpe? A la postre he evitado el reproche, pero no he merecido el elogio”. ¡Y la respuesta a estas preguntas es un imperativo de segunda persona, “vosotros dad vueltas a los modelos griegos” (AP, vv. 265-269)!

Otras veces el ‘yo’ no se refiere a los Pisones (sino en una transfiguración degenerada de ellos mismos), y menos a Horacio mismo, no obstante aparentemente siga en el curso de la voz principal: “y a mí, si no sé respetar e ignoro las diferencias prescritas y los tonos que cada género tiene, ¿por qué se me saluda como poeta? ¿Por qué, llevado de una errada vergüenza, prefiero ignorar que aprender?” (AP, vv. 86-88). La paradoja es que sería bien difícil que el mal poeta que prefiere *nescire*, ‘no saber’, se interrogue al respecto. Desde el punto de vista formal, se fusionan las preguntas acongojadas, que son de Horacio, y la máscara de la primera persona, que aquí no le atañe a él ni como autor ni como narrador. Desde el punto de vista del contenido, se yuxtaponen las propiedades del personaje ‘poeta inculto’, como por ejemplo las excusas que éste podría utilizar (*pudens*, es el pudor que le impide buscar una instrucción), a la áspera valoración de Horacio, *prave*: se crea, y no es casual, una especie de oxímoron, que equivaldría a ‘con perverso pudor’.

Sería arduo hallar muestras más adecuadas del concepto bajtiniano de “*interferencia discursiva*”, que se realiza cuando la palabra “simultáneamente forma parte de dos contextos entrecruzados, de dos discursos: el discurso del autor-narrador (irónico [...]) y el del personaje (cuya situación no le permite ironizar)” (MFL, p. 181). Bajtin se refiere a la ironía, mas cualquier diferencia de orientación expresiva funcionaría por igual.

En realidad, el fenómeno impregna difusamente el *Ars poetica*; sobre todo por dos motivos, que hacen de ese poema un texto verdaderamente polifónico: por el hecho de que Horacio se sirva a menudo del discurso directo, y – más en general – por la comparecencia de las imágenes y discursos de otros grupos sociales, que el autor representa para contrastarlos con su propia estética, a fin de consolidar las pautas de su visión artística y social. Ambos motivos, que en ocasiones naturalmente se incorporan, suelen materializarse en escenas irónicas o incluso sarcásticas, añadiendo complejidad a la estructura de las voces y, por cierto, incrementando las interferencias discursivas[27].

En una propuesta introductoria cual es la presente, no cabe detallar todas las recurrencias. Merece la pena indicar casos peculiares, como la presencia de versos que, por completo, Horacio presenta como si correspondieran a versos de otros autores, reprobados o alabados (AP, vv. 137, 141-142): sin embargo, no se trata de transcripciones sino de transposiciones, ya que los originales eran en griego (se ha reconocido la paráfrasis del íncipit de la *Odisea*). El juego puede ser aún más

sofisticado: Horacio lamenta, justo al inicio de la obra, que “a preámbulos serios [...] se les cosen” frases rebuscadas, “para que reluzcan de lejos” (AP, vv. 14-16); entonces, inserta – en cuanto ejemplo o guiño – un entero verso (AP, v. 17) que reproduce ostensiblemente ese amaneramiento: el verso ha sido creado, sí, por el mismo Horacio, mas parodiando, entre otros, a Ennio. El efecto más curioso, y sin duda autoirónico, es que de esa manera Horacio pone en escena exactamente lo que ha reprochado.

El discurso directo aparece en escenas cómicas como el ‘examen de matemática’, que Horacio presenta para demostrar cómo la educación romana privilegia demasiado las disciplinas rentables. Se trata de un diálogo bastante mimético entre maestro y alumno, sin exageraciones paródicas y con correctos términos técnicos. La palabra ajena es respetada, y de ahí el efecto cómico, por cuanto Horacio deja caer en boca del maestro un oportuno comentario de elogio, como entre paréntesis: “si de cinco onzas se quita una onza, ¿qué queda? Ya podías haberlo dicho – Un tercio de as – Bien, tú sabrás conservar tu dinero. Y si se le suma una onza, ¿cuánto hace? – Medio as” (AP, vv. 327-330). Se note que del diálogo desaparece totalmente, a lo largo de varios versos, la voz directa del autor, con un resultado de sobriedad hemingwayana. La habilidad de Horacio está en la naturalidad con la que se intercala la frase encargada de llevar su opinión: por cierto, tampoco se podría decidir que no es admisible como frase perteneciente al personaje del maestro.

En el *sketch* del adulator hay un interesante efecto de refracción. Inicialmente, la palabra del autor introduce con su compás habitual la escena: “tú, si a alguno le has hecho o quieres hacerle un regalo, no se te ocurra llevarlo, encantado como estará, a que escuche tus versos”; luego llega el discurso directo, bien demarcado, caracterizado por el énfasis que, en efecto, es propia de los aduladores (así que no sabríamos decir si Horacio exagera o si esté simplemente imitando al tiralevitas): “Pues exclamará: ¡Precioso, muy bien, así se hace!”.

En seguida, el estilo excitado y excesivo del habla del personaje contagia al narrador, que, de hecho, está describiendo los gestos de aquel: “y pálido se quedará, y además dejará que le caigan las lágrimas de sus ojos amigos, saltará y con el pie dará golpes en tierra” (AP, vv. 426-430).

Puesto que Horacio comentaba – pocos versos antes (AP, vv. 424-425) – cómo en semejantes circunstancias no se pueda distinguir el amigo sincero del falso, debemos inferir que el adjetivo “amigos” pertenezca al adulator, como mensaje implícito, o hasta como palabra que, podemos imaginar, él suelte durante su pequeño espectáculo: “amigo, amigo mío querido”. En alternativa podría configurarse como valoración, bien equivocada, por parte del ‘narratorio’, es decir, por parte del ‘tú’ al que se dirige Horacio: la riqueza de matices es un rasgo del lenguaje polifónico, aunque yo personalmente me incline, en ese caso, hacia la primera interpretación. En todo caso, el adjetivo lleva consigo el sarcasmo horaciano.

Podrían hallarse en el *Ars poetica* muchísimos otros ‘ejemplares’ de interferencia discursiva como estos, tan parecidos a los presentados por Bajtin

(MFL, pp. 179-181)[28]. Sin embargo, es conveniente diferir ulteriores estudios que sigan profundizando el proceso inextinguible de comprensión de estos textos. Como escribe Bajtin:

Comprender un enunciado ajeno significa orientarse respecto de él, encontrarle un lugar apropiado en un contexto correspondiente. Por encima de cada palabra de un enunciado que vamos entendiendo formamos una especie de estratos formados con nuestras propias palabras de respuesta. Cuanto mayor es su número y cuanto más importantes son, tanto más profunda y sustancial es la comprensión (MFL, p. 142).

El propósito del presente estudio ha sido intentar extender tal forma de comprensión, añadiendo unos sutiles estratos más a dos textos que ya llevan estratos numerosísimos: ante todo, sugiriendo que, para cada uno de ellos, el otro pueda constituir “un lugar apropiado” en que avivar, por medio del diálogo, los respectivos sentidos.

Notas

[1] Así se expresa Iris Zavala en su prefacio a la edición en castellano de 1992 (ZAVALA, p. 11). En cuanto a la grafía de “Bajtin” y de “Volóshinov”, adoptaré las elegidas por las editoras de ese volumen, a pesar de que incluso allí la acentuación del segundo nombre presente variantes. Mi finalidad no es la exactitud fonológica sino preservar una mínima homogeneidad tipográfica con el texto que debo citar más a menudo.

[2] De Michael Holquist propongo la cita siguiente, por breve y eficaz: “ninety percent of the text of the three books in question [among which *Marxism and the Philosophy of Language*] is indeed the work of Bakhtin himself” (HOLQUIST, p. xxvi). Iris Zavala es todavía más directa: “nuestro texto pertenece realmente a Bajtin” (ZAVALA, p. 11); aunque atenúe relativamente añadiendo: “cuando menos, se escribió bajo su inspiración directa” (ibídem). La más reacia en acatar la legitimidad de la identificación de Bajtin como autor resulta Clara Strada Janovič, editora en Italia de la mayoría de los trabajos del autor ruso. Sin embargo, si bien evidenciando “elementi estranei e occasionali”, incluso Strada Janovič tiene que admitir que “il nucleo di quei libri ([...] *Marksizm i filozofija jazyka*, 1929) è evidentemente bachtiniano” (STRADA JANOVIČ, p. viii).

[3] En efecto, tampoco lo hace perfectamente en el libro firmado por Volóshinov. Véase, por ejemplo, la polémica sobre la naturaleza de la causalidad que vincula bases y superestructuras en el capítulo segundo de la primera parte de la obra (MFL, pp. 41-43 *et passim*).

[4] A partir de ahora, cualquier referencia a los contenidos teóricos o conceptuales de *El marxismo y la filosofía del lenguaje* los atribuye a Bajtin sin ulteriores aclaraciones, considerando cuanto ha sido expuesto anteriormente.

[5] Tratadas por ejemplo en las páginas 182 y 183 de *El marxismo y la filosofía del lenguaje*.

[6] Véase BAJTÍN, 2003 a las páginas de 348 a 351. El artículo salió por primera vez en el número 11 (1970) de la revista *Novy Mir*, como respuesta a una interrogación directa de la misma revista.

[7] Es oportuno contestar por adelantado a posibles dudas sobre el empleo de las categorías bajtinianas hacia un texto poético, citando la preocupación del mismo Bajtin hacia la “cosificación” de una obra poética en cuanto se observe como separada “de las condiciones de la comunicación artística” (*MFL*, p. 136, n. 7): una preocupación que desde luego invita a actuar en dirección contraria. De hecho, el *Ars Poetica* a lo largo de toda su historia queda expuesta precisamente a un riesgo constante de ‘cosificación’, por el papel emblemático que se encuentra a jugar. En segundo lugar, la traductora en castellano de *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Tatiana Bubnova, subraya en una nota que el mismo autor recupera a menudo citas de “poema[s]”, y es él quien las “transcribe en *prosa*” (*MFL*, p. 177, n. 15).

[8] Ambos los casos citados se pueden encontrar en BAJTIN, 1989, respectivamente en la página 467 y en la página 295.

[9] En el texto de *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, la enunciación de estos puntos clave es totalmente en cursiva. Prefiero volverlos a redonda para que sean más legibles. Así pues, si en los próximos párrafos (valga hasta la primera vez en que se cite otro texto) en ocasiones aparecerá la cursiva, será para elementos que estén enfatizados por el autor del presente artículo.

[10] Donde no sea necesario actuar diversamente, se propone el texto traducido al castellano por José Luis Moralejo en HORACIO, 2008. Cuando se cita el *Ars poetica*, se indicarán los versos originales del poema, en cambio cuando se trate de señalar un comentario del editor, se proporcionan número de página y, si es preciso, de nota.

[11] A propósito, recordamos que Bajtin emplea la metáfora vestimenta / idioma, aunque en otro contexto (cfr. *MFL*, p. 107).

[12] Cabe notar que Horacio realiza una figura retórica de concepto o contenido – enfatizada por la anástrofe *quem penes* – al invertir el ‘rumbo del poder’: la preposición *penes*, que alude a la *propiedad* en cuanto derecho de poder y disponer, estaría más obviamente asociada con el *ius* y la *norma*.

[13] En los puntos cuatro y cinco de su áspera revisión, Bajtin da forma a una perspectiva sistémica (en ese caso, opuesto de sistemática), o sea holística, según la cual la *totalidad* es fundamental a la hora de entender un “enunciado completo” (*MFL*, p. 112). No se examinará más detenidamente el tema en el presente ensayo, puesto que el mismo Bajtin está aquí evidenciando que “la estructura de un enunciado completo” es, incluso en la división tradicional de los saberes, “incumbencia de otras disciplinas [con respecto a la lingüística]: la retórica y la poética” (ibídem). Es por lo tanto mucho más previsible, y casi se puede dar por descontado, que bajo este aspecto exista una convergencia entre la perspectiva bajtiniana y un texto capital de la poética como la epístola *Ad Pisones*. Baste con pensar que el íncipit del *Ars poetica*, hasta el verso 22, recomienda, antes de nada, que la creación poética nunca pierda una mirada unitaria; igualmente, aun sin el impulso estructural que tiene, como tal, el principio de la obra, el tema ya se repite, y más explícitamente, en los versos de 29 a 37, entre los cuales: “*infelix operis summa, quia ponere totum / nesciet*” (*AP*, vv. 34-35, cursiva mía).

[14] Resultados que, por cierto, aventajan de unos decenios los retos de su disciplina.

[15] Véanse por ejemplo los versos de 114 a 135 del *Ars poetica*, para notar cómo la dinámica entre establecido y original, entre persona común y personaje mítico, pueda ser más fluida de lo que prescribiría la estética de la modernidad.

[16] Sería estimulante, empero sobrepasa los confines del presente ensayo y por lo tanto se reenvía a circunstancias futuras, examinar las ocasiones en las cuales Horacio expresa su perfecta percepción de “las bases económicas” (*MFL*, p. 146) y de las condiciones materiales en cuanto elementos del proceso de creación literaria, que en consecuencia influyen sobre la *generación* del lenguaje: las conocidas referencias a los deseos del comitente (*AP*, vv. 20-21) o a las ganancias de los editores (*AP*, v. 345); la relación establecida entre expansionismo militar, riqueza económica y estética ‘masificada’ (*AP*, vv. 202-219); el sacrificio de la formación literaria para favorecer la comercial, más lucrativa (*AP*, vv. 323-332); la práctica poética como hobby para la ‘burguesía ecuestre’, sin talento pero adinerada (*AP*, vv. 383-384); los ‘poetas’ ricos que compran plausos como al mercado (*AP*, vv. 419-425).

[17] “Sin embargo, de vez en cuando también la comedia levanta la voz [...] así como muchas veces los personajes de la tragedia se duelen con discursos de tono más bien corriente” (*AP*, vv. 93-95, traducción adaptada por el autor).

[18] Horacio ilustra a continuación una teoría de la *empatía*, “otro objeto fundamental” en los trabajos bajtinianos (BAJTÍN, 2003, p. 9).

[19] La palabra en castellano tendría un sentido más estricto, pero ya se ha utilizado (por ejemplo para traducir Levinas) indicando una idea más filosófica de función apelativa.

[20] A las presentadas en el texto o en la nota 16, se pueden añadir: *AP*, vv. 180-182, 188, 190, 224, 255, 263-274, 335-340, 340-342, 344-358, 361-365, 381, 451-452, 474-475. Es crucial percatarse de que las normas presentadas por Horacio no son casi nunca dogmáticas, sino que se sustentan en una consideración ‘bajtiniana’ de la recepción.

[21] No siempre puramente formularias, por cuanto en ocasiones hay cambios, como la inclusión del padre, o la elección de referirse solo al hijo mayor.

[22] La traductora de *El marxismo y la filosofía del lenguaje* subraya las afinidades entre los puntos de vista de Bajtin y los de Émile Benveniste (*MFL*, p. 99, n. 1). Añadimos que en términos comunicativos es significativa ya la decisión de escribir *una epístola*.

[23] Me permito citarme a mí mismo para evidenciar la confluencia entre modelo artístico-literario y modelo político-social en Horacio (BUGADA, pp. 44-46).

[24] Importantes para Bajtin: véase la referencia en nota 5.

[25] Para entender mejor la fuerza del hipótesis, merece la pena mirar directamente el verso en latín: “Vergilio Varioque? ego cur acquirere pauca” (*HOP*, p. 57).

[26] “H.’s imaginary ‘I’ [...]. He identifies himself with any writer of Satyric drama [...] though everyone knows that he is not” (*HOP*, pp. 284-285).

[27] Además de los problemas de interpretación, se consideren también los problemas concretos de reconocimiento del discurso directo que surgen debido a los cambios de convenciones formales (carencia de puntuación en latín, transmisión del texto en la tradición).

[28] Se debe al menos aludir: a las citas, siempre en discurso directo, tanto de lo que decía Quintilio, como de lo que *no* decía; a los discursos de los malos poetas, el ignorante ambicioso (en discurso directo, con cita de típica befa infantil para estigmatizar el infantilismo del personaje), y el adinerado sin talento (sobre cuyas frases ni los comentaristas coinciden a la hora de decidir si es palabra ajena o ironía); a la socarronería hacia cuantos se muestran

infundidos de ‘locura poética’: Horacio recurre, prácticamente solo hacia ellos, a un estilo bajo, y – por ejemplo – menciona el no cortarse las uñas, las purgas de primavera, la sarna maligna, o encima ¡el ‘mearse’ en las cenizas paternas! Como si su palabra hubiera sido contaminada (el mismo propone un parangón con enfermedades) por “la apariencia bohemia” (AP, p. 401, n. 165) o la demencia de aquellos.

Siglas

AP = HORACIO, 2008

HOP = BRINK, 1971

MFL = VOLOSHINOV, 1992

Referências

BAJTIN, Mijail. **Teoría y estética de la novela**. Madrid: Taurus, 1989.

BAJTÍN, Mijaíl Mijáilovich. **Estética de la creación verbal**. 11. ed. México, D. F.: siglo veintiuno editores, 2003 (c1982).

BRINK, Charles Oscar. **Horace on Poetry. The ‘Ars poetica’**, v. II. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

BUGADA, Gabriele. Ut musica poesis. Parola poetica e misura musicale nel modello formativo oraziano. **PHILOMUSICA ON-LINE**. Pavia: Pavia University Press, vol. VII, n. 2, p. 39-47, jul/dec 2008.

HOLQUIST, Michael. Introduction. En BAKHTIN, Mikhail. **The Dialogic Imagination**. 9. ed. Austin: University of Texas Press, 1994 (c1981), pp. xv-xxxiii.

HORACIO. **Sátiras. Epístolas. Arte poetica**. MORALEJO, José Luis (ed.). Madrid: Editorial Gredos, 2008.

STRADA JANOVIČ, Clara. Introduzione. En BACHTIN, Michail. **Estetica e romanzo**. Torino: Einaudi, 1979, pp. vii-xvi.

VOLOSHINOV, Valentin Nikólaievich. **El marxismo y la filosofía del lenguaje**. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

ZAVALA, Iris María. Prólogo. En VOLOSHINOV, Valentin Nikólaievich. **El marxismo y la filosofía del lenguaje**. Madrid: Alianza Editorial, 1992, pp. 11-20.

Para citar este artículo

BUGADA, Gabriele. Ars poetica y poesía dialógica: un estudio introductorio sobre concepción vital del lenguaje e interferencias discursivas en Horacio. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 1., n. 2., Dez. 2012, p. 03-27.

O Autor

Doutor em Teoria e Análise do Texto pela Università di Bergamo. Atualmente é desenvolve pesquisa pós-doutoral no Departamento de Filología Latina de la Universitat de Barcelona.