

TEORIA DEL YO POETICO Y POESIA ESPAÑOLA

Juan Villegas-Morales
University of California, Irvine
Pontificia Universidad Católica del Perú

La crítica literaria moderna tiende a identificar tanto los sentimientos expresos en un poema como la voz poética del mismo con la experiencia real del autor y la persona histórica del creador. De este modo, los críticos se inclinan a interpretar un texto como trasunto de emociones realmente vividas y los juicios de valor emergen como consecuencia de la autenticidad de la expresión en correlación con la supuesta realidad sentimental del poeta. De este modo, por ejemplo, se estudia la poesía de Garcilaso de la Vega como manifestación de su desengaño amoroso y se valora elogiosamente la sinceridad con que fue capaz de expresarlo. Citamos el ejemplo de Garcilaso porque numerosos críticos coinciden en la comunidad de tópicos y motivos cortesanos presentes en su poesía. Sin embargo, son pocos los que a pesar de reconocer el retoricismo de su poesía se niegan a discutir la "retoricidad" del hablante lírico. Quienes han trabajado en el tema no se han cuestionado la posibilidad de valoración de la intimidad en el siglo XVI y prefieren aplicar conceptos actuales a la poesía del pasado. Un examen de las retóricas del siglo XVI revela que prácticamente no se refieren a la "autenticidad" sentimental como criterio de valor sino que esencialmente a su *artificio*. La función de la poesía en la época no consistía en confesiones personales, en extraversion del mundo interior, sino en crear objetos de acuerdo con el arte poético.

No es mi intención en este ensayo llevar a cabo un examen de las causas condicionantes de las características de la crítica española. Mencionamos este aspecto porque explica parcialmente el rechazo o la poca consideración que se ha concedido a la tesis que funda este ensayo: la necesidad de distinguir entre autor real y voz poética, entre el ser humano que escribe el poema y el hablante del mismo.

La crítica literaria en España se ha inclinado a su identificación total, en la que el hablante no es sino un *alter ego* del autor. Aun en los casos en que se le ha reconocido independencia en teoría cuando se llega al caso de su aplicabilidad a los textos se vuelve a la identidad. En el plano teórico son varios los ensayistas que se han referido al tema, ya sea en versiones españolas de textos no hispánicos o libros publicados originalmente en español.¹ En varios de ellos hay consenso

¹ Sobre el tema de la voz poética, véase Alex Preminger (ed), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 1974, s.v. "Persona", pp. 959-961; T.S. Eliot, "The Three Voices of Poetry", *On Poetry and Poets*, Starus and Cudahy,

en el carácter ficticio de la voz poética. Posiblemente la primera mención evidente en este orden sea la de Wellek y Warren: "incluso en la lírica subjetiva, el yo del poeta es un yo ficticio, dramático"². Posteriormente, Félix Martínez Bonati planteó los fundamentos teóricos para justificar su estudio como ente de ficción, estructurado en el lenguaje. Carlos Bousoño, cuya *Teoría de la expresión poética* ha tenido enorme repercusión en los estudios de la poesía española reconoció su existencia teórica independiente pero no aplicó sus propios principios:

La persona que habla en el poema, aunque con frecuencia mayor o menor (no entramos en el asunto) coincida de algún modo con el yo empírico del poeta, es, pues, substantivamente, un *personaje* una *composición* que la fantasía logra a través de los datos de la experiencia.³

Luego, agrega un párrafo que adecuadamente interpretado puede sugerir un nuevo modo de explicar la poesía española y sobre el cual volveremos posteriormente:

quien habla en el poema no es el poeta, pero sí es la *imagen* de un ser humano, que naturalmente existe en el mundo imaginariamente humano también.⁴

Las últimas tendencias de la teoría literaria al sumergirse en las entrañas del fenómeno de la creación desde un punto de vista lingüístico, han llegado

New York, 1957, pp. 96-112; George T. Wright, *The Poet in the Poem*, University of California Press, 1960; D. Geiger, *The Dramatic Impulse in Modern Poetics*, Louisiana State University Press, 1967. En español el hablante ha sido considerado por Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1954; Félix Martínez Bonati, *Estructura de la obra literaria*, Universitaria, Santiago, 1960; Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, 1970. Algunos análisis en que se maneja el concepto son los de Mario Rodríguez, "Nicanor Parra, destructor de Mitos", *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*, Editorial del Pacífico, Santiago, 1970, especialmente la sección "Desacralización del yo poético"; Andrew Debicki, *Poetas hispanoamericanos contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1976. Recientemente Susana Reisz de Rivarola plantea el tema desde una perspectiva lingüística en "Ficcionalidad, referencia y tipos de ficción literaria", *Lexis* (III, 2, Dic, 1979) pp. 99-170. He aplicado algunas de las ideas aquí expuestas en *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto General de Neruda*, Planeta, Barcelona, 1976, especialmente el capítulo "La mitificación del yo poético"; *Teoría de historia de la poesía lírica*, Planeta, Barcelona, en prensa; *Interpretación de textos poéticos chilenos*, Nascimento, Santiago, 1980, donde dedico una sección al estudio del yo poético en la poesía chilena. Actualmente tengo un libro en preparación con el título de *Teoría del yo poético y poesía española*.

2 R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1953, p.

3 Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, I, p. 27.

4 Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, p. 29.

necesariamente a una distinción similar a la propuesta. Entre estas últimas, una de las más vigorosas, bien fundadas y racionalmente demostrada es la de Susana Reisz de Rivarola:

... quien dice, esto es, presenta y asume como propio un discurso ficcional, no es el productor del texto —sea éste un autor de novelas, un poeta lírico, un dramaturgo o alguien que hace de ‘abogado del diablo’ en una discusión sin afán de engañar —sino una ‘voz’ de que se vale el productor, una fuente de lenguaje ficticia que, según los casos, puede llegar a constituirse en ‘persona’ y que como tal puede diferir mucho o muy poco de la persona real que registra (y/o pronuncia) el discurso⁵.

En la Poética contemporánea ya existen pocas dudas acerca de la distinción, aunque tal vez la insistencia de numerosos críticos por afirmarla implica la duda o el rechazo de algunos. Jonathan Culler insiste en el carácter de personaje creado del hablante:

The poetic persona is a construct, a function of the language of the poem, but it non the less fulfills the unifying role of the individual subject, and even poems which make it difficult to construct a poetic persona rely for their effects on the fact that que reader will try to construct an anunciative posture⁶.

Por eso el mismo autor concluye que el poema es “an impersonal object, whose ‘I’ and ‘you’ are poetic constructs” (“Poetics of the Lyric”, p. 170).

En el mundo hispánico, sin embargo, la influencia de la Estilística ha sido tan intensa que en la mayor parte de los críticos el entendimiento teórico del distingo se hace casi imposible. La Estilística, pese a la renovación teórica que representó en comparación con el positivismo y el historicismo anterior, no alteró esencialmente el concepto romántico de la inefabilidad de la poesía y su función esencial de expresión del “corazón” del poeta. Amado Alonso, por ejemplo, sustenta en su “Carta a Alfonso Reyes sobre la Estilística” que uno de los objetivos de la disciplina es la aprehensión de los rasgos de estilo y que estos corresponden a su vez a particularidades psíquicas. Toda la teoría de la Estilística de Dámaso Alonso se funda, precisamente, en la expresividad del lenguaje y en los límites de la estilística para aprehender la esencia del fenómeno poético-emotivo.

5 S. Reisz de Rivarola, “Ficcionalidad, referencia y tipos de ficción literaria”, p. 119.

6 Jonathan Culler, “Poetics of the Lyric”, *Structuralist Poetics*, Cornell University Press, 1975, p. 170.

No es del caso ampliar las referencias y el examen de las causas. Lo importante es entender que la distinción autor-hablante no es un factor puramente técnico. Se trata en el fondo de una concepción de la poesía y del ser humano. La no consideración de la tesis aquí propuesta presupone toda una interpretación de la poesía española. La aceptación, por el contrario, implica hacer un esfuerzo por entender la historia de la poesía española desde una perspectiva diferente.

Desde el momento en que se acepta que la voz poética es un personaje literario se plantea la necesidad de estudiar su caracterización, su modo de existencia y los factores que la condicionan. El tema implica su desarrollo en dos líneas de investigación complementarias. Por una parte, se requiere una mayor instrumentalidad teórica y el establecimiento de una tipología de hablantes, especialmente fundadas desde una perspectiva lingüística. Análisis que supone postular las posibilidades de combinación entre el hablante, lo dicho y el receptor del mensaje verbal dentro del poema. La segunda presupone la búsqueda de las estructuras mayores que expliquen la presencia o recurrencia de determinados tipos en ciertos momentos históricos. Ambas se explican mutuamente. Es decir, la descripción detallada permite indagar en las causas tanto dentro de la funcionalidad en el poema como en las razones históricas o biográficas que explican los rasgos. En este ensayo nos interesa especialmente la dimensión sociohistórica porque permite postular una transformación del modo de ser de la voz poética.

Un factor condicionante de todos los demás constituyentes del poema es el concepto de poesía y la función que un grupo poético le asigna en un determinado momento histórico. En consecuencia el tipo de hablante se explica en múltiples ocasiones con mayor coherencia sobre la base de la función establecida para la poesía por el grupo poético dominante o el grupo particular del autor que por la experiencia biográfica del mismo. El modo de ser de la voz poética se adecúa necesariamente a la función establecida. En el caso de la poesía revolucionaria, por ejemplo, es preciso entender al hablante en función del sistema de valores que la poesía quiere transmitir, el destinatario real, la circunstancia histórica. Se trata esencialmente de crear un hablante para la eficacia social del poema. Semejante es el caso de la poesía didáctica. El principio fundamental, sin embargo, no se altera: la existencia de un hablante adecuado para la comunicación del mensaje.

La Generación del 98 creó la imagen de un Gonzalo de Berceo sobre la base del hablante de los *Milagros de Nuestra Señora* y gran parte de la crítica en torno al autor ha insistido en su carácter ingenuo, devoto, amante de las cosas del campo, aficionado a las imágenes de la naturaleza. Por supuesto, es imposible establecer la "realidad" del Berceo real. No era la intención del autor ni menos la

convención poética de la época. Sin embargo, es perfectamente posible explicar las referencias a la naturaleza por el tipo de oyente a quien Berceo destinaba su enseñanza mariana, el tono de creencia ingenua era lo que aspiraba a crear en sus oyentes. Para el caso si Berceo era o no creyente es del todo secundario. Lo importante es la configuración de un hablante eficaz. Del mismo modo, como hice notar hace ya algunos años, el hablante de las *Serranillas* del Marqués de Santillana bien poco debe a don Íñigo López de Mendoza y mucho más a la convención retórica de las *Pastorelas* francesas o la tradición de las canciones de serrana en España. Más discutible podría ser el caso cuando se trata de autores modernos en los cuales la convención poética tiende, precisamente, a enfatizar la identidad autor-voz poética. Aun en estos casos, se trata también de crear una imagen, una figura literaria, que parece hablar como *alter ego* del autor.

El estudio de la voz poética, dentro de las perspectivas sugeridas previamente, puede plantearse en tres niveles progresivos.

El primer nivel de análisis corresponde a la descripción del hablante en sí y su funcionalidad en un poema individual. La caracterización del hablante, la visión de mundo, el temple de ánimo, su actitud frente a lo cantado y con respecto al oyente, implícito o explícito son relevantes para la estructura del poema y su capacidad comunicativa. A este nivel corresponde, además, la mayor significación de la tipología del hablante desde una perspectiva de posibilidades lingüísticas. En primer término, por ejemplo, habría que distinguir entre hablantes que usan la primera y la tercer persona, tanto en singular como plural. Al que habla en primera persona singular denominamos *yo poético* y el que se expresa en tercera persona de singular *hablante lírico*. Preferimos el término *hablante colectivo* para el que usa la primera persona de plural, aunque son varios los matices posibles. En cada una de estas tres categorías pueden indicarse una variedad de subtipos, según sea la perspectiva que se adopte para la clasificación.

Más importante, sin embargo, para la propuesta de este ensayo son los dos niveles que van más allá del poema individual.

El lector de un libro de poemas o el conocedor de la producción de un autor configura una *imagen* del personaje que habla en los textos, el cual tiende a identificar con el autor real. No se trata de un hablante de un poema en particular ni la suma de rasgos de hablantes individuales sino que de la imagen integrada de un personaje. En esta instancia sería preciso referirse al distingo autor real-hablante. La extensa bibliografía sobre el tema nos exime de volver a discutir la diferencia ontológica entre uno y otro. Baste apuntar que un mismo autor, en una misma época, puede producir *personae* poéticas diferentes según sea el género que cultive. El hablante de los sonetos de Góngora es esencialmente diferente del hablante de las letrillas satíricas, por ejemplo. El hablante de los

poemas morales del Marqués de Santillana es incomparable con el de las serranillas. En cada caso, el principal condicionante es el código poético correspondiente a cada modalidad, no la experiencia biográfica del autor. En la poesía romántica y moderna el código implica una mayor proporción de experiencia personal, aunque esto no significa la identidad autor-hablante. A esta imagen la llamamos hablante ideal de un autor o de una instancia de su producción poética. Desde un punto de vista cronológico hay autores que conservan el mismo hablante ideales sucesivos, los que condicionan etapas en su evolución. Los cambios vienen a veces de transformaciones personales o de situaciones históricas o de la incorporación a una nueva función de la poesía. El enorme cambio en la poesía de Miguel Hernández, por ejemplo, proviene esencialmente de un cambio en su concepción de la poesía. La función social que asume a partir del año 36 determina un tipo de hablante, un tono y un destinatario esencialmente diferentes. Elementos del hablante de *Viento del pueblo* son semejantes a los de otros poetas sociales de la época.

Al estudiar el hablante se hace necesario estudiar el destinatario. A este propósito quiero destacar, a modo de ejemplo, la relación hablante-oyente implícito en las Eglogas de Garcilaso. Es interesante notar que el hablante de las églogas se dirige a un receptor que forma parte del mismo grupo del hablante o que está informado de las causas o aspectos de la historia que origina el lamento amoroso. Es decir, se da una comunión espiritual, social, entre hablante, personajes y oyente. El hablante presupone la simpatía del oyente implícito. Aun los personajes que asumen la función de hablantes consideran natural la comprensión de su oyente. Del todo diferente es la relación entre el hablante y el destinatario en los sonetos de Quevedo. Allí el hablante no forma parte del mismo grupo. Por el contrario, hay una relación de antagonismo, de censura por parte del hablante con respecto al comportamiento del oyente. Observación que nos conduce al tercer nivel que nos interesa destacar.

El examen de la poesía de una época puede revelar la existencia de un personaje hablante que tiene rasgos comunes con el hablante de varios autores o de toda una época. En estos casos, nos referimos al *hablante ideal* de un grupo o tendencia. Así como el temple de ánimo es el estructurante de un poema individual, la *sensibilidad colectiva* es definidora del hablante ideal de un grupo. Entendemos por sensibilidad colectiva la dimensión emotiva de lo que Goldmann llama *conciencia colectiva* o visión de mundo.

Este es el nivel que más se presta para la interpretación sociológica del hablante. En principio, el hablante ideal expresa la sensibilidad de la clase social a la cual pertenece el autor. Preferimos, sin embargo, acotar la afirmación señalando que el hablante ideal de un grupo pone de manifiesto la sensibilidad de un sector social, en el cual funcionan dinámicamente otras concepciones de

mundo, sistemas de valores o sensibilidades. Aun más, la sensibilidad puesta de manifiesto por el hablante ideal de un grupo no es necesariamente la sensibilidad real o social del grupo sino que la *sensibilidad virtual* condicionada por numerosos factores, entre los cuales uno de los más importantes es la función de la poesía.

En la poesía española de la primera mitad del siglo XVI, por ejemplo, encontramos dos tipos de hablantes claramente discernibles, el *hablante cortesano* y el *hablante religioso*. El primero bien representado en la poesía de Garcilaso; el segundo, en la de Fray Luis de León. La tesis de postular tipos de hablantes ideales para una época desplaza el enfoque desde la experiencia personal de Fray Luis o Garcilaso hacia la sensibilidad de distintos grupos sociales en la época. El hablante cortesano expresa la concepción de mundo y la actitud frente al mundo del grupo cortesano dentro de la aristocracia española del momento, evidencia una concepción de la poesía como manifestación de una concepción del amor fundada en el neoplatonismo. La del hablante religioso de Fray Luis, en cambio, implica la concepción de mundo y la función del hacer poético para otro grupo social, los eclesiásticos cultos, cuyas preocupaciones eran radicalmente diferentes. El hablante ideal de un grupo se ha de entender, entonces, sobre la base de una interpretación ideológica y sociológica de la poesía.

Una de las tareas de un historiador de la poesía lírica española será caracterizar las transformaciones en los hablantes ideales de épocas históricas, explicar las razones estéticas e ideológicas que los justifican y descubrir las mediaciones determinantes del tipo dominante.

En este último aspecto, por ejemplo, resulta esencial el código poético dominante en relación con las formas literarias del momento. Es decir, desde el momento en que Lope de Vega elige usar el romance morisco como forma de expresión de su resentimiento amoroso opta por un tipo de hablante que, indirectamente puede interpretarse como expresión de los sentimientos de Lope hacia su ex-amante. Al elegir el género elegía un tipo de voz poética. De este modo, un mismo autor puede configurar una variedad de hablantes según sean las formas que la tradición le ofrece. Insistimos en este aspecto porque es necesario evitar la ingenuidad de que a una visión de mundo y una sensibilidad corresponde un hablante. En principio el poema expresa la visión de mundo y la sensibilidad de un autor a través de un ente de ficción que denominamos voz poética o hablante. Sin embargo, la configuración del personaje implica una creación en la cual interviene una serie de condicionantes no personales, no explicable sobre la base de la biografía del autor. Además de la tradición retórica del género es preciso considerar los factores ideológicos en el momento histórico, muchos de los cuales, en ciertas épocas, aun son más determinantes que lo

biográfico o la tradición del género.