

## Poesía y performática: Bakhtin y la “Epístola a Mateo Vazquez”

Leo Cabranes-Grant  
(Universidad de California, Santa Bárbara)

### *Un manuscrito de Bahktin*

Alrededor de 1920 M.M. Bakhtin redactó un tratado que no fue publicado hasta mucho más tarde con el título de *K filosofi postupka* o *Hacia una filosofía del acto*. (Bakhtin, 1993) <sup>1</sup>El manuscrito rescatado está incompleto y en ocasiones es ilegible. En esta pieza juvenil, el crítico ruso intenta conceptualizar las transiciones que enlazan nuestro quehacer inmediato –nuestro *estar aquí*– con las formas de reflexión que utilizamos para comprender y representar nuestra experiencia. Según Bahktin, el acto de vivir es un evento o *performance* insustituible; sólo conseguimos describirlo o abordarlo por medio de un salto cualitativo que apoca su inmediatez y quizá lo distorsiona. Nuestra cultura es, por lo tanto, una continua teorización de lo que implica nuestra presencia en el mundo. Bakhtin nos alerta al hecho de que el sujeto que se cuestiona las cosas no es el mismo sujeto que existe con ellas- entre el “yo” que confronta su propio ser y el “yo” que lo analiza media un distanciamiento que es tanto ético como estético. Para ponderar nuestra vida tenemos que asumirla como una responsabilidad – nadie puede reemplazarnos en el trabajo de confirmarnos como entidades. Por otra parte, este movimiento hacia el entendimiento produce una serie de formas que reproducen deliberadamente nuestra toma de conciencia, y entre estas manifestaciones el arte tiene una posición especial. Como el arte imita el *performance* mismo de nuestro devenir, nos mantiene fenomenológicamente más cerca del *proceso* de la vida que la filosofía.

Bahktin reconoce que el arte es una expresión insuficiente –como lo son todas las demás- pero que aún así éste tiene la ventaja de recordarnos que nuestra identidad es una *praxis*. Demostrando su deuda con Kant y anticipando a Heidegger, en su obra Bakhtin sugiere que nuestra percepción de la realidad es siempre ineficaz y que nuestro sentido de lo temporal adquiere sus proporciones a través de una aceptación de nuestra mortalidad. El lenguaje es un instrumento que convoca esta agónica coyuntura. Utilizar las palabras es siempre un *acto* personalizado que nos implica en una intencionalidad o dirección. En tanto sistema de valores y determinaciones, el lenguaje provee un modelo *arquitectónico* que nos invita a participar e intervenir en nuestro entorno. El lenguaje nos ubica *en el mundo* a través de ideas, imágenes, y entonaciones fonéticas. A pesar de sus limitaciones, el lenguaje conecta el pensamiento con la acción - algo que Bahktin llama *pensamiento participatorio* (“*uchastnoe myshlenie*”).

Bakhtin afirma –al igual que Saussure o Benveniste- que el lenguaje se estructura en términos de una axiología de contrastes, entre las cuales la más importante sería una distinción entre pronombres (yo/tú/ustedes/ellas). Con sus respectivos indicadores de espacio, tiempo, y afectividad el lenguaje activa y circula estas relaciones pronominales;

---

<sup>1</sup> Bakhtin presenta en este texto sus argumentos de una forma muy tentativa e incluso opaca; debido a ello, me parece más atinado resumir sus ideas en lugar de acumular una multiplicidad de citas breves o fragmentarias.

el lenguaje es siempre un encuentro con la otredad. Bakhtin estudia un poema de Pushkin detalladamente para precisarnos estas abstracciones. En su interpretación de esta pieza, Bahktin presta meticulosa atención a las maneras en que Pushkin establece las coordenadas de su propio cuerpo *vis-a-vis* un destinatario ausente y lejano (una mujer que ha muerto en Italia). Para recordar a esta mujer, Pushkin desarrolla un *performance* verbal que re-actualiza simultáneamente la proximidad que una vez los unió y la radical brecha que ahora los separa, creando una compacta arquitectura de equivalencias entre lo somático y lo simbólico.

No hace falta que escrudiñemos ahora el poema de Pushkin; en este caso, nuestro objeto arquitectónico será un poema *atribuido* a Miguel de Cervantes: la *Epístola a Mateo Vázquez*. ¿Porqué juntar a Bahktin y Cervantes, y para colmo por medio de un poema cuya autoridad es problemática? Sabemos que una porción de la epístola aparece en la comedia *Los tratos de Argel* (acto I, versos 396-462). (Cervantes, 1987, 856-57) Pero no falta quien se pregunte –como señala Elías Rivers- si estamos verdaderamente ante un préstamo (Cervantes se estaría citando a sí mismo) o si es que algún prestidigitador filológico ha insertado estas líneas auténticas dentro de una astuta falsificación posterior. (Rivers, 125-26) Bruce W. Wardropper se declara a favor del origen cervantino. (Wardropper, 150) Tanto Rivers como Wardropper citan a Antonio Rodríguez-Moñino para apoyar sus ideas. En resumidas cuentas, unos con más cautela que otros, la mayoría de los críticos aceptan la paternidad de Cervantes; yo me inclino por ahora a concordar con esta opinión. La epístola coincide con ciertas características *arquitectónicas* que Cervantes retomará al final de su vida en el *Viaje del Parnaso*. Pero si llegara a probarse que el poema no es cervantino, aún así me serviría para ilustrar -a través del prisma de Bahktin- cómo la poesía puede cultivar un registro *performático* que amerita nuestra observación.

#### *Instaurando la acción: la Epístola a Mateo Vázquez*

Lo primero que la epístola establece es un vector de acendrada verticalidad; el yo poético ocupa de entrada una posición subalterna:

Si el bajo son de la zampona mía,  
Señor, a vuestro oído no ha llegado  
en tiempo que sonar mejor debía,

no ha sido por la falta de cuidado,  
sino por sobra del que me ha traído  
por estraños caminos desviado. (1-6) <sup>2</sup>

Desde su vulnerable situación, el sujeto hablante desea elevarse para ser atendido por Mateo Vázquez. Una de las estrategias centrales del poema consiste en ir re-localizando la voz del emisor, acercándola gradualmente al espacio del poder. Este tipo de ascenso es

---

<sup>2</sup> Todas las citas del poema provienen de Cervantes, 1981, 337-346. Solamente señalaré el número de los versos correspondientes en esta publicación.

precisamente lo que ha conseguido Vázquez, quien siendo aún muy joven había logrado erigirse en secretario de estado del rey:

¿Quién dubda que no dice: “La ventura  
ha dado en levantar este mancebo  
hasta ponerle en la más alta altura;

ayer le vimos inexperto y nuevo  
en las cosas que agora mira y trata  
tan bien que tengo envidia y las apruebo? (25-30)

Este énfasis en la *subida* de Vázquez ocupa una cantidad sustancial de los versos del poema (19-90), una introducción extensa que podría parecer redundante si no tuviera una función diplomática muy precisa; después de todo el texto es una carta metrificada, y esta larga salutación –como en toda práctica epistolar– tiene como objetivo captar la disponibilidad del oyente/lector. (La epistolaridad siempre cabalga entre la simulación oral y el gesto escrito). Pero la dilatada descripción del éxito de Vázquez prepara la siguiente sección del poema, que no es otra cosa que un memorial burocrático que resume las hazañas e infortunios de un soldado venido a menos, alguien que ha vivido mucho más que Vázquez sin recibir a cambio de sus labores tanto como éste:

Yo, que el camino más bajo y grosero  
he caminado en fría noche oscura,  
he dado en manos del atolladero;

y en la esquiva prisión, amarga y dura  
adonde ahora quedo, estoy llorando  
mi corta, infelicísima ventura (91-96).

El *yo* que emerge aquí –un *yo* que súbitamente *cae* otra vez en su cárcel– abandona la *verticalidad* de las estrofas anteriores para explorar la *horizontalidad* de su pasado: la batalla de Lepanto (106-144); las campañas de Corfú y Navarino (145-159) y su cautiverio africano (160-192). El texto –que navega en rápidas sucesiones lo épico y lo novelesco– conduce entonces a una nueva figura: la voz que hasta este momento ha discurrido desde su singularidad, demandará justicia y salvamento para todos los cristianos que han sido apresados por los piratas árabes. El *yo* no sólo se representa a sí mismo; es un ente colectivizado que actúa por otros y *escenifica* por medio de la palabra una audiencia con Felipe II –

...diciendo: “Alto señor, cuya potencia  
Sujetas trae mil bárbaras naciones  
Al desabrido yugo de obediencia;

a quien los negros indios con sus dones  
reconocen honesto vasallaje,  
trayendo el oro acá de sus rincones;

despierta en tu real pecho el gran coraje [...] (203-209)

Lo que era una misiva a otra persona ha llegado por fin a su meta primordial: el monarca. El poema culmina, entonces, en una instancia radicalmente teatralizada, una *auto-prosopopeya* cuyo impacto retórico es traer la voz escrita a los predios de la voz declamada. El autor descarta a su destinatario anterior (Vázquez) y se dirige directamente al rey, imaginándose frente a éste.<sup>3</sup> Por unos breves instantes la verticalidad y la horizontalidad se han emparejado: el poeta solicita (y, bien mirado, exige) que el monarca actúe. La epístola concluye con un retorno apresurado a la humildad:

Bien parece que muestro la flaqueza,  
de mi torpe ingenio, que pretende  
hablar tan bajo ante tan alta alteza,

pero el justo deseo la defiende... (238-241)

Y así, una vez terminada su alocución al rey, regresa ya el poeta a su condición de esclavo.

#### *Cervantes y la voz performática*

Como hemos visto, la epístola revela una acusada preferencia por el aspecto performático del lenguaje, la capacidad de las palabras para propiciar lo que Bakhtin definió como un pensar participatorio, una forma de expresión que alude y emula el proceso mismo de *irse haciendo* por medio de la reflexión. Para arribar a este efecto, el poema ha enmarcado una posición subjetiva dentro de otra: la voz dirigida a Vázquez se transforma paulatinamente en esa otra voz desplegada ante Felipe II. La primera voz es sobre todo auto-biográfica; la segunda voz discurre en nombre de sí misma pero también de otros que comparten con ella la penosa condición del cautiverio. La primera voz ha servido, en parte, como una larga acotación para el exaltado discurso final. La arquitectura pronominal de la epístola (una voz en primera persona que va pluralizándose *situacionalmente* mientras se comunica con dos personas relacionadas, pero distintas) tiene su centro de gravedad en una persistente referencia al cuerpo que motiva la escritura, ese cuerpo remoto (desde la perspectiva de los destinatarios) que forcejea por hacerse vicariamente tangible a través del acto de poetizarse:

Con quejas tierra y cielo importunando,  
con suspiros el aire escureciendo,  
con lágrimas el mar acrescentando. (97-99)

O, más aún, con un tributo a su mano averiada durante la batalla de Lepanto:

---

<sup>3</sup> Es precisamente este momento –el más teatralizado de la epístola– el que aparece en el primer acto de *Los tratos de Argel*. (La obra también se conoce como *El trato de Argel*).

El pecho mío de profunda herida  
sentía llagado, y la siniestra mano  
estaba por mil partes ya rompida. (136-138)

Y por fin la pérdida de su libertad física en las costas argelinas:

Cuando llegué vencido y ví la tierra  
tan nombrada en el mundo, que en su seno  
tantos piratas cubre, acoge, y cierra,

no pude al llanto detener el freno  
que, a mi despecho, sin saber lo que era,  
me vi el marchito rostro de agua lleno. ( 178-183)

En algunos de sus poemas sueltos, Cervantes ha recurrido a técnicas muy semejantes a las que acabo de enumerar. Una ojeada a las dos canciones sobre la Armada Invencible muestra la misma inclinación a tratar el poema como si fuera una *puesta en escena* del acto mismo de enunciar. Estas canciones son, por su temática, demostraciones de sentimiento público, y de por sí conllevan cierto grado de teatralización; Cervantes consistentemente ha decidido intensificar la inherente performatividad de estos poemas. La primera canción es un apóstrofe a la Fama repleto de variantes del verbo “decir”:

Di con firme verdad firme y segura... (16)

-----  
Di, que al fin lo dirás... (31)

-----  
Después desto dirás... (61)

-----  
Esto dicho, resuelve presurosa... (76)

-----  
Dirás al otro, que en sus venas tiene  
La sangre de Austria... ( 91-92) <sup>4</sup>

Y la segunda canción para la Armada –arduo reto de versificar un desastre- es un apóstrofe a España que conduce a otro encuentro retórico con los oídos de Felipe II. Pero no cabe duda que la prueba más conocida de esta tendencia a poetizar la voz es el célebre soneto burlesco a las exequias de este monarca (otra audiencia *imaginaria* con el rey, esta vez *post-mortem*) en la catedral de Sevilla. Este soneto es casi un comprimido entremés en el que se contraponen dos voces nítidamente diferenciadas.

Lo que importa recalcar es cómo Cervantes construye estos poemas como si fueran *acciones* que una voz incita, informa, u observa. Naturalizar, dictar, o facilitar esta voz, validarla y multiplicarla expandiendo su potencial performativo son ocupaciones que Cervantes integró a sus poemas con enfática recurrencia. Si la *Epístola a Mateo Vázquez* es de Cervantes en su totalidad, ello indicaría que esta propensión a *representar* la

---

<sup>4</sup> Véase se la “Canción primera a la Armada Invencible”, en Cervantes, 1981, 359- 364.

producción del yo fue un descubrimiento muy temprano que no lo abandonó nunca. La epístola invierte gran parte de su energía afectiva en un proceso de auspiarse a sí misma como un objeto de autoridad que merece hablar y demandar respeto. Lo que más le interesó al autor de aquel poema fue movilizar una arquitectura verbal que paso a paso se desplaza desde la voz fingida de la epistolaridad hacia la mimesis verosímil de una voz dramatizada dentro del decurso de su propio mensaje.

### *Hacia El viaje del Parnaso*

La disyuntiva suelo/cielo es tan abundante en la poesía de Cervantes que sería fácil calificarla de ripio –pero este dualismo es también la manifestación de una mentalidad profundamente jerarquizada en términos de una proxémica del poder. Detrás de la predictibilidad de la rima suelo/cielo subyace el común trasfondo de los mitos de Icaro y Faetón, junto a un espíritu casi contemplativo y típicamente cristiano. Uno de los mejores frutos de esta actitud será el soneto fúnebre dedicado a Fernando de Herrera, donde el poeta sevillano sube hasta la cumbre del Parnaso mientras su cuerpo “ [...] agradable al cielo, al suelo solo,/ vuelto en ceniza de su ardiente llama/ yace debajo desta losa fría”.<sup>5</sup> Cuando Cervantes quiso en 1614 asegurarse un epitafio a su gusto, emprendió él mismo su ascensión del “sacro monte a la más alta cumbre” en su *Viaje del Parnaso*.<sup>6</sup> Como ya hemos comprobado, el deseo de una audiencia con el rey ha marcado la inspiración cervantina en varias ocasiones anteriores; ahora él reconocerá otro tipo de audiencia –un público que ya le ha dado su atención a partir del *Quijote*- al leer su memorial literario frente a Apolo.

En el *Viaje* se reciclan muchos de los gestos estructurales que anotábamos en la *Epístola a Mateo Vázquez*: la minuciosa presencia de la corporalidad del yo poético; el emplazamiento cuidadoso de una escenografía para la emisión de la voz propia; el preciso manejo de los vectores de verticalidad y horizontalidad. Todo esto ha sido retocado por esa efervescencia auto-paródica y carnalizada que ya nos había hecho sonreír en los mordaces sonetos para la poco heroica entrada del Duque de Medina en Cádiz o los ampulosos lutos andaluces por el fallecimiento de Felipe II. Pero aún en este correo enviado a la posteridad que es el *Viaje* –“quisiera despachar a la estafeta/ mi alma”- (Cap. I, 28-29) Cervantes se queja de no haber podido sentarse al llegar a la cima del Parnaso:

Por eso me congojo y me lastimo  
de verme solo en pie, sin que se aplique  
árbol que me conceda algún arrimo. ( Cap. IV, 143-45)

En el *Viaje* la voz poética seguirá desdoblándose, pero ahora ese re-posicionamiento del sujeto ocurre tanto hacia adentro (Cervantes se torna en interlocutor de sí mismo) como hacia fuera (el contrapunto dialógico con el lector, Mercurio, Apolo, y Promontorio). Y al

<sup>5</sup> Leáse el soneto “A la muerte de Fernando de Herrera” en Cervantes, 1981, 381.

<sup>6</sup> El *Viaje del Parnaso* se encuentra en Cervantes, 1973. Indicaré solamente la numeración de los versos en esta publicación.

menos en dos instancias una ambientación onírica le desdibujará a este apalabrado *yo* las presuntas fronteras –aquí, puramente diegéticas- entre lo “factual” y lo “fictivo”.

Si en su poesía anterior Cervantes proyectaba su voz hacia los otros, fuera de sí, en este poema de su vejez él habla tanto consigo mismo como con los demás. Ignorado por el Conde de Lemos cuando éste es nombrado Virrey de Nápoles, Cervantes lo sigue hasta allí *desde* su texto mientras escenifica en el *Viaje* su propio cuerpo y sus aspiraciones literarias. Su propia obra, por fin, lo ha levantado a un espacio donde confluyen “la gala de los cielos y la tierra” (Cap. IV, 182) Y he aquí tal vez la clave que podría evaluarnos la poesía de Cervantes de una manera imprevista. Para Cervantes, el evento lírico primordial no ha sido la ubicación petrarquista del sujeto frente a la experiencia amorosa, sino más bien el deseo de acceder a un ámbito de autoridad donde su voz pueda ser escuchada. Pocos poetas auriseculares dedicaron tantos versos al acto de *hacerse oír*- no debería sorprendernos que en sus poemas haya tantos momentos dramaturgicos, una teatralización del *yo* que amplifica su afectividad a través de un activo *tomar* de la palabra.

Cervantes ha visto algunos de sus poemas como oportunidades performáticas, investigaciones rimadas de su propia eclosión como una voz que requiere la aquiescencia de los otros. En el *Viaje* – como lo habría percibido Bakhtin- Cervantes reconoce los límites de la literatura y encara las abreviadas medidas de su mortalidad. Bakhtin quizá también habría apreciado cómo la *Epístola a Mateo Vázquez* entiende el *decir* poético como un equivalente del *hacer* histórico. La arquitectura de ambos poemas no se reduce a *representar* las cavilaciones de su autor, sino que también *reproduce* el emerger de la subjetividad que los anima. Estos poemas describen cómo una voz se adiestra a sí misma. ¿Cómo escribir lo que Bakhtin ha llamado un pensamiento *participatorio*, un pensamiento que *actúa*? Esta es la pregunta que la poesía de Cervantes ha decantado en algunas de sus mejores piezas sueltas y en el *Viaje del Parnaso*. Las situaciones descritas en la *Epístola a Mateo Vázquez* y el *Viaje del Parnaso* son morfológicamente muy similares: lo que ha cambiado es el oficio del poeta, que en un caso aspiraba a los merecimientos del soldado y ahora demanda los merecimientos del escritor. Las dos obras comparten, por lo tanto, mucho más que algunos versos similares.<sup>7</sup> La aportación más atractiva de Cervantes a la poesía de su época tal vez se resuma en este perseverante esfuerzo por exhibir performáticamente *la voz a sí debida*, por cantarnos el acto mismo de cantarse.

---

<sup>7</sup> En la *Epístola a Mateo Vázquez*: “mi lengua balbuciente y casi muda/ pienso mover en la real presencia/ de adulación y de mentir desnuda” (versos 199-201). En el *Viaje del Parnaso*: “Muéstrase balbuciente y casi muda,/ si le alaba la lengua más experta, /de adulación y de mentir desnuda”. (Cap. III, versos 439-441). En ambos casos hay ecos de la égloga III de Garcilaso.

**Obras Citadas**

- Bakhtin, M.M. *Toward a Philosophy of the Act* Austin: University of Texas Press, 1993.
- Cervantes, Miguel de. *Teatro Completo*. Barcelona: Planeta, 1987.
- . *Poesías Completas*. Madrid: Clásicos Castalia, 1973. Volumen I.
- . *Poesías Completas*. Madrid: Clásicos Castalia, 1981. Volumen II.
- Rivers, Elías L. "Viaje del Parnaso y poesías sueltas." En J.B. Avalle-Arce & E.C. Riley, eds. *Suma Cervantina*. London: Tamesis Book Limited, 1973. 119-146.
- Wardropper, Bruce W. "Comedias." En J.B. Avalle-Arce & E.C. Riley, eds. *Suma Cervantina*. London: Tamesis Book Limited, 1973. 147-169.