

Polifonía de emisión en *Réquiem*, de Anna Ajmatova

RESUMEN

Mediante una polifonía de voces, Ana Ajmatova, en su papel de narradora, canaliza el intertexto y el extratexto en su poema Réquiem. Así, encontramos un yo poético que se corresponde con el yo verdadero y que recoge experiencias de la vida de la autora, un yo-nosotras, con el que sintetiza el sufrimiento de las mujeres rusas, un yo-nosotros, con el que se identifica con el sufrimiento de todo el pueblo ruso, un yo-ella, con el que se describe a sí misma desde el exterior como si de otra persona se tratara y, por último, un yo-María Magdalena.

ABSTRACT:

Through a polyphony of voices, Ana Ajmatova, in her role as narrator, directs both intertext and extratext in her poem Requiem. Thus, we find a poetic I that has to do with the true I, with which she gathers her personal experiences, an I-we women, with which she synthesizes the suffering of Russian women, an I-we, with which she identifies herself with the suffering of the Russian people, an I-she, with which she describes herself from the outside, as if she were another person, and last, an I-Mary Magdalen.

Lejos de flotar en el vacío, toda obra literaria está inmersa en un complejo sistema de relaciones con textos pertenecientes al mismo género o a otros, con otros textos de su autor (intertexto) y con elementos externos (extratexto). La forma en la que estas relaciones aparecen en el texto y las conexiones que se

establecen entre ellas no siguen un único modelo sino que se manifiestan de manera distinta en cada obra. Aunque a primera vista pudiera parecer que la novela es el único género -o, al menos, el más idóneo- en el que se constata este fenómeno, la realidad nos demuestra que no es así en absoluto. El teatro y la poesía, incluso la más intimista, también albergan complejas relaciones inter y extratextuales. En este artículo se intentará analizar cómo se manifiestan tales relaciones en el poema *Réquiem*, de Anna Ajmatova. Para ello se ha empleado la edición bilingüe de Editorial Cátedra, donde se ha consultado la versión original y, en ocasiones, la excelente traducción de Jesús García Gabaldón.

Como bien señala Roland Barthes, no debe confundirse el intertexto con la noción de fuentes o influencias, pues “todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura que lo rodean; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores. Se presentan en el texto, redistribuidos, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, segmentos de lenguas sociales, etc., pues siempre existe el lenguaje antes del texto y en su entorno. La intertextualidad es condición de todo texto, sea éste cual sea; no se reduce, como es evidente, a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen es difícilmente localizable, de citas inconscientes o automáticas, ofrecidas sin comillas”. Este concepto puede entenderse en sentido general como la relación de un texto con los de otros autores y en sentido restringido como aquella que establece con otros textos del mismo autor (Marchese-Forradellas 1986:217-218).

En líneas generales puede decirse que extratexto es todo lo exterior a la obra, desde influencias históricas, culturales o literarias, a hechos biográficos, valores sociales, códigos éticos, etc. La amplitud de esta definición ha permitido estudiar el extra-

texto desde disciplinas tan dispares como la sociología (Goldman), la psiquiatría (Bonaparte), la semiología (Genot, Barthes, etc.), o la pragmática (Searle, Grice, Levinson, etc.), entre otras. Matices aparte, “todo autor trabaja y vive dentro de aparatos culturales (le guste o no, lo sepa o no, lo acepte o no)” (Talens 1978:49), y ello se refleja, de alguna manera, en la literatura y en las artes en general.

Desde la semiología se ha intentado estudiar y definir la manera en que se concretan estas relaciones en un texto, la *forma* que dicha red de relaciones adopta y el papel que en ello juega el autor, pues “el narrador es una expresión individualizada, recurrente, implicada en los complejos sistemas de signos que articulan la novela, y a la vez, responsable de la cristalización de todos esos sistemas de signos narrativos” (Bobes en Kryszinski 1997:21). Y a partir de su identificación textual, como primer paso, la semiología intentará luego descubrir los valores semánticos de las relaciones intertextuales.

En este artículo se intentará demostrar que es la misma Anna Ajmatova quien, mediante una polifonía de voces, canaliza el intertexto y el extratexto en su poema *Réquiem*. Para Bajtin, la polifonía, que se opone al monólogo, es típica de las novelas de Dostoievsky, cuyos personajes no son criaturas que el autor maneja a su antojo, como si de títeres se tratara, sino “sujetos propios de discursos inmediatamente significantes” (Bajtin 1970:33), ya que a Dostoievsky no le interesa qué representa el personaje en el mundo sino qué representa el mundo para el personaje y para él mismo (ibid:82). Así, las novelas de Dostoievsky están confeccionadas de manera tal que es esa polifonía de voces la que crea su estructura narrativa. Ahora bien, creo que en el caso de este poema de Ajmatova es la propia autora quien se desdobra en varias voces, tanto ajenas como la suya propia, e incorpora, de esta manera, el intertexto y el extratexto al poema. Así, encontramos un *yo poético* que se corresponde con el yo verdadero y que recoge experiencias de

la vida de la autora, un *yo-nosotras*, con el que sintetiza el sufrimiento de las mujeres rusas en “aquella noche que no conoció la aurora” (*Réquiem*: Prefacio:30), un *yo-nosotros*, con el que se identifica con el sufrimiento de todo el pueblo ruso, un *yo-ella*, con el que se describe a sí misma desde el exterior como si de otra persona se tratara, en un acto de reificación y, por último, un *yo-María Magdalena*. Y a través de estas cinco voces entran en el texto referencias históricas, biográficas, literarias y litúrgicas.

Anna Ajmatova fue una superviviente que vio cómo se excluía a Boris Pasternak, cómo Sergio Esenin, Vladimir Mayakovsky o Marina Tsvietaieva se suicidaban, cómo Osip Mandelstam y Nikolai Gumiliov eran deportados y desaparecían sin dejar rastro. “Toda una generación ha pasado a través de mí como a través de una sombra”, reconocería antes de morir (*Réquiem*:Prefacio:ibid). Como admite en “De Profundis ... Mi generación”, poema perteneciente al libro *El séptimo libro* (1936-64): “De Profundis ... Mi generación/poca miel pudo gustar. Y he ahí/que sólo el viento tañe en la distancia/que sólo por los muertos canta la memoria”. Vio también cómo sufría el pueblo ruso, al que decidió acompañar cuando rechazó la oferta de exilio que le ofrecieron en 1920. De ello dan prueba los cuatro versos que agregó al inicio de *Réquiem* en 1961: “No, no estaba bajo un cielo extraño/Ni bajo la protección de extrañas alas/Estaba entonces con mi pueblo/Allí donde mi pueblo, por desgracia, estaba (R:99)”.

En la “Dedicatoria” del poema, el yo poético se funde en un *nosotras*: “Nosotras no sabemos, somos las mismas por todas partes/Y sólo oímos el odioso chirrido de las llaves/Y los pesados pasos del soldado (R:8-10)”. Como otras madres rusas, Ajmatova pasó diecisiete meses en las colas de las cárceles de Leningrado durante los terribles días de Yezhov, jefe de la policía stalinista durante las grandes purgas de 1936 a 1938 (Ver *Réquiem*: “En lugar de prefacio”). El uso del presente implica un valor atemporal de estos hechos, como de tiempo detenido, un

no-tiempo. Así como, después de soportar durante cierto tiempo un dolor extremo, llega un punto en el que dejamos de sentirlo, de igual manera, después de meses a las puertas de una cárcel u otra preguntando por sus seres queridos, estas mujeres llegaron a sentir un no tiempo en su peregrinar. De ahí el uso del presente. En los versos inmediatamente siguientes leemos:

“Nos levantábamos [подымалиь] como para misa del alba/Y caminábamos [шли] por la ciudad salvaje/Y allí nos encontrábamos [встречалиь], casi sin aliento (R:11-13)”. Otra vez la primera persona del plural, aunque en esta ocasión va acompañada no del presente sino del pasado, aunque no se trata de cualquier pasado. El verbo ruso tiene dos aspectos: el imperfectivo, que transmite una idea de duración, de continuidad o repetición, y el perfectivo, que expresa una acción limitada en el tiempo, única, que puede implicar el inicio, el fin o el resultado de una acción. Ajmatova opta aquí por el primero, con lo cual nos transmite una idea de duración de la acción que narra no determinada en el tiempo, de hecho que se repite.

En el “Prólogo”, donde se explica cuándo sucedió aquello que se narra en el poema, volvemos a hallar esa primera persona del plural en los siguientes versos: “Las estrellas de la muerte se erguían sobre nosotros/Y la inocente Rusia se retorció/Bajo unas botas manchadas de sangre/Y bajo las ruedas de los negros furgones [de la policía stalinista] (R:34-37)”. [En la lengua rusa, la primera persona del plural carece de género, y por ello el traductor (ver edición consultada) ha optado, con acierto, por el femenino en los ejemplos arriba citados y por el masculino en éste].

En la “Dedicatoria” aparece otro personaje, una mujer que se aleja al conocerse la sentencia que condena a su hijo preso: “Y ella se aleja ya de todas/Como si con dolor le arrancaran del corazón la vida,/Como si brutalmente la derribaran por la espalda./Pero camina ... se tambalea ... va sola ... (R:17-20)”. No es una figura cualquiera; es la propia Ajmatova, que se refiere a

ella misma en tercera persona de singular, que en lingüística es la no-persona. De la espera a la confirmación de la sentencia que condena a su hijo a un campo de trabajo; del nosotras/nosotros al dolor expresado con la tercera persona; y del dolor a la resignación mediante el uso de la primera persona, que incorpora el yo poético real de la autora: "A ellas envió mi saludo de despedida (R:25)". Unos versos más adelante, ya en el "Prólogo", volvemos a encontrar el uso de la tercera persona de singular para referirse a sí misma: "Esta mujer está enferma./Esta mujer está sola./Su marido está en la tumba, su hijo, en la cárcel(R:50-52)", seguida a continuación de la primera persona de singular: "Rogad por mí (R:53)". Cuando alguien está pasando por una situación dolorosa, le parece que está viviendo un sueño, que no es a él a quien le está sucediendo aquello. Se trata de un mecanismo de defensa de la mente humana para controlar y dosificar un sufrimiento extremo que podría hacer peligrar la estabilidad emocional y psíquica del individuo, que Ajmatova emplea en su poesía. De ahí el uso inicial de la tercera persona de singular y luego de la primera de singular cuando el dolor está de alguna manera controlado. Valgan los siguientes versos como prueba de que la autora es consciente de este mecanismo de defensa: "No, no soy yo, sino otra quien sufre./No podría soportarlo (R:54-55)". En cada caso, la interpretación se induce -creo- del contexto.

Mientras esta mujer sufre, todo sigue su curso: "Apaciblemente fluye en Don apacible (R:46)". La autora envía un guiño a su lector, que reconoce en este verso el título de la novela homónima de Mijail Shólojov (*El Don apacible* 1933-1935), y con ello el contraste entre la literatura oficial, realista, y la otra cara de la realidad, la que se narra en este poema. La poetisa parece querer decirnos que no hay una única manera de contar la realidad sino tantas como realidades quiera el autor reflejar y contar. Ella defiende *su* realidad y su derecho a contarla a su manera. Defiende así el ideal acmeísta, movi-

miento literario al que pertenecía, que consiste en escribir con palabras claras sobre cosas reales, y al que conduce con *Réquiem* a uno de sus momentos cumbre. Esta característica de la escritura de Ajmatova fue admirada por escritores como Boris Pasternak, quien envidiaba su capacidad para “capturar partículas de la realidad a través de medios tan simples” (Barnes 1989:186-187) o por teóricos como Victor Shklovski, que reconocía que “cuando, en lugar de decir “estoy aburrida”, Ajmatova ha dicho “me puse en la mano derecha el guante de la mano izquierda”, lo que ha logrado es una descubrimiento estilístico” (Ajmatova 1984:23). Pero también hay otro guiño, dedicado tal vez al lector de su obra, quien quizá recuerde los siguientes versos de *La blanca bandada*, de 1917: “Corre mansamente el río por el valle”.

Si volvemos ahora a esa técnica de referirse a sí misma como si de otro individuo se tratara, vemos que, en su delirio, Ajmatova llega a hablar con esa imagen externa de sí misma. “¡Si te hubieran mostrado a ti, la bromista,/ Adorada por todos tus amigos,/ La alegre pecadora de Zárskoe Seló,/ Lo que sucedería con tu vida!/ Cómo, entre trescientas mujeres, con un paquete,/ Harías cola bajo Las Cruces,/ Y cómo con tus ardientes lágrimas,/ Fundirías el hielo de Año Nuevo (R:59-66)”. La referencia a Zárskoe Seló es doblemente interesante. Zárskoe Seló (Pueblo del Zar), actualmente conocida como “Pushkin”, era una localidad situada a unos 27 kilómetros de San Petersburgo en la que la zarina Catalina la Grande había mandado a construir una residencia imperial. Fue en sus días punto de encuentro de la nobleza y la burocracia zarista, tal y como nos lo recuerda la literatura. Es precisamente en Zárskoe Seló donde Ana Karenina sufre un desvanecimiento cuando el conde Vronsky cae de un caballo. Había también en esta localidad un liceo, que a principios del siglo XIX se convirtió en un establecimiento de enseñanza privilegiado pues allí acudían los hijos de la nobleza. Pushkin, que estudió en él desde 1811 a 1817, perteneció a la primera promoción salida de sus aulas, y

por ello puede verse aún en el parque una estatua del insigne escritor, erigida en el centenario de su nacimiento. Tenemos, entonces, una primera alusión a este lugar en relación con Pushkin. ¿Por qué? ¿Qué relación puede haber entre un escritor del siglo pasado y este poema de la segunda mitad de la década de 1930? Porque Anna Ajmatova puede ser considerada, de alguna manera, la heredera y continuadora de Pushkin, ya que ambos fueron responsables, por una parte, de la renovación de la lengua literaria rusa, proceso iniciado ya por los simbolistas rusos, y, por otra, de una vuelta a la tradición oral, propia de la cultura popular rusa. Con Ajmatova, la poesía rusa llega en verdad a su *acmé*, es decir, a su cima, a su punto culminante. En segundo lugar, Zárskoe Seló era un lugar en el que las clases acomodadas disfrutaban de la vida. Anna Ajmatova, que tuvo en su primera juventud una vida holgada y placentera, incluye la mención de esta localidad como prueba de un tiempo pasado, alegre y despreocupado, que opone a un presente repleto de infelicidad. Desdoblada, se ríe de sí misma, como si de otra persona se tratara: “¡Si te hubieran mostrado a ti, la bromista,/ Adorada por todos tus amigos,/ La alegre pecadora de Zárskoe Seló,/ Lo que sucedería con tu vida!” (R:59-62).

A continuación agrega: “Cómo, entre trescientas mujeres, con un paquete,/ Harías cola bajo Las Cruces” (R:63-64). Las mayúsculas nos indican que se trata de un lugar en concreto: la cárcel de Leningrado, llamada así precisamente por su forma de cruz, a la que se llevaba a los presos políticos y frente a la cual Ajmatova pasó meses preguntando por el destino de su hijo. Pero también pueden sugerirnos la idea de calvario, referencia religiosa que analizaremos más adelante. Es un caso claro de extratexto, es decir, de la dimensión social del contexto, con significantes añadidos para quienes conozcan la referencia.

La mayor parte del poema está escrito en primera persona de singular. La autora se despoja de todas las máscaras y nos

ofrece su verdad más íntima, su calvario personal. En el "Prólogo" leemos: "Te llevaron al alba,/Y fui tras de ti como en un entierro" (R:38-39). ¿Quién se esconde tras estos "te", "ti"? No se trata de una simplificación sino de una persona en concreto: es el historiador de arte Nikolai Punin, con quien Ajmatova vivía en 1935. Además, la referencia al alba no es fortuita, pues a esas horas tenían lugar las "visitas" de la policía política stalinista. Unos versos más adelante leemos: "Como las viudas de los Streltsy/Aullaré bajo las torres del Kremlin" (R:44-45). Tampoco la mención de los Streltsy es baladí, ya que estos eran un cuerpo militar de élite creado por Iván el Terrible que en el siglo XVII se amotinó contra Pedro el Grande, que aplastó la rebelión y mandó torturar y ejecutar a estos militares rebeldes, pese a las súplicas de clemencia de sus esposas frente a las torres del Kremlin.

Ante las mudas paredes de Las Cruces, reza por ella y por las otras madres que hacían cola y esperaban "en el frío feroz y en el infierno de Julio" (R:158). Indicio de situación límite es este contraste entre el frío y el infierno, referencia, esta última, a las terribles purgas de julio de 1938. En 1939 el "Terror" no había terminado, aunque ya se habían producido las grandes purgas. En junio de ese año es arrestado Meyerhold y el mes siguiente su mujer, Zinadia Raykh, es asesinada (Curtis 1991:231). En ese mismo año es arrestado el único hijo de Ajmatova, Lev Gumiliov. En espera de la sentencia, la autora enloquece de dolor. "Diecisiete meses hace que grito./Te llamo a casa./ Me arrojé a los pies del verdugo." (R:70-73). Este último verso no es una ficción literaria. Por el contrario, Ajmatova intentó inútilmente comprar con poemas laudatorios la vida de su hijo (Chentalinski 1994:317). ¡Qué lejos estaban los días en los que Lunacharski, Gorki y Trotsky respetaban y admiraban a los poetas e intentaban que se sumaran a "una nueva situación, conservando, en lo posible, lo mejor del mundo que se extinguía, para construir la nueva sociedad" (Ajmatova 1984:20-21)! ¡Qué lejanas parecían entonces las palabras de Ossinsky, que decía lo siguiente en 1922: "Pero, ¿cuál es nuestra opinión al

respecto? Creo que todo esto sabremos dejarlo a un lado y disfrutar el gran placer que nos deparan las significativas y características “fórmulas”, que del movimiento del espíritu nos da la poesía de Ajmatova”, y agregaba a continuación: “aunque la autora no sea de los nuestros, tiene lo más importante que debe tener todo buen poeta: sinceridad y conciencia civilista” (“Pravda” N° 145, 1922 en Ajmatova ibid).

En cambio, sólo hay una inmensa estrella que la amenaza con una muerte cercana: “Y me amenaza con una muerte cercana/Una inmensa estrella (R:82-83)” -la estrella de la muerte. Nos encontramos aquí con una alusión velada a un pasaje de *El idiota*, de Dostoievsky, cuyo protagonista, el príncipe Mishkin, ve una inmensa estrella al regresar a Rusia. Y unos versos más adelante volvemos a encontrar otra referencia al gran novelista cuando la autora confiesa: “Lo que sucedió no lo comprendo./Cómo a ti, hijo, te contemplaron/Las noches blancas en la cárcel (R:85-87)”, en clara referencia a la novela de Dostoievsky titulada *Las noches blancas*.

También conocemos el destino de Lev Gumiliov a través de las siguientes palabras: “Humea el Yenisei (R:116)”, pues a orillas de este río siberiano se crearon múltiples campos de prisioneros. Unos versos antes, Ajmatova, increpando a la muerte, le dice que venga a buscarla, escondida tras el tifus o vestida con una gorra azul. Tampoco ninguna de estas dos alusiones está hecha al azar, pues la primera nos recuerda esta temible enfermedad, que causó estragos entre la población soviética en la década de 1920, y la segunda nos remite al gorro azul del uniforme de la policía stalinista.

Tenemos, por último, la referencia a María, a María Magdalena, al Calvario y a la liturgia. La bromista, la “alegre pecadora” de Zárskoe Seló (R:62) es una moderna María Magdalena que paga su juventud despreocupada frente a la cárcel donde está detenido su único hijo. En el apartado “Crucifixión”, la autora es una sollozante y palpitante María Magdalena pero

también una Madre (R:144-147), cuyo Hijo le dice: “No llores por mí, Madre/Estoy en el sepulcro” (R: Crucifixión). Como bien señala Jesús García Gabaldón en nota a pie de página, estas líneas pertenecen al Noveno Canto Fúnebre del Viernes y Sábado Santos de la Iglesia Ortodoxa Rusa, donde se lee: “No llores por mí, Madre/Mientras miras al sepulcro”, líneas que son alteradas por Ajmatova para lograr una identificación cárcel-tumba. Por último, también se puede hablar de una sensación de liturgia, no sólo por la coincidencia del texto con los Evangelios (recordemos la alusión al Calvario) sino por el ritmo del poema, caracterizado por una abundancia de estructuras de paralelismo y aliteración, que crean una sensación de letanía, propia de ciertos servicios religiosos.

Después de este breve análisis de los elementos intertextuales y extratextuales en *Réquiem*, queda un último punto a debatir, a saber, cómo entran estos elementos en el texto y quién es su vehículo. La contestación de estas preguntas nos lleva irremediablemente al problema del yo lírico.

Leemos en Marchese y Forradellas (1986:244) que “desde la antigüedad, la lírica es la forma poética en la que se expresa el sentimiento personal del autor, que se sitúa en el centro del discurso psicológico, introspectivo, conmemorativo, evocativo o fantástico con que se determina la experiencia del yo”. Es esta una opinión generalizada, heredera tanto de las definiciones clásicas de poesía lírica como de la concepción contemporánea, según las cuales la lírica es la enunciación del yo subjetivo del poeta, entendiéndose por enunciación “el acto individual de la locución en la que se muestra el hablante, bien por medio de los pronombres personales (yo, tú, etc.), bien por el uso de otros deícticos que subrayan los factores de espacio o tiempo en que se produce la enunciación (aquí, ahora, entonces, etc.) (Marchese-Forradellas *ibid*:127)”.

Para José María Pozuelo, tanto la teoría clásica de los géneros literarios como la moderna han dado a la cuestión de la

enunciación lírica “un tratamiento altamente insatisfactorio y lleno de problemas”, ya sea desde la llamada “enunciación del yo” como desde el denominado “yo lírico” (Pozuelo 1998:46). Tradicionalmente se ha identificado a la lírica como el terreno de la enunciación del yo, la prosa, el campo de la enunciación del tú y el teatro como el diálogo entre el yo y el tú. Este sistema triádico, tan cómodo para dividir la realidad lingüística y literaria en tres categorías (tres modos oracionales, tres personas gramaticales, tres tiempos verbales, tres géneros literarios, etc.) no soporta el embate de la crítica. Por mencionar sólo un par de casos de poesía clásica, recordemos que en la poesía coral griega el “yo” de Píndaro o de Simónides no es el “yo” del poeta; es Atenas la que habla; y el coro de la tragedia nos trae la voz del pueblo, no la del poeta. Y cuando leemos en *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda, por poner un ejemplo más cercano en el tiempo, los versos que dicen: *No quiero ser raíz en las tinieblas, vacilante, extendido, tiritando de sueño, ¿qué seguridad tenemos, a priori, de que ese “yo” sea el propio Neruda?*

Cree, además, Pozuelo que los estudios de Guillén (1971) y Genette (1979) al respecto tampoco aportan una solución definitiva al problema. Guillén tiene el mérito de haber realizado un estudio exhaustivo del origen histórico del modelo triádico en el Renacimiento, que hunde sus raíces en razones histórico-culturales de diversa índole, incluida la teología de la época. Sin embargo, no se desmarca de esta concepción para explicar el yo lírico, que, para él sigue siendo el vehículo de la voz del poeta. Genette, por su parte, ha estudiado el origen del modelo triádico desde el esquema modal-enunciativo de Platón y su posterior versión aristotélica hasta su versión romántica (cf. “formas naturales” de Goethe) y formula una interesante teorización sobre la instancia narrativa. Para él, el narrador en general, no sólo el de la poesía lírica, se define por el nivel narrativo en el que se encuentra o sitúa. Habla Genette de un narrador extradiegético, es decir, ajeno a aquello que cuenta, y de un narrador intradiegético, o partícipe de la historia. A su vez, el

narrador guarda dos tipos de relaciones con la historia: heterodiegética y homodiegética. El siguiente esquema ilustra con claridad el modelo en cuestión.

<i>Relación</i>	<i>Nivel</i>	<i>Extradiegético</i>	<i>Intradiegético</i>
<i>Heterodiegético</i>		Homero	Sherezade
<i>Homodiegético</i>		Lázaro	Ulises

Así, Homero narra en primera persona una historia de la que él está ausente, Lázaro narra el primera persona su propia historia, Sherezade cuenta, desde un segundo grado, historias que no le han sucedido a ella y Ulises, en los Cantos IX-XI de la Odisea, narra en segundo grado sus propias peripecias (Marchese-Forraddellas 1986:421).

Teóricos del peso de Jakobson también han sostenido que la poesía lírica pertenece al dominio de la enunciación en primera persona. Semejante espaldarazo a la equiparación de la primera persona con la subjetividad del poeta no ha hecho más que reafirmar la opinión de aquellos para quienes la poesía lírica es el ámbito de la expresión de los sentimientos subjetivos del poeta, entendiendo por subjetivo no la propia enunciación del yo sino la expresión de un estado de ánimo (Pozuelo *ibid*:47). La función expresiva, por mencionar un ejemplo, sería, entonces, la expresión de los sentimientos, cavilaciones, ideas del poeta y la expresión última de su subjetividad.

Como señala con acierto Pozuelo, la confusión o mezcla del concepto de enunciación con el de contenido es una constante en muchas teorizaciones sobre la lírica. Es decir, se confunde el "yo" con el contenido de su mensaje, debido, quizá, a una contaminación de la función expresiva provocada por la vinculación del esquema triádico a las formas personales y a las funciones del lenguaje (*ibid*).

Igualmente desafortunada ha sido la denominación del “yo lírico”, pues, si desde los presupuestos de la enunciación el yo es la persona del sujeto que habla, qué más da que este yo se encuentre en una narración o en un poema. El problema sigue estando en la identificación del “yo” con el poeta. Porque, ¿es realmente Ajmatova la que dice en el Prefacio de *Réquiem: En los terribles años de Yezhov pasé diecisiete meses en las colas de las cárceles de Leningrado* (R:130)? ¿Es también ella la que nos confiesa: *Ya la locura cubre/Con su ala la mitad de mi alma* (R:120-121)? Es decir, si por “yo lírico” entendemos que el yo no es el poeta sino una ficción de su discurso, la obviedad de este hecho y las teorizaciones al respecto no dejan lugar a dudas (Pozuelo *ibid*:50-51).

Frente a estas posturas, Pozuelo sostiene que no se puede identificar el yo lingüístico con la expresión de los sentimientos personales, con el yo del poeta y que es difícil definir el género lírico desde los presupuestos de la enunciación, no sólo por la enorme variabilidad histórica de este concepto, sino por la falta de especificidad de las formas de primera persona enunciativa, que le son predominantes (Pozuelo *ibid*: 51-52, Wellek 1970). Propone buscar, entonces, otros caminos por los que descubrir la especificidad del yo lírico. Y el camino que sugiere es el de la transgresión de los límites formales, gramaticales, de la enunciación para intentar comprender la complejidad del yo de la poesía. En esta ardua labor, recurre a la Pragmática y, en especial, a los actos de habla.

Dice Hymes que las locuciones han de entenderse dentro de un espacio comunicativo en el que intervienen el emisor del mensaje y su receptor y que existe, como mínimo, un propósito para la comunicación y una situación social en el que se enmarca el discurso. Frente a las corrientes lingüísticas en boga, nos aconseja Pozuelo con acierto una mayor humildad y conocimiento histórico y nos recuerda que no olvidemos a los clásicos y, en concreto, a la Retórica, que hace ya bastante tiempo pro-

puso las fórmulas *quis, quid, quibus auxiliis, quomodo, quando* en el planteamiento del discurso. Además, sabemos que la comunicación tiene lugar en un contexto comunicativo en el que tanto el emisor como el receptor negocian el mensaje mediante mecanismos de índole cultural que ambos comparten. Ahora bien, para Pozuelo, la lírica casi nunca especifica la situación de habla ni el contexto situacional para situar los objetos, las acciones, los espacios y los tiempos (Pozuelo *ibid*:55); es más, tiende a crear vacíos situacionales mediante una enunciación sin marca histórica del origen del discurso, requisito este que el lector ha de interpretar como esquema discursivo propio del discurso lírico. Se trata, entonces, no de una enunciación lírica sino de una *identidad de discurso*, entendida como “realización de esquemas de discurso institucionalmente reconocidos y sobre los que hay una competencia basada en realizaciones históricas de emisión y de lectura” (Pozuelo *ibid*:57). Para decirlo en otras palabras, nos encontramos en la lírica con un “*anti-discurso*, o manera específica de transgredir un esquema discursivo preexistente” (Cabo en Pozuelo *ibid*:58), en el que el contexto es una situación de presente atemporal desencadenado por el lector del poema, y en el que el yo y el tú se comportan como imágenes del yo (Pozuelo *ibid*: 72).

Dicho esto, creo que Pozuelo tampoco logra definir el yo lírico. Al hablar de indeterminación, de atemporalidad, de “presentez” (Pozuelo *ibid*:42), no aclara quién se esconde bajo ese yo de la poesía. No pretendo en este artículo solucionar tan complicado problema, que tantos quebraderos de cabeza ha ocasionado a teóricos antiguos y modernos. Pero sí creo que analizando poemas y autores podríamos acercarnos a la solución del problema. En el caso de *Réquiem*, creo que el yo de Anna Ajmatova *conscientemente* disfraza su yo lírico de otras voces, para servir de correa de transmisión de sufrimientos y desdichas propias y ajenas. Su voz se hace eco de otras voces; su voz es la suya y la de otros, que sufren; de otras, que esperan; de otras, que han perdido toda esperanza. En el apartado

“En lugar de prefacio”, Ajmatova nos cuenta cómo, un día, mientras hacía cola frente a la cárcel de Las Cruces, en Leningrado, una de las mujeres que esperaban noticias de sus seres queridos allí encarcelados se le acercó y le preguntó si podía describir “eso”. Al contestarle que sí, “algo parecido a una sonrisa asomó por lo que antes había sido su rostro”. En el “Epílogo”, recordando de nuevo a aquellas mujeres, confiesa: “Para ellas he tejido un vasto sudario/Con las pobres palabras que les oí” (R:168-169). Y unos versos más adelante agrega: “Y si amordazan mi atormentada garganta,/Por la que gritan cien millones de voces,/Que ellas también rueguen por mí” (R:172-174).

Es verdad que la Pragmática nos permite un análisis textual que tiene en cuenta todos los elementos del proceso de comunicación, a saber, el emisor, el receptor, el código, el mensaje, la situación, etc., pero, sobre todo, nos permite analizar los mecanismos por los cuales tanto el emisor como el receptor son capaces de entender y *negociar* el mensaje. Ahora bien, estos mecanismos son de índole cultural, es decir, son compartidos por una comunidad lingüística que atesora la carga emotiva, histórica, etc. implícita en la lengua, pues, para Lázaro Carreter, “una lengua natural es el archivo donde han ido a parar las experiencias, saberes y creencias de una comunidad” (Lázaro Carreter 1997:19). Es esta característica la que nos permite llegar al intertexto y el extratexto en *Réquiem*; y es su desconocimiento el que nos niega esa posibilidad y nos deja con una comprensión incompleta de su riqueza textual.

La poesía subvierte el modelo situacional. Ya no se trata de alguien que dice algo a alguien para algo. El mensaje es autosuficiente y se agota en sí mismo. Tampoco hay propósito entendido desde el punto de vista de la comunicación en general. Es aquí donde la Teoría de la Literatura nos permite analizar cómo la poesía subvierte el modelo discursivo mediante la adjudicación de un papel distinto al emisor y al receptor del mensaje

poético. En el caso de *Réquiem* el yo poético no existe en tanto y en cuanto no hay un solo yo sino varios, por los que habla la autora con el lector, o acaso con ella misma, Anna Ajmatova. Quizá la mejor síntesis nos la ofrezca el título de una edición de poemas de Ajmatova a cargo de V. Chernykh, editada en Moscú en 1989: *Soy vuestra voz*.

Bibliografía

ABOLLADO, L. (1972) *Literatura rusa moderna*, Barcelona Labor

AJMATOVA, A. (1994) *Réquiem. Poema sin héroe*, Madrid, Cátedra [1935-1940]

AJMATOVA, A. (1984) *Anna Ajmatova. Antología* (Versión de José Raúl Arango), Barcelona, Plaza y Janés

BAKHTINE, M. (1978) *Esthétique et théorie du roman*, París, Gallimard

BARNES, CH. (1989) *Boris Pasternak. A literary biography*, Cambridge, CUP

CABO ASEGUINOLAZA, F. (1998) "Entre Narciso y Filomela", en *Diálogos Hispánicos* N° 21. *Teoría del poema: La Enunciación lírica*, Amsterdam, Universidad de Amsterdam.

CHENTALINSKI, V. (1994) *De los archivos literarios del KGB*, Barcelona, Anaya/Mario Muchnik

CURTIS, J.A.E. (1991) *Mikhail Bulgakov. A life in letters and diaries*, Londres, Bloomsbury

MARCHESE, A. & FORRADELLAS, J. (1986) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel

POZUELO YVANCOS, J.M. (1998) "¿Enunciación lírica?", en *Diálogos Hispánicos* N° 21. *Teoría del Poema: La Enunciación lírica*, Amsterdam, Universidad de Amsterdam.

POZUELO YVANCOS, J.M. (1997) "Lírica y ficción", en *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco-Libros.

BEATRIZ GIUDICI FERNÁNDEZ
I.E.S. La Ería
Oviedo