

Dialogismo, monologismo y polifonía.

Tópicos del Seminario, 21.

Enero-junio 2009, pp. 181-218.

Posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural en la literatura hispanoamericana

Françoise Perus

Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

Existe sin duda —¿o existió?— una *moda* Bajtín que, como cualquier otra, no está exenta de excesos. Éstos conducen por lo general al estancamiento y al desgaste de los aspectos más novedosos y creativos de la propuesta original. En el ámbito de la literatura y la crítica literaria latinoamericanas, esta moda y no pocas imitaciones irreflexivas han conducido a la aplicación indiscriminada de las categorías más llamativas elaboradas por el teórico y crítico ruso a partir del examen de otras literaturas, las europeas particularmente. Así, en la literatura latinoamericana casi todo se volvió de pronto *carnavalesco* o *polifónico*, por el sólo hecho de presentar una diversidad de lenguajes y puntos de vista confrontados en el espacio de la ficción, con prescindencia de un narrador en tercera persona que impusiera su propia concepción del mundo narrado, de la forma de los personajes, de las relaciones de éstos entre sí y de la correspondencia supuesta entre el mundo narrado y la realidad extratextual. La conversión de categorías analíticas sumamente complejas e interrelacionadas entre sí en simples adjetivos adosados a unos

análisis que a menudo no descansan en una apropiación sosegada de las vías de análisis abiertas por la propuesta bajtiniana, ha tenido varios efectos, no todos deseables. Entre estos efectos cabe recalcar, por un lado, el anquilosamiento de una propuesta inacabada y abierta, que en ningún momento pretendió convertirse en un *método* formalmente acabado y listo para ser aplicado; y, por el otro lado, lo limitado y escasamente productivo de la introducción de referencias bajtinianas en relación con el estudio de los procesos literarios y culturales del subcontinente americano.

Los planteamientos que siguen apuntan a dos objetivos primordiales. En primer lugar, se proponen recordar, aunque sea de manera sucinta y sin entrar en los debates de Bajtín con otras corrientes conceptuales —formalistas o no—, las principales bases epistemológicas de las que partió el teórico y crítico ruso en su esfuerzo por reorientar los estudios literarios, sin perder de vista ni la dimensión histórica, social y cultural de las obras y los procesos literarios, ni la dimensión propiamente artística de unas y otros. Orientada hacia la categoría central de dialogismo, esta ceñida revisión está destinada a poner de relieve los ámbitos de pertinencia de las diferentes nociones que concurren en la circunscripción de la problemática ligada a dicha categoría, y pretende destacar al propio tiempo las relaciones que han de establecerse entre estas nociones y sus respectivos ámbitos de pertinencia. Para esto, resultan primordiales la noción de *enunciado* y las de *géneros discursivos, primarios y secundarios* —con sus implicaciones respectivas y sus interrelaciones—, así como la noción de *voz*, que adquiere características e implicaciones distintas según los niveles y los ámbitos en que se sitúa el análisis. La precisión de las interrelaciones entre estas diferentes nociones apunta a poner de manifiesto la complejidad de la categoría de dialogismo, no sólo en lo que concierne los aspectos propiamente formales del dialogismo y sus análisis, sino también en lo que toca a la ineludible consideración de su dimensión socio-cultural.

En segundo lugar, y con base en esta primera revisión, se ahondará en la caracterización de los géneros secundarios, y más concretamente en la de los géneros narrativos y literarios y su relación con los géneros primarios, para precisar los alcances de las categorías de *monologismo* y de *polifonía* en su relación con la problemática del dialogismo, retomada bajo el ángulo del estilo y la composición. En efecto, la distinción entre géneros primarios y secundarios, y el examen de las relaciones que mantienen los segundos —los narrativos en particular— con los primeros resulta de primordial importancia para no confundir el dialogismo inherente a los enunciados y los géneros ligados a la actividad práctica y a los intercambios verbales asociados con ella, con su reelaboración y reorganización en el plano de la ficción. Por cuanto toda narración artística —cuento o novela— constituye en sí misma un enunciado, formalmente definido por el sujeto de su enunciación (el autor implicado) y por su conclusión (por el hecho de tener principio y fin, además de forma y estilo propios), y en tanto este enunciado ficticio se caracteriza al mismo tiempo por la reelaboración y reorganización de otros géneros —primarios y no primarios, puesto que suele acudir también a tradiciones narrativas codificadas como *literarias*—, en el interior de dicho enunciado el dialogismo adquiere complejidades específicas. Ciertamente, la novela o el cuento pueden figurar, en su propio seno, varias de las formas de los intercambios verbales primarios o coloquiales al uso, y dar así la impresión de que no hay diferencia sustancial entre el mundo real y el de la ficción. Sin embargo, estas formas y los enunciados que le corresponden están ahí como *representados* —esto es, *objetivados*—, y su sentido y su valoración dependen de las correlaciones que el texto —el enunciado ficticio— establece entre todos ellos, tanto en el plano del estilo como en el de la composición. La presencia de diálogos entre los personajes, la de cierta “contaminación” de la voz del personaje con la del narrador en tercera persona, o la fragmentación del enunciado ficticio mediante la yuxtaposición de enunciados y géneros diversos

dicen muy poco acerca de las modalidades específicas del dialogismo instaurado o no dentro de la ficción. Ante todo, dan cuenta de diversas modalidades de *objetivación* de los enunciados *ajenos*, pero una vez más el problema radica en las correlaciones específicas que el texto establece entre todos ellos en los planos de la composición y el estilo; composición y estilo que no se reducen al reconocimiento o el inventario de estas modalidades de *objetivación*, sino que llaman a un examen detenido de las correlaciones que la voz enunciativa —que, desde luego no se confunde con la del autor implicado— establece o deja de establecer entre todos ellos. En este sentido, la forma del enunciado y su sentido son inseparables de la forma de la enunciación, entendida como la que organiza la totalidad de los enunciados en el plano de la composición, y como la que se sitúa a sí misma —y sitúa a su lector— respecto de ellos, valorizándolos en el plano del estilo, o de la entonación.

El *monologismo* y la *polifonía* son categorías directamente ligadas a esta concepción de la enunciación, consideradas desde el punto de vista de los géneros secundarios, y más concretamente de los géneros narrativos y artísticos y de su compleja evolución histórica y cultural. En este ámbito preciso, el monologismo no se opone a la categoría general de dialogismo, ni la polifonía se confunde con ella. Uno y otro término atañen a la forma del conjunto de las correlaciones que las diversas modalidades de la voz enunciativa establecen con los diferentes enunciados, géneros y voces que dicha voz acoge y figura —reelaborándolos, organizándolos y valorándolos— dentro del espacio ficticio que contribuye a instaurar. La forma de estas correlaciones —la poética concreta de los textos narrativos— es infinitamente variada, y no se desprende tan sólo de la pluralidad y la heterogeneidad de los enunciados y los géneros subsumidos dentro del enunciado ficticio. Por remitir a cuestiones relativas a la objetivación de enunciados, géneros y voces —que no por aparecer en su singularidad dejan de tener una ineludible dimensión social y cultural—, las formas concretas de su figuración y

las de las correlaciones que el texto instaure entre todos ellos no dejan de apuntar, a su vez, a la forma de existencia —a los contactos efectivos o a la ausencia de ellos— de los géneros y las voces reelaborados en el contexto histórico, social y cultural de donde provienen. De ahí que, si bien teóricamente al menos toda ficción puede acercar y confrontar en su propio ámbito mundos que, fuera de él, se hallan separados y distantes, y propiciar así formas de acercamiento y dialogismo inexistentes, incipientes o endeble en el mundo real, estas formas de acercamiento ficticias no dejan de ser tributarias de la materialidad y las resistencias propias de los materiales traídos a dicho ámbito. En este punto, y por cuanto las categorías de monologismo y de polifonía no son casillas para etiquetar las obras, sino vías de conceptualización y análisis para el examen de las modalidades de figuración —artística en este caso— de la relación siempre problemática e inestable con el *otro*, la comparación entre ambas categorías puede resultar útil para detectar las dificultades que encierran, y para contribuir a despejar algunos caminos de análisis. Esta comparación permitirá destacar una diferencia sustancial entre la noción de *personaje* y la de *voz*, que remiten, a fin de cuentas, a concepciones poéticas radicalmente distintas. En efecto, median entre ellas los esfuerzos del teórico y crítico ruso por revolucionar la herencia aristotélica y señalar la posibilidad de otros derroteros para la investigación literaria, histórica y cultural.

Para ejemplificar los alcances de la revisión propuesta —sin duda abreviada y en cierto sentido parcial—, en la última parte de esta exposición se acudirá al análisis de un cuento de Juan Rulfo, narrador mexicano no escogido al azar sino en virtud de su profunda reflexión acerca de las implicaciones del hecho de narrar en el contexto social, cultural y literario de su tiempo. Lejos de ilustrar la teoría bajtiniana, aunque apoyado en ella, la propuesta de análisis de la poética narrativa del cuento de Rulfo servirá para mostrar no sólo lo que, por vías propias y totalmente distintas, alcanzó a formular el narrador mexicano, sino

también los inconvenientes de *formalizar* a Bajtín, trasladando acríticamente sus categorías a otros ámbitos y otras literaturas. En efecto, mediante la figuración de diversas modalidades de dialogismo, la poética del cuento seleccionado descansa, al propio tiempo, en la mostración de las barreras que coartan y re- vierten este dialogismo, aniquilando con esto las posibilidades de la apertura de la cultura al devenir. Dicha mostración acude a una serie de contrapuntos entre las figuraciones de *personajes* y *voces* —entre la *imagen*, visual o no, y el *escucha*—, que más que cuestionar la veracidad de lo narrado dentro de una perspectiva aristotélica, llaman a una reflexión acerca de las implicaciones del acto de narrar y de las modalidades de la ficción. A partir de este análisis, se perfilarán algunas posibilidades de investigación que pudieran ayudar a repensar los procesos literarios latinoamericanos.

1. Breve repaso teórico-conceptual

1.1. Aspectos del dialogismo: la cuestión del enunciado

En la concepción bajtiniana, el enunciado presenta tres aspectos fundamentales: un aspecto lingüístico —o mejor dicho trans- lingüístico—, que lo distingue de la oración gramatical, por considerárselo como inscrito en un intercambio verbal que incluye la presencia, o la imagen, de su interlocutor; un aspecto ontológico, que lo vincula con el sujeto de la enunciación, el cual se define como tal por las modalidades de su relación con el interlocutor implicado en el intercambio verbal; y un aspecto socioantropológico, por cuanto todo intercambio verbal se inscribe, a su vez, en el marco de convenciones discursivas y no discursivas, que contribuyen, junto con el sujeto de la enunciación y su interlocutor, a la modelación del enunciado, esto es, a la configuración del *objeto* sobre el cual versa el intercambio social-verbal concreto. Estos tres aspectos, dinámicos y correla-

cionados entre sí, implican que el análisis de todo enunciado concreto ha de plantearse en el marco de la forma del intercambio social verbal en el cual tiene lugar, y tomando en cuenta la triple orientación de la voz enunciativa: hacia el interlocutor —o la imagen que de él tiene el sujeto de la enunciación—, hacia el objeto del intercambio verbal, y hacia las modalidades de la relación del sujeto de la enunciación con su propio enunciado. En este plano general, el dialogismo consiste ante todo en un principio teórico-metodológico, destinado a orientar el análisis. Sin embargo, y dado su carácter general o si se prefiere, su nivel de abstracción, dicho principio abre de hecho todo un abanico de problemas y dificultades, que precisan de otras muchas definiciones.

La distinción primordial entre el enunciado y la oración no supone, desde luego, que Bajtín pretenda hacer caso omiso de la dimensión lógico-gramatical de las oraciones, a falta de la cual no habría intercambio verbal posible. Sólo subordina dicha dimensión —que no consiste propiamente en el objeto de su reflexión— a la consideración del intercambio verbal en su realización concreta y en función de los términos relacionados en ella. Esto pone de manifiesto que para el teórico y crítico ruso, ni la frase ni el enunciado son simples realidades empíricas, sino abordajes distintos de los fenómenos verbales, y que por lo tanto los conceptos y métodos propios de cada uno de estos abordajes no son transferibles sin más de un ámbito a otro. No voy a tratar aquí problemas relativos a la trasposición de conceptos vinculados con el sistema abstracto de la lengua y a la concepción lógico-gramatical de la frase sobre los enunciados —inferiores o superiores a la frase—, ni voy a reconstituir los debates de Bajtín con la lingüística saussureana y sus derivaciones, en particular en el ámbito de la teoría y la crítica literarias. Mi propósito consiste ante todo en precisar, hasta donde sea posible, las vías abiertas por la concepción bajtiniana del enunciado y su índole dialógica para el estudio de la literatura latinoamericana.

Una vez despejados los respectivos ámbitos de pertinencia de las nociones de oración y enunciado, y señalada la imposibilidad de transitar sin más de un ámbito conceptual a otro, hace falta precisar las fronteras del enunciado; vale decir, los criterios que permiten delimitar las unidades del análisis, y abrir paso al estudio de las relaciones entre enunciados diversos. En este punto, y habida cuenta de los factores que intervienen en el intercambio verbal, en “El problema de los géneros discursivos” (1985: 248-293)¹ Bajtín delimita el enunciado en función del cambio de sujeto de la enunciación —el paso de un sujeto a otro—, y en función del carácter *conclusivo* del enunciado. Este carácter *conclusivo* se refiere, desde luego, al objeto modelado: a su principio y su fin, y a su organización concreta dentro de estos límites precisos. Hasta cierto punto, estos criterios pueden aparecer como criterios formales, y como tales no dejan de plantear ciertas dificultades, en particular cuando varias *voces* —varios sujetos de enunciación— concurren en la modelación de un mismo objeto, como, por ejemplo, en las réplicas de un diálogo polémico en torno a un objeto —un tema— dado. ¿Qué ha de privar en el análisis, el cambio de sujeto o la “conclusión” del objeto en debate? La cuestión se vuelve más compleja aún cuando el enunciado consiste en una novela o un cuento dentro del cual no sólo figuran diversos sujetos de enunciación (y con ellos varios interlocutores), sino que se perfilan también diferentes objetos parciales e interrelacionados entre sí. ¿Cómo abordar entonces estas heterogeneidades y sus interrelaciones dentro de un mismo enunciado? ¿Qué características específicas adquiere en estos casos el *dialogismo* propio de cualquier enunciado? Volveré más adelante sobre esta cuestión, que atañe —al menos

¹ La lectura atenta de este texto de Bajtín resulta imprescindible para la puntualización de varios de los problemas abordados aquí, en forma necesariamente sucinta y orientada hacia una reflexión particular: la de las posibilidades e imposibilidades del dialogismo y su figuración en relación con textos literarios latinoamericanos.

en parte— a lo que Bajtín entiende por *géneros discursivos*, y a la distinción entre *géneros primarios* y *secundarios*.

A los criterios formales antes mencionados se suma, por otra parte, la imprescindible inscripción del enunciado en el marco de las normas sociales y culturales de los intercambios verbales. Dejando de lado el aspecto no propiamente verbal de estas normas —espaciales, corporales y gestuales— que no dejan de repercutir en algunos aspectos del enunciado, esta inscripción social y cultural del intercambio verbal y el enunciado atañe a lo que el crítico y teórico ruso entiende por *géneros discursivos*, a los que define en función de las múltiples esferas de la actividad humana y las distintas formas del intercambio verbal ligadas a ellas. Estas esferas, sin duda unidas entre sí por el uso de la lengua, pero tan diversas como las formas de la actividad práctica y del intercambio verbal asociadas a ellas, confieren a los enunciados una serie de rasgos —temáticos, estilísticos y compositivos— correlacionados entre sí dentro de la totalidad del enunciado. Aunque propiamente individual, todo enunciado acude, para su formulación, a “tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos*” (Bajtín, 1985: 248). Estos “tipos relativamente estables”, son sumamente diversos, y tan variados e inagotables como las esferas de la actividad humana; y dentro de cada una de ellas, se multiplican y enriquecen entre sí a medida que la actividad práctica y los intercambios verbales ligados a ella se vuelven más complejos. Es preciso, por consiguiente, considerar a los géneros discursivos no sólo por sus aspectos temáticos, estilísticos y compositivos, sino también en función de su “extrema heterogeneidad” (los hay también orales y escritos), de su mayor o menor estabilidad, estandarización e institucionalización, y de sus relaciones mutuas, dentro y fuera de la esfera de la actividad referida. Dada la complejidad de los aspectos que reúne —y que atañen ante todo a las dimensiones práctico-verbales de la cultura—, el concepto de *género discursivo* no resulta siempre fácil de aprehender en el análisis concreto, pese a que todos tenemos

una conciencia más o menos difusa de la existencia de estos géneros y de la pertinencia, si es el caso, de su uso en determinadas situaciones de intercambio verbal, o de su mayor o menor adecuación a estas situaciones y a la modelación del objeto propio del intercambio verbal de que se trate.

Antes de pasar al examen de la relación entre géneros primarios y secundarios, para redondear la cuestión del dialogismo en su dimensión más general, es preciso detenernos por un momento en el problema del sujeto de la enunciación, y en las dificultades planteadas por la aprehensión de su carácter individual a la vez que sociocultural. El sujeto de enunciación —teórica y metodológicamente distinto del ente empírico que se halla detrás de él y que pudiera ser objeto de muy diversos abordajes— no preexiste al intercambio verbal y al enunciado que lo constituyen como tal. De acuerdo con la definición dialógica del enunciado y con la inscripción de éste en uno o más géneros discursivos, el sujeto es primordialmente relacional, y por lo tanto relativamente inestable, por lo que ha de considerarse como en movimiento: se constituye a sí mismo a partir de las modalidades de la relación que busca establecer tanto con la alteridad de su interlocutor en el marco de géneros discursivos social y culturalmente aceptados, como con el objeto del intercambio social-verbal. La singularidad y creatividad verbal de este sujeto —en los planos estilístico y compositivo— provienen conjuntamente de su propia ubicación respecto de la pluralidad y heterogeneidad de los géneros discursivos a los cuales acude, de la configuración de la imagen de su interlocutor, sea real o supuesto, de la de su propia imagen en tanto que sujeto de enunciación, y de las relaciones que dichas configuraciones instauran respecto del objeto de su enunciado. De tal suerte que no han de confundirse el carácter formalmente *conclusivo* del enunciado con las modalidades de la configuración conjunta del objeto, cuyo estilo y composición pueden acoger o no, figurándola de muy distintas maneras, la imagen o la participación activa de la voz del interlocutor. El criterio formal —metodológico— de la *con-*

clusión del enunciado tan sólo señala la necesidad de ir examinando las modalidades concretas del estilo y la composición del objeto del enunciado, y con ellas las de su *dialogismo*, vale decir las de su apertura —o no— hacia *el otro* y *lo otro*, y hacia la cultura en devenir.

1.2. Dimensiones del dialogismo: el enunciado y la voz, propia o ajena

En el ámbito de la caracterización más general del enunciado como bi-vocal o dialógico, las *voces* —la propia y la ajena— designan a los participantes en el intercambio verbal; esto es, al sujeto de la enunciación y a su interlocutor, cuyas posiciones pueden, obviamente, llegar a ser reversibles durante el proceso de intercambio en torno a un mismo objeto. Sin embargo, entre los distintos aspectos del enunciado destaca el social-verbal, unido a los géneros discursivos más o menos institucionalizados en los que, indefectiblemente, ha de apoyarse. Más allá o más acá de la creación verbal del sujeto individual —que de cualquier modo no puede evaluarse al margen de ellos—, estos géneros confieren a los enunciados, pero también a las *voces* que los enuncian y participan en ellos, una ineludible dimensión social o “típica”. Por lo mismo, al pasar de la noción general al análisis de enunciados concretos, para aquilatar la creatividad individual presente en ellos, es preciso atender también a la dimensión social y cultural de esta *voz*, que —huelga insistir en ello— no ha de confundirse con el sujeto gramatical de la oración.

Este paso del plano de los aspectos más generales de la definición del enunciado al del análisis de enunciados concretos exige, así pues, consideraciones complementarias acerca de lo que, más allá de su definición propiamente formal involucra la noción de *voz*, al apelar al trasfondo sociocultural a partir del cual se individualiza y materializa. Esta distinción de planos entre la definición general y abstracta y el análisis concreto resulta tanto

más relevante cuanto que es precisamente en el ámbito concreto, y a partir de aquel trasfondo sociocultural, que se juegan las configuraciones particulares de las *voces*, las modalidades y figuraciones de sus interrelaciones, las modelaciones de los objetos, y por consiguiente las posibilidades e imposibilidades del *dialogismo* social y cultural. En efecto, aun cuando enunciados y voces se hallan indefectiblemente vinculados con la diversidad y la heterogeneidad de los géneros discursivos entre sí, la forma de constitución de las voces, sus interrelaciones concretas, y las modalidades de su participación en la configuración de los objetos bajo consideración, no pueden asirse a partir de la simple constatación de la pluralidad, o la yuxtaposición de *voces* y géneros discursivos, considerados en su dimensión formal y abstracta. Las posibilidades e imposibilidades del *dialogismo* social y cultural guardan relación estrecha con la existencia o inexistencia de contactos sociales concretos entre estos géneros —ligados a las esferas de la actividad práctica y a los intercambios verbales que ésta promueve— en el ámbito de la cultura de que se trate. Más allá de esta esfera de las actividades prácticas y sus intercambios verbales, estas posibilidades e imposibilidades conducen al examen de otra distinción, sumamente relevante, entre géneros *primarios* y *secundarios*, por cuanto es precisamente en el ámbito de los segundos —el de literatura en particular— que cobra forma y dimensiones concretas la problemática que estoy tratando de definir.

Dada la complejidad de esta problemática, ligada al dialogismo social y cultural y al lugar y papel de la literatura en las elaboraciones de este dialogismo, las distintas implicaciones de los usos de la noción de *voz* no pueden dejar lugar a confusiones. No sólo la voz no se confunde con el sujeto gramatical de la oración, sino que tampoco se agota en las marcas formales del sujeto de la enunciación; vale decir, en las que atañen a la dimensión conclusiva del enunciado, y a su apoyo en un género discursivo determinado, encargado de modelar la forma del intercambio verbal. Puesto que los géneros no son casillas vacías,

o modelos de tipo lógico-formal, sino formas socialmente convenidas o aceptadas de modelar conjuntamente el sujeto de la enunciación, su interlocutor y el objeto de referencia, son formas vivas y *cargadas*. Como tales, contribuyen a moldear relaciones posibles —tanto objetivas como subjetivas— con diferentes aspectos del mundo, reconocidos como relevantes.

Una breve apelación a las vivencias de cada quien puede ayudar a precisar este problema, que atañe a la constitución socio-discursiva de una voz en sentido pleno. En las distintas esferas de nuestra actividad cotidiana —pongamos por caso la familiar o la laboral—, todos hablamos y *dialogamos*: formulamos una gran variedad de enunciados, relacionados con los diferentes objetos que requieren de nuestra atención, acudiendo según la ocasión a formulismos y géneros diversos. No obstante, en cada uno de estos ámbitos también podemos preguntarnos hasta dónde de esta multiplicidad de enunciados y su diversidad de géneros discursivos —¡tanto más variados cuanto que buscamos “hacernos oír”!— llegan a conferirnos lo que se entiende más o menos comúnmente por una *voz propia*; o si todos estos enunciados y sus géneros permanecen subordinados a la voz de un otro más *autorizado* o poderoso, que establece no sólo la forma y los términos del diálogo, sino también sus fundamentos categoremáticos, cognitivos y valorativos; e incluso, hasta dónde nuestros enunciados y sus géneros dejan de ser prisioneros de la imagen más o menos cosificada que este otro tiene y nos devuelve de nosotros mismos. Estas observaciones ligadas a nuestras experiencias prácticas ponen de manifiesto no sólo la diferencia entre enunciado y voz, sino también diferentes *grados* de dialogismo y de constitución de las voces propias y ajenas, junto con sus repercusiones en la configuración del objeto considerado. Cuando el intercambio verbal sigue siendo puramente formal o convencional, no únicamente las *voces* carecen de dinamismo y permanecen apegadas a imágenes preestablecidas de los participantes en el diálogo, sino que el objeto considerado tiende a perder su dimensión esencialmente problemática y a

mantenerse estático, e incluso inmutable. De tal suerte que en cualquier intercambio verbal, en la formulación de enunciados más o menos complejos, e incluso en la selección de los géneros discursivos que modelan conjuntamente las voces y el objeto, intervienen también relaciones extradiscursivas, propiamente sociales y de poder —institucionalizado o no. La desigualdad de los sujetos involucrados en el intercambio verbal no quita, desde luego, el carácter formalmente bi-vocal o *dialogico* de los enunciados: sólo precisa la dimensión social del intercambio verbal, y las repercusiones de dicha dimensión en los grados y las modalidades de dicho intercambio y su materialización. Con todo, en este punto como en otros, las relaciones sociales implicadas en los intercambios verbales no han de considerarse como un sistema de casillas preconcebidas y anteriores al establecimiento del intercambio verbal, sino en función de la dinámica concreta de la que dan cuenta las interrelaciones entre los distintos aspectos del enunciado, producto de dicho intercambio.

1.3. Modalidades del dialogismo: los géneros secundarios

En las sociedades complejas, la diversidad y heterogeneidad de los géneros ligados a las múltiples esferas de la actividad práctica y sus intercambios verbales —que dan lugar a lo que Bajtín designa como *géneros primarios*—, suelen acompañarse del surgimiento y la diversificación histórica de otros géneros —usualmente escritos—, que el teórico y crítico ruso califica de *secundarios*, entre ellos lo que, en términos muy generales, llamamos hoy *literatura*. El surgimiento y la diversificación de estos géneros secundarios —que acogen y reelaboran en su propio seno los lenguajes y los géneros llamados *primarios*—, de ninguna manera se presentan de manera lineal y progresiva. Obedecen, sin duda, a una mayor o menor complejidad de las actividades prácticas —que en términos de civilización pudiera entenderse como progresiva—, pero también provienen de los contactos que llegan a producirse entre sociedades y culturas diversas. Con fre-

cuencia sumamente conflictivos, estos contactos suelen trastornar por completo lo que hasta entonces podía concebirse como el desarrollo endógeno de las sociedades y las culturas, de las instituciones y la distribución de las actividades y los géneros discursivos establecidos. Este trastorno tiene, a juicio de Bajtín, dos efectos primordiales, opuestos y complementarios entre sí. Por un lado, favorece la *objetivación* de los lenguajes propios y ajenos; esto es, la posibilidad de ponerlos a distancia y separarlos del marco en donde solían pensarse como inherentes a sus objetos; y por el otro lado, impulsa la necesidad de ir elaborando, bajo diversas formas, la *relatividad* de estos lenguajes; vale decir, la de sus objetos y de los sujetos que aparecen como sus portadores. En otras palabras, tanto la objetivación y relativización de los lenguajes propios y ajenos, como la elaboración de nociones como las de sujeto y objeto, aparecen en este marco como inseparables de los conflictos surgidos a raíz de los contactos históricos entre formas de organización social y cultural diversas (Bajtín, 1989: 182-236). El énfasis puesto por el teórico y crítico ruso en periodos históricos caracterizados por estos encuentros y desencuentros entre sociedades y culturas antes separadas, o con escasos contactos entre sí —esto es, en grandes periodos de transición histórica—, y su preocupación por las formas históricas y culturales (no lineales) de elaboración y reelaboración, literaria o no, de estos conflictos guardan obviamente estrecha relación con sus esfuerzos por ir formulando conceptos y desplegando instrumentos de análisis aptos para su indagación, en el ámbito de la cultura en su conjunto, y en el de la literatura en particular. En esta perspectiva, el dialogismo —en todos sus aspectos y dimensiones— se encuentra en el meollo de la problemática: atañe directamente a las formas de aprehensión y elaboración de la imagen y la voz del *otro*— y por ende también a las de la imagen y la voz propias—, lo mismo que a las de los nuevos objetos, en extremo inestables y movedizos, ligados a las prácticas verbales y no verbales relacionadas con aquellos contactos.

2. El dialogismo en la cultura y la literatura latinoamericanas

2.1. Algunas consideraciones históricas

Esta ubicación histórica de la problemática del dialogismo —enfocada por Bajtín desde la perspectiva de las configuraciones de la cultura europea, con demasiada frecuencia entendida hoy como monolítica y estática—, abre una serie de vías de análisis que pudieran resultar sumamente relevantes para el estudio de la cultura y la literatura latinoamericanas, nacidas ambas de una Conquista —por cierto bastante heterogénea en sus espacios, sus prácticas y sus formas— prolongada por varios siglos de coloniaje y de vida independiente nunca del todo desligada de antiguos y nuevos lazos de dependencia. Con volver a traer esta memoria histórica —que el actual discurso de la globalización tiende a difuminar—, no se trata de reducir la historia, la cultura y la literatura latinoamericanas a su fundamento colonial, ni de seguir reciclando la confrontación entre lenguas y culturas nativas, por un lado, y el español y la *cultura occidental*, por el otro lado. Además de poner de relieve las complejidades históricas y culturales de la llamada cultura occidental —y señalar de paso la no “excepcionalidad” de la historia y la cultura latinoamericanas—,² desde mi punto de vista las vías de análisis abiertas

² La idea de una “excepcionalidad” deriva necesariamente hacia cuestiones de esencia, y desemboca, asimismo, en una problemática identitaria que cierra y estanca las posibilidades de desarrollo de diálogos fecundos, tanto dentro del ámbito latinoamericano, como de este mismo ámbito con el resto del mundo. Ambas formas de diálogo no son, desde luego, independientes la una de la otra, sino que se hallan interrelacionadas. Implican, sin embargo, la adopción de una “perspectiva”, a la vez histórica y teórica, que centre la problemática del dialogismo desde este espacio-tiempo *particular*, al cual hechos históricos y sus muy diversas consideraciones han venido configurando como *América Latina*. La globalización no es una pantalla virtual, ante la cual cada quien pudiera instalarse desde un *no lugar*, para dedicarse a pepenar y revolver “información” a su antojo. Bajo esa designación engañosa, se operan descentramientos históricos

por el enfoque conceptual bajtiniano son más bien otras, a la vez más amplias y más específicas: llaman a reflexionar acerca de las modalidades concretas de dialogismo nacidas, elaboradas y reelaboradas, por múltiples vías, a partir de la entrada del subcontinente en la órbita “mundial”. Órbita que desde entonces ha cambiado más de una vez de configuración, pero en la cual el subcontinente entró inicialmente hasta cierto punto “por equivocación”, provocando que lo encontrado, descubierto e interpretado por españoles y portugueses no fuera tan sólo desconocido, sino imaginado y prefigurado a partir de referencias provenientes de otras latitudes, en particular de Oriente. En sentido inverso —esto es, desde la perspectiva de las culturas preexistentes—, todo parece indicar que, al menos para algunas de estas culturas, la llegada de españoles y portugueses, y las interpretaciones que de ella se dieron, también entroncaron con no pocas concepciones y mitos previos. De modo que, de parte y parte, las diversas prácticas que acompañaron el Descubrimiento y la Conquista dieron lugar a toda clase de equívocos y esfuerzos de traducción de estas prácticas en los términos de culturas distintas y muy desigualmente conocidas o asimiladas por ambos lados; equívocos y esfuerzos de traducción que pasan obviamente por incontables problemas de orden propiamente lingüístico, pero que no se reducen a ellos.

La memoria de este entrevero inicial de horizontes y representaciones culturales tan heterogéneas entre sí —aunque inseparables unos de otros a partir de su entrada en un contacto sin duda violento y a la postre sumamente desigual justifica, a mi entender, la pertinencia de un enfoque dialógico cuando de los procesos culturales y literarios del subcontinente americano se trata. Este dialogismo potencial constituye lo que, de cierto

sumamente complejos y no siempre claros, y procesos de redistribución de toda clase de poderes —los discursivos inclusive—, cuyas desigualdades no pueden pensarse sino desde los lugares concretos en que se anudan. América Latina es uno de ellos, el que nos atañe.

modo, se puede considerar como un *sello de origen*, o una *matriz cultural*. Ahora bien, de lo que he llamado *sello* o *matriz* importa rescatar y potenciar no son tan sólo los hechos y los procesos económicos y políticos, ampliamente trabajados por la historiografía. Cuando de literatura se trata, es preciso interrogarse también, y ante todo, acerca de las implicaciones de esta confrontación a la vez real e imaginaria, para el desenvolvimiento de las formas en las que, en el largo plazo de la historia cultural y la constitución de las subjetividades, se plasman, se elaboran y se vuelven a elaborar las peculiaridades de este dialogismo potencial.

2.2. *Dialogismo, monologismo y polifonía*

El estudio de Bajtín relativo a las “Dos líneas estilísticas de la novela europea” (*op. cit.*) proporciona algunas orientaciones a este respecto. Las dos “líneas” en cuestión —tendencias en realidad, puesto que lo que intenta el teórico y crítico ruso consiste más bien en tratar de dilucidar lo intrincado de los procesos de dialogización cultural y literaria— conciernen a los dos modos básicos de ir elaborando la multiplicación, la dispersión y la heterogeneidad de los géneros primarios y secundarios, y de buscar conferir unidad y orientación a estos mismos fenómenos. Mientras la primera línea se orientaría hacia la objetivación y relativización de los muy diversos géneros, primarios y secundarios, hablados y escritos, y hacia las modalidades de elaboración de sus contactos y sus fronteras mutuas, la segunda línea buscaría reabsorber estas heterogeneidades mediante la elaboración de géneros y formas, ante todo escritos y generalmente asociados con formas de institucionalización vinculadas con el poder político. Sin embargo, como muestra el ensayo de Bajtín, estas dos “líneas”, o estos dos modos básicos de elaborar el contacto y sus conflictos, no son sistemas clasificatorios: remiten a tendencias que suelen mantener entre sí relaciones complejas, a las que no son ajenas las formas que, en distintos momentos de

su evolución, tiene el poder político de organizar e institucionalizar la cultura. El interés primordial de Bajtín por los periodos de *transición* y las heterogeneidades que suelen hacer surgir los resquebrajamientos de las formas institucionalizadas y el anquilosamiento al que tienden sus tradiciones, consiste ante todo en una preocupación de orden teórico y metodológico. Busca poner de relieve el fundamento dialógico de toda cultura que se precie de tal, y alertar acerca de los peligros que acarrea, para esta misma cultura, toda desvinculación de las tradiciones institucionalizadas respecto de los lenguajes, las formas y los géneros vivos, ligados a la actividad práctica y los intercambios verbales asociada con ella. A este respecto, los dos grandes estudios concretos de Bajtín, dedicados a Rabelais (1989) y a Dostoievski (1986) respectivamente, son muy ilustrativos: muestran, en diferentes contextos históricos de transición, de alcances sin duda distintos, dos maneras —entre otras muchas posibles— de elaborar artísticamente la problemática de las relaciones entre la tradición culta y letrada en la que se inscriben las obras de sendos novelistas, por un lado, y los lenguajes vivos, populares o no, por el otro.

En el caso de Rabelais, el acento está puesto en la descomposición del predominio de las instituciones eclesiásticas en la organización de la cultura medieval: en la dispersión, la relativización y la objetivación de lenguajes y géneros y en la elaboración artística del contacto y las fronteras, vueltas sumamente móviles y porosas, entre géneros primarios y secundarios. La irrupción de los géneros vivos y populares en la tradición culta y letrada, la figuración de esta invasión vital y festiva en el espacio de la plaza pública, y la perspectiva jocosa que abre y libera aquella, desembocan así en múltiples modalidades de una risa paródica —en la *carnevalización* de lenguajes y géneros—, que consiste en la relativización generalizada de todos ellos, mediante la multiplicación, el reviro y el entrevero constantes de las perspectivas cognitivas y valorativas sobre los lenguajes —o los géneros— y sus objetos. En el caso de Dostoievski, la

elaboración artística del contacto entre lenguajes y géneros provenientes de ámbitos y estratos distintos de una sociedad rusa en la que se va resquebrajando el régimen feudal, es bastante distinta. Aun cuando este resquebrajamiento conlleva la redefinición de muchas de las relaciones sociales hasta entonces vigentes, el ámbito en el cual Dostoievski elabora el problema se circunscribe en buena medida al de la *intelligentsia*, presa entre una aristocracia —a la vez rural y urbana— que duda de sí misma, y un “pueblo” de contornos y ribetes bastante inciertos. En este marco, la problemática del dialogismo adquiere la forma primordial de *conflictos de conciencias*: de conflictos entre personajes configurados con base en las *ideas* de las que son portadores y que ellos van confrontando en el espacio de la ficción; o de conflictos en el interior de una misma *conciencia ideológica*, generalmente *desdoblada* (en su propio interior o bajo la forma del *doble*). La imagen que de estos personajes ofrece el novelista ruso es, así pues, la de *personajes-vozes*, antes que la de personajes sujetos de acción. Esta diferencia de fondo resulta de suma importancia para la comprensión de lo que Bajtín entiende por *polifonía* dostoievskiana, y su diferenciación respecto del *monologismo* de otras formas novelescas.

En efecto, en primer lugar, esta diferenciación permite precisar lo que, por referencia a Dostoievski y al mundo de la ficción, Bajtín comprende por *voz*. Ésta no se confunde con el personaje tradicional, ni con el sujeto de la enunciación. Es la concreción —objetivación— de una tendencia ideológica socialmente existente, materializada en una serie de enunciados y géneros discursivos cuya coherencia le confiere la dimensión de una *conciencia*; vale decir, de una concepción acerca del mundo en que vive, y de su propia relación con este mismo mundo. La *figuración* de esta *conciencia* puede o no presentarse como internamente *dialogizada*. Si no lo es, se considera *monológica*, lo que no impide que, en el plano estilístico, sus enunciados carezcan de relación con los enunciados, reales o supuestos, de sus interlocutores. En el segundo caso —el del *hombre del*

subsuelo, por ejemplo—, es la forma misma de la *voz-conciencia* que aparece como fisurada o desdoblada. Pero, en uno y otro caso, la cuestión radica en la *figuración* de la *voz-conciencia* y en la de la modalidad, más o menos autocentrada, de su relación con el dialogismo social y cultural. Ahora bien, en el plano de la composición novelesca —esto es, en el de la figuración de las relaciones entre las distintas *voces-conciencias* (incluidas la del narrador en tercera persona que orienta la disposición cognitiva y valorativa del lector)—, Bajtín subraya que la presencia de voces *monológicas* es imprescindible para la configuración de un universo *polifónico*. Sin ellas no hay, en efecto, diálogo real (en el plano de la ficción se entiende) entre *voces-conciencias* autónomas y capaces de modificarse mutuamente en atención a los objetos considerados. En este sentido, la *voz-conciencia* desdoblada del hombre del subsuelo no figura algo así como el grado mayor del *dialogismo*, sino precisamente su imposibilidad, o si se quiere, su grado menor: al no poder distinguir en su propia conciencia entre la voz ajena y la propia, no puede *objetivar* ninguna de las dos, ni dejar de confundir sus representaciones encontradas con el objeto por dilucidar. Queda así prisionero de su propia subjetividad, sin posibilidad alguna de contribuir al diálogo social y cultural real, que plantea por su parte la concepción *polifónica* del debate de ideas objeto de la representación artística dostoievskiana.

La autonomía de las distintas voces que concurren en la configuración polifónica del mundo narrado se relaciona, como se acaba de ver, con la forma de figuración de estas voces, más o menos *monológicas*. Pero atañe también a la relación que el narrador en tercera persona establece con dichas voces. En efecto, Bajtín subraya la *independencia* de estas voces respecto de la del narrador, y el carácter polémico de la relación que este último entabla con ellas. La voz del narrador en tercera persona aparece así como una más de las voces-conciencias confrontadas en el espacio de la ficción. Pero el teórico y crítico ruso hace también hincapié en que el diálogo polifónico así configurado

conlleve no sólo la reflexividad de las voces-conciencias en diálogo unas con otras —esto es, su aptitud para reconsiderar el objeto en debate —, sino también y al mismo tiempo, su consiguiente tendencia a la autorreflexividad; vale decir, su propensión a volver sobre sí mismas y su propia relación con el mundo.

La concepción dostoievskiana y bajtiniana de la configuración polifónica del objeto de la representación artística consiste en una serie de correlatos: en el desplazamiento de este objeto de la representación artística del ámbito de las acciones hacia el de las ideas y las conciencias; en la consiguiente figuración de los personajes como voces-conciencias ideológicas diversamente dialogizadas —tanto en lo que respecta a su relación con las demás voces como consigo mismas—; y en la concepción del lugar y papel del narrador encargado de orientar la atención cognitiva y valorativa del lector. Este narrador deja de modelar a los personajes y sus acciones desde arriba y desde fuera, como es el caso del llamado narrador histórico u omnisciente de la novela realista tradicional cuya composición puede llamarse por ello *monológica* (Bajtín, 1986: 71-111). Y al abandonar esta perspectiva externa, se coloca a sí mismo en igual nivel que las voces-conciencias con las que entabla su propio diálogo, no sin respetarlas en su autonomía —su propio *monologismo*— y sus capacidades de reflexión y autorreflexión.

El monologismo y la polifonía no son por consiguiente categorías opuestas, que se excluyen la una a la otra de acuerdo con una lógica binaria. Situadas ambas en el plano de la composición novelesca, atañen conjuntamente: 1) a la figuración del ámbito de la representación artística, que en la composición polifónica se *desplaza* del ámbito de las acciones hacia el de las relaciones conflictivas entre lenguajes sociales heterogéneos y diversos; 2) al de la figuración y *objetivación* de los diversos elementos que concurren en dicha representación artística, que en la composición polifónica *transforman* la *imagen* del personaje sujeto de acción en la de una *voz-conciencia ideológica*, aunque no por ello menos activa; y 3) a las *orientaciones cognitivas*

y *valorativas del lector virtual*; orientaciones a las que, en la composición polifónica, el narrador en tercera persona llama, no tanto a identificarse con tal o cual de los personajes que intervienen en el proceso narrado, cuanto a entrar él mismo en diálogo y debate con las voces-conciencias que integran el mundo de la ficción, y por ende a reflexionar acerca del carácter esencialmente *problemático* del objeto considerado, en términos tanto *cognitivos* como *valorativos*. Estos tres aspectos correlacionados —con los desplazamientos, las transformaciones y las reorientaciones que acarrearán— no hablan propiamente de una superación, en sentido hegeliano, de la composición *monológica* por la *polifónica*, sino de una *subordinación* de la problemática del monologismo compositivo —de filiación aristotélica, y reforzado por una epistemología del lenguaje de cuño positivista y logicista— dentro de una problemática mayor: la del dialogismo social-verbal, inherente a, y sustento de toda cultura abierta al devenir histórico, y abierta también y ante todo a la presencia del otro, reconocido y aprehendido en su alteridad radical.

Esta “revolución galileana”³ —epistemológica y poética— requería, sin duda, de una reconsideración de las teorías del lenguaje al uso. Pero tampoco hubiera sido posible sin la detección de prácticas artísticas encaminadas en esta misma dirección y sin la compenetración desprejuiciada del teórico y crítico ruso con estas prácticas y sus poéticas subyacentes. La *carnavalización rabelaisiana*, que echa por tierra todas las jerarquías genéricas y reintroduce el contacto vivificador entre las tradiciones cultas —que al volverse autónomas tienden a la rigidez y el anquilosamiento— y los géneros bajos y vivos —no canonizados, ligados a la actividad práctica y los intercambios verbales asociados a ella— constituye *una entre otras muchas vías posibles* de aproximación a esta problemática cultural de conjunto. La *polifonía dostoiévskiana*, a su vez, centra esta misma

³ La formulación es del propio Bajtín.

problemática en torno a las *ideas* y a las formas de constitución de las identidades subjetivas en sus relaciones mutuas. El puente que tiende Bajtín entre estas dos poéticas descansa en lo que llama *la memoria del género*, o sea en la memoria *latente* de los lenguajes vivos y los géneros bajos, la cual irrumpe en la tradición letrada para volver a ponerla en movimiento. Así, de la obra de Dostoievski no se puede afirmar propiamente ni su índole carnavalesca ni su carácter popular, ni mucho menos su tono satírico: en sentido estricto, tan sólo acoge y despliega las potencialidades de una memoria genérica relegada, o arrinconada por otros afanes por conferir unidad y coherencia a la pluralidad, la heterogeneidad y la dispersión de los lenguajes vivos y de los intercambios verbales asociados a la actividad práctica.

2.3. Un ejemplo latinoamericano: “Luvina” de Juan Rulfo

El espacio —por fuerza reducido— de esta exposición no permite traer a colación todas las consideraciones que, acerca de los procesos literarios latinoamericanos, sugieren las vías de análisis abiertas por la obra teórica y crítica de Bajtín. En realidad, la confrontación de estas vías con dichos procesos queda en buena medida por hacer, y ello supondría ante todo que renunciáramos a la escolástica y volviéramos a leer nuestras propias tradiciones con otros ojos, y otros oídos: los nuestros, aunque no por esto ciegos y sordos a lo que pueda ofrecernos el resto del mundo. Acabo de hacer referencia a *la memoria del género*, y hablé con anterioridad de las Crónicas del Descubrimiento y la Conquista como el género fundador para la elaboración de los encuentros y desencuentros culturales asociados con estos hechos históricos. El género *crónica* —referido a los siglos XVI y XVII— es polivalente: consiste de hecho en una serie sumamente heterogénea de lenguajes y formas muy dispares, a los que unen la confrontación y el cruce entre lo imaginado, lo encontrado y desconocido, y lo diversamente interpretado, con o sin el afán expreso de legitimar las empresas de conquista y coloni-

zación y las diversas prácticas asociadas a ellas. Lo quieran o no, esta confrontación y este entrevero traen consigo el carácter ineludiblemente problemático del objeto de la representación verbal, a la vez que una no menos marcada inestabilidad del sujeto de la enunciación —si es que no también la de su destinatario—. Juan Rulfo era, según sus propias palabras, gran lector de crónicas, del siglo XVI en particular. Pese a sus muchas “mentiras”, en esto sí podemos creerle. En efecto, ¿qué es “Luvina” sino la *puesta en escena* de la “crónica” del descubrimiento de San Juan Luvina por parte de su antiguo maestro de escuela?

Pero antes de volver sobre esta puesta en escena, es preciso reparar también en la presencia de otra memoria: la del arte de los cuenteros pueblerinos, que consiste en sembrar en la mente de su auditorio una serie de pistas falsas, para conducirlo subrepticamente hacia otro lugar y llevarlo así a cuestionar las falsas evidencias —lugares comunes en realidad— en la que pareciera estarse apoyando la trama del relato. Ambas memorias genéricas se conjugan, en efecto, para convertir la “crónica” del descubrimiento de Luvina en una “conquista” y una “colonización” fracasadas, en las que el encargado de llevarlas a cabo termina ocupando el lugar —simbólico— de aquellos mismos que no alcanzó jamás a reconocer como *otros*, dotados de alma y cultura propias. La imagen final del maestro —muerto en vida, privado de voz, ciego y sordo a su entorno— que registra el distante narrador en tercera persona que estuvo observándolo y escuchándolo mientras monologaba —no es, a fin de cuentas, sino la misma que él había llegado a atribuir a los habitantes de San Juan Luvina. Aun cuando no alcanza a aceptarlo ni comprenderlo plenamente, son justamente la irrupción de la voz propia y la risa sorpresiva de los luvinenses las que terminaron derrotándolo, vital y moralmente. Pero ¿con qué artes resuelve Rulfo este insidioso cuestionamiento de toda una tradición cultural, al parecer ciega y sorda al *otro* y para sí misma?⁴

⁴ En el análisis que sigue del cuento de Rulfo, utilizo un trabajo previo mucho más desarrollado, inédito aún, por formar parte del volumen que estoy

En primer lugar, conviene reparar en que tanto la “crónica” del maestro como la observación perceptiva y distanciada del narrador en tercera persona se presentan como remembranzas de experiencias pasadas. Aunque extraídas ambas del fondo de la memoria, estas dos remembranzas presentan, sin embargo, una diferencia de fondo. La del maestro consiste en una suerte de monodílogo, formalmente dirigido a un interlocutor fantasmal que estaría encaminándose a su vez hacia San Juan Luvina; o sea, dirigido a una suerte de *alter ego* suyo, cuya presencia —real o imaginaria— suscitaría la asunción de recuerdos sumergidos en la memoria. Esta narración, *formalmente* dialogizado por la presencia de un interlocutor silencioso pero activo, empieza con la descripción de la topografía de Luvina, sigue luego con una caracterización de los habitantes del lugar en términos de sus usos y costumbres, y desemboca en un tercer tiempo en el relato de la pasada experiencia del maestro, centrado en el día de su llegada y en su terror ante lo desconocido; vale decir, ante lo que se le presenta como inhóspito y desolado, si es que no también amenazante. La configuración de esta *imagen compleja* de *lo otro* y los otros no es, no obstante, tan lineal como pudiera sugerir la sucesión de las tres unidades del relato. Pese a su orden aparente, la exposición adquiere la forma reiterativa y envolvente de un pensamiento que se busca a sí mismo, y tropieza constantemente no sólo con una idea, al parecer informable, sino también y sobre todo con la imagen perceptiva del viento que, en forma de remolino, ronda sin cesar las calles de Luvina y la mente de su antiguo maestro de escuela. Ese algo indecible, y la imagen asociada a este hecho, fisuran a cada paso la exposición del maestro y la representación que busca transmitir e infundir en la mente de su interlocutor. La remembranza del cantinero, en cambio, consiste en traer al presente de la enunciación

preparando acerca de la poética del narrador jalisciense. Este análisis se ubica, asimismo, en la perspectiva de diferentes ya publicados; entre ellos: (Perus, 1997: 59-83; 2002: 51-77; 2003: 577-595 y 2007: 343-358).

una escena presenciada en el pasado; en revivirla —recordando con renovada atención el comportamiento físico del narrador-personaje e imaginando los meandros de su monólogo interior—, y en contrastar esta percepción imaginativa y distanciada con el entorno de la cantina: la risa de los niños jugando, la luz, el río, las casuarinas, y la caída de la noche que no apaga estos signos de vida circundante.⁵ La remembranza suya adquiere, así pues, la forma de una compenetración imaginativa y distanciada con la voz del otro, a la que abandona a su libre curso, sin inmiscuirse jamás en ella. En este caso, la *imagen visual* de la presencia del otro se transforma en la asunción de una *voz autónoma* —*monológica* en términos de Bajtín, con todo y su aparente *dialogización externa*.

La observación atenta del comportamiento físico del maestro por parte del narrador en tercera persona, y la escucha no menos circunspecta de las variaciones de tono y ritmo de la narración del personaje registradas por este mismo narrador, permiten detectar otros aspectos relevantes de dicha narración, no por ensimismada menos empecinada en convencer a su inter-

⁵ Acerca de esta caracterización de la forma de la enunciación del narrador en tercera persona y su identificación con Camilo, el cantinero, no puedo extenderme aquí, por falta de espacio. Sin embargo, me parece necesario introducir aquí una distinción necesaria entre la noción bajtiniana de género discursivo, definida en términos del intercambio *social-verbal*, y la *actividad psíquica* que le subyace —en este caso la remembranza—, acerca de la cual Bajtín dice en realidad muy poco. En el cuento de Rulfo, los dos narradores rememoran, vale decir que traen la vivencia pasada al presente de la enunciación, abriéndola, o no, a nuevas significaciones posibles. Los géneros discursivos a los cuales acuden son, sin duda, distintos, pero su diferenciación y el valor de su contraposición en la composición artística del cuento, no se entiende plenamente sino por referencia a la actividad rememorativa. Esta distinción necesaria guarda estrecha relación con la constitución de las voces-conciencias, no como *ideólogos*, sino como modalidades de la percepción sensible que moldea la conciencia, no sin entrar en conflicto —al menos en el presente caso— con las ideas. En otros cuentos de Rulfo, esta relación entre percepción sensible e ideas se presenta de manera distinta. Por falta de espacio no me puedo extender aquí sobre este problema, que con todo considero necesario destacar para la valoración de los aportes de Rulfo, y su deslinde con la polifonía dostoievskiana.

locutor silencioso. Tanto la observación del personaje como la escucha de su voz ponen de manifiesto la configuración de dicha voz con base en diversas modalidades de la percepción sensible, a la vez que el predominio de lo visual, auditivo y táctil cuando del viento se trata: la imagen de éste es de hecho la que, *personalizándolo, metaforiza* la relación del maestro con la atmósfera inquietante de Luvina y la presencia no menos alarmante de sus habitantes. Por lo anterior, estos mismos registros perceptivos cumplen también con otro papel, que consiste en la *naturalización* de los habitantes de Luvina, tan raquíticos, enclenques, ásperos, filósofos y tristes como el chicalote. Así se establece, en el plano de las imágenes, la asimilación entre la personificación del viento y la naturalización de los luvinenses.

Otro aspecto relevante en la configuración de la voz del maestro consiste en la represión obstinada de otra forma de dialogismo, *interno* esta vez y no sólo formal. Esta otra forma de dialogismo es la que asoma en formulaciones como: “dicen los de Luvina, pero yo...”, varias veces reiterada a lo largo del relato del maestro. La negación obstinada del valor de la voz ajena —inserta siempre en la de quien se empeña en refutarla— atañe ante todo a los diversos significados atribuidos al viento. Mientras los luvinenses ven en éste la manifestación insistente de sueños suyos que “suben desde los barrancos”, o de la fuerza en movimiento que impide que “el cielo se junte con la tierra” y los aniquile junto con sus muertos, el maestro no lo percibe sino como una presencia insidiosa y amenazante. En este punto, es preciso recalcar que la voz del maestro no aparece configurada como *voz-conciencia ideológica* a la manera dostoievskiana: su figuración se sustenta en una *percepción imaginativa* que apunta a la elaboración de *una imagen del otro desconocido*. A su vez, *la voz negada* de los luvinenses tampoco consiste en *ideas* sujetas a debate: descansa en una visión del cosmos —de origen prehispánico o no—, del que ellos y sus muertos forman parte. Este desencuentro entre *lenguajes ajenos entre sí* no es muy diferente de la que despunta en no pocas Crónicas del Descu-

brimiento y la Conquista, al procurar el cronista dar cuenta —para otros situados en la metrópoli— de la “naturaleza” de los nativos, supuestamente carentes de “alma” y de cultura. Con todo, vale reparar en que, paradójicamente, las percepciones del maestro se presentan a menudo como respuestas a, y denegación de la cosmovisión de los luvinenses, referida en retazos por el mismo maestro. De tal suerte que la voz ajena es aquí no sólo negada, sino también refutada antes mismo de haber podido desplegarse en su plena autonomía y con total independencia.

Ahora bien, pese a esta configuración particular de la voz monológica y escasamente dialogizada del maestro —tanto interna como externamente—, es finalmente en el plano de las *ideas* que se produce la confrontación abierta de aquel con los luvinenses. Los términos de esta confrontación abierta, constantemente reprimida en la remembranza del maestro, son de sobra conocidos, lo mismo que el albur y la risa abierta con que irrumpe sorpresivamente la voz —autónoma esta vez— de los luvinenses en las remembranzas del maestro. Reproducida mediante la citación de los enunciados de uno y otros participantes en el diálogo, esta *confrontación* consiste no tanto en un *diálogo* —en el sentido bajtiniano, aunque *formalmente* sí lo es— cuanto en el desplazamiento y la reformulación del objeto de la representación verbal. Lo que venía siendo la desolación de Luvina y sus habitantes, empeñosamente reafirmada por el maestro en su afán por convencer a su interlocutor fantasmal, se transforma en un problema de otro orden. En efecto, con la irrupción de los breves, pero contundentes, enunciados de los luvinenses, la atmósfera del pueblo y la idiosincrasia de sus habitantes se desplaza y reformula de pronto en términos de las formas de ejercicio del poder político. Con todo, esta reformulación no abre la puerta a ningún “debate de ideas” entre los participantes en el *diálogo*: acarrea el desmoronamiento del maestro, el aniquilamiento de su vocación docente y su huida definitiva de San Juan Luvina: no sólo el maestro se muestra incapaz de resistir la reformulación de la problemática de conjunto por parte de los

naturales del lugar, sino que tampoco puede admitir la transformación sorpresiva de la *imagen* que tenía de ellos en *voces-conciencias autónomas* (aunque no por ellos definidas como propiamente *ideológicas* a la manera dostoevskiana). Estas *limitaciones* de las posibilidades de un dialogismo social y cultural aparecen claramente reforzadas en la conclusión del largo y obsesivo monodílogo del antiguo maestro de San Juan Luvina. Cito para mayor claridad:

[...] Pero mire las maromas que da el mundo. Usted va para allá ahora, dentro de pocas horas. Tal vez ya se cumplieron quince años que me dijeron a mí lo mismo. ‘Usted va a San Juan Luvina’. En esa época tenía yo mis fuerzas. *Estaba cargado de ideas... Usted sabe que a todos nosotros nos infunden ideas. Y uno va con esa plasta encima para plasmarla en todas partes.* Pero en Luvina no cuajó eso. Hice el experimento y se deshizo...

San Juan Luvina. Me sonaba a nombre de cielo aquel nombre. Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo donde se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quien le ladre al silencio; pues en cuanto uno se acostumbra al vendaval que allí sopla, no se oye sino el silencio que hay en todas las soledades. Y eso acaba con uno. Míreme a mí. Conmigo acabó. Usted que va para allá comprenderá pronto lo que le digo... (1987 [1953]: 123-124, énfasis mío).

En esta reflexión final del derrotado maestro, su incapacidad para asimilar los alcances del diálogo que acaba de referir resulta tan evidente como su empeño en mantener, y reforzar para su interlocutor fantasmal, *la imagen* que tenía y tiene de San Juan Luvina y sus habitantes. Con todo, si bien no logra modificar esta *imagen*, su empecinamiento no impide cierta vuelta sobre lo que a juicio suyo llevó su “experimento” al traste. En un acto reflexivo y autorreflexivo —limitado por su incapacidad para dar entrada a la voz y el punto de vista ajenos—, atribuye su fracaso a unas “ideas infundidas”, a esa “plasta” que “uno lleva encima” y busca “plasmar en todas partes”. Pero ¿de qué “ideas” y de qué “plasta” se trata aquí? En una perspectiva de corto plazo —más histórica que propiamente literaria— se podría ver en

ellas una alusión a la educación socialista que, en su momento, el gobierno mexicano intentó implantar en el medio rural. Sin embargo, si se repara en las modalidades de figuración de la voz del antiguo maestro de San Juan Luvina, en ningún momento aparecen tales “ideas” —socialistas o no—, sino modalidades de percepción sensorial, preformadas en términos de *imagen* por una larga tradición nunca del todo deshecha, cuya matriz —sean “los de abajo” indígenas o no— parece remontarse a la Conquista y la Colonia. En la formulación del maestro, el desplazamiento de las “ideas”—no formuladas— hacia la imagen de una “plasta” no es casual, y bien podría pasar por una, entre otras muchas, de esas *ironías* tan propiamente rulfianas, que sin llegar a la parodia ni a la *carnevalización* de todos los lenguajes *objetivados*, se asemejan a lo que Bajtín percibe y designa como *risa disminuida*. De entre estas ironías, destacan la que conlleva el hecho de que el personaje central de este cuento sea un maestro, y la que se insinúa en la mención del *silencio* y la *soledad* en cuanto “uno se acostumbra al vendaval”; vale decir, cuando uno se “acostumbra” a desoír la voz de los otros y la persistente manifestación de sus sueños. El cuestionamiento de Rulfo no es coyuntural, ni se refiere a una ideología en particular: apunta hacia formas de percepción y de constitución de la subjetividad tan ancladas en la cultura heredada de la Conquista que pasan por desapercibidas; es decir, por *naturales*; tan *naturales* como la asimilación de los *vencidos* al *paisaje*. Más que de *ideologías*, el asunto es aquí, y ante todo, de sensibilidad, e incluso de mentalidad.

Ahora bien, en esta constatación irónica no acaba el cuento, y queda por examinar la última dimensión de la figuración de las posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural planteadas por la poética narrativa de “Luvina”. Esta última dimensión atañe a las figuraciones del lector virtual. Si partimos del supuesto de que la función de cualquier narrador consiste en guiar la atención perceptiva, cognitiva y valorativa del lector virtual, en la composición del cuento de Rulfo la disposi-

ción de la atención del lector virtual se halla figurada dos veces. La primera de estas figuraciones radica en la presencia del *escucha* fantasmal, silencioso pero activo según lo dejan entrever tanto las diversas apelaciones del maestro a su atención como los esfuerzos de éste por cerrar cualquier insinuación (¿gestual?) de duda acerca de la veracidad de su relato. La segunda figuración de la atención que ha de guiar la actividad del lector virtual descansa en la *observación visual e imaginativa* del comportamiento físico del narrador primero por parte del narrador en tercera persona, y en el *encuadre* del acto de enunciación del narrador primero en circunstancias concretas. Este encuadre consiste en situar al narrador segundo —figurado como el cantinero que responde al nombre de Camilo— dentro de la cantina en donde se verifica el monodílogo del maestro, y en atribuirle a este mismo cantinero el registro puntual de las manifestaciones de vida alrededor del maestro y de la cantina.

Estas dos figuraciones distintas son a la vez complementarias y opuestas entre sí. Mientras la primera figura, la *compene-tración auditiva* con la voz, la sensibilidad y la conciencia del otro, consideradas en su alteridad o su *monologismo* propios, la segunda instaaura formas de *distanciamiento visual* respecto de esta misma voz, a la que se va imaginando sin inmiscuirse jamás en ella. De tal suerte que, *sin que estas dos perspectivas entren jamás en diálogo*, en ambos casos se trata de que sea el personaje-narrador el que llegue a formular su propia verdad —para sí mismo, para su interlocutor, para quien presencia y rememora a distancia un acto narrativo, y desde luego para el lector—, de partida, enigmático para todos y cada uno de ellos. En esta doble figuración de los narradores y sus destinatarios, la complementariedad consiste en el respeto de la autonomía de la voz-conciencia —perceptiva y sólo medianamente reflexiva— del personaje-narrador por parte del cantinero. Respeto que, es preciso subrayarlo, contrasta a todas luces con la relación imaginaria que el maestro mantiene hasta el final con los luvinenses. Y, más allá del contraste entre estas

dos formas de relación con el *otro*, la complementariedad radica también en la *conexión* —sugerida por el narrador segundo— entre la sorpresiva vitalidad de los luvinenses y la del entorno de la cantina. Esta vitalidad es, desde luego, la misma a la que el maestro permanece ciego y sordo, y a la que sigue rechazando y ahuyentando al igual que la de los niños que juegan y alborotan alrededor de la cantina.

Esta doble figuración de los narradores y sus destinatarios conlleva cierta apelación a la conciencia reflexiva y autorreflexiva del lector concreto acerca de su propio *diálogo* con el cuento. En efecto, el hecho de que esta conexión esté sugerida al final por quien tiene nombre propio —el único mencionado en todo el cuento— no parece casual: insinúa a su modo el paso que ha de darse, en el acto de lectura, de la figuración del interlocutor fantasmal a la del lector concreto, invitado a una reflexión acerca de su propia lectura. Llama la atención de éste sobre la composición narrativa y la *arquitectónica* del cuento —entendida ésta como la figuración de las formas de atención perceptiva, cognitiva y valorativa que han de guiar al lector—, e impide que su lectura se limite finalmente a los contenidos del relato del maestro: a una identificación con el miedo y la sensibilidad de éste, o a un (re)conocimiento de la *realidad* referida pero sesgada por esta misma sensibilidad. Aun cuando la penetración del lector con el *mundo* del maestro pudiera haberlo llevado por estos caminos, el distanciamiento subjetivo que instaura la perspectiva del cantinero lo obliga a volver sobre sus pasos, a tomar en consideración la composición y la arquitectónica del cuento, y a reflexionar acerca de las que pudieran haber sido sus propias *proyecciones*. El texto de Rulfo encierra una *poética en acto*, que instaura sus propias condiciones de legibilidad, y sus propias formas de *diálogo* del lector con el texto, con sus narradores y con el *mundo* de éstos.

A manera de conclusión

En la lectura *bajtiniana* de “Luvina” llevada a cabo no me propuse aplicar las categorías del teórico ruso al texto de Rulfo, ni responder a la pregunta de saber si dicho texto era, finalmente, *monológico* o *polifónico*, cuando no también paródico o carnavalesco. La cuestión no es de *adjetivación*, ni mucho menos de *aplicación*. Con *poner a prueba* las categorías bajtinianas de *dialogismo*, *monologismo* y *polifonía* en relación con un cuento seleccionado por su puesta en escena de la conflictividad de lenguajes sociales a la vez separados y enfrentados entre sí incluso antes de su inserción en el espacio de la ficción, he querido hacer aparecer y poner de relieve una problemática distinta: la que, precisamente, *obstruyen* las aplicaciones *a priori* y las adjetivaciones apresuradas. La *objetivación* de estos lenguajes dispares —esto es, su incorporación al espacio de la ficción— es una cosa. Otra, mucho más relevante, es la dilucidación de sus interrelaciones concretas en este mismo espacio, no por ficticio ajeno a formas de actividad práctica y de intercambio social-verbal imperantes más allá de él. Como he tratado de mostrar, esta dilucidación pasa necesariamente por el estudio de la *poética concreta del texto*, entendida ésta como la organización compositiva y arquitectónica de la obra de que se trate. En términos bajtinianos —mas no aristotélicos—, esta poética puede sintetizarse en las distintas maneras de *figurar* no sólo los lenguajes en cuestión, sino también sus encuentros y desencuentros, y su eventual capacidad de modificarse unos a otros, lo cual ha de verificarse en un doble plano: en el de la configuración del mundo narrado, por un lado; y en el de la relación del lector con dicho mundo, y con el suyo propio, propuesta *desde la forma-sentido* del texto, por el otro lado.

Por tratarse de un texto narrativo, esta figuración —sumamente compleja— atañe a la forma de los personajes y la de las voces narrativas. Ahora bien, desde el punto de vista de una poética realista, la *imagen* de los actores del drama narrado —en

este caso, el maestro de escuela, los luvinenses, y colateralmente el cantinero— descansa, al menos en parte, en los lenguajes de los que son portadores y que los “tipifican”. Sin embargo, un estudio atento del *proceso narrativo* escenificado por el cuento de Rulfo muestra que esta “tipificación” no es sino el punto de partida para su cuestionamiento insidioso. En efecto, el *movimiento* del relato de Rulfo descansa en la *disociación* de las nociones de *imagen* y de *voz*, y en la exploración de sus *implicaciones mutuas, mediante la alternancia de los puntos de vista visuales y auditivos*. Con base en dicha disociación, la *imagen* aparece claramente como percepción y representación del *otro* —como la *objetivación* de éstas—, en tanto que la *voz*, en su sentido pleno, conlleva la “palabra para sí”, vale decir la autonomía y la independencia de esta *voz* respecto de la *imagen* que el *otro* proyecta sobre su portador. En esta diferenciación de fondo descansa precisamente el drama en torno al cual gira el monólogo obsesivo del maestro en su relación con los luvinenses, y esta diferenciación constituye a su vez la fuente de la ironía y la ética rulfianas. La *imagen* del derrotado maestro que ofrecen al final la *voz* y la *mirada* atenta del cantinero no es pura imagen: proviene conjuntamente de la remembranza visual del comportamiento gestual del maestro y de la compenetración imaginativa con su voz, considerada en su plena autonomía. Pero el logro de esta conjunción de *imagen* y *voz* —insinuada a lo largo del proceso narrativo y anudada al final del cuento— induce también un distanciamiento del lector respecto de la *voz* del maestro y de la *imagen* que su sensibilidad había venido proyectando sobre unos luvinenses, a la vez naturalizados y empecinadamente privados de *voz* propia. De tal suerte que la poética narrativa rulfiana no se contenta con colocar al lector de “Luvina” ante los *límites* de un dialogismo sociocultural que, no por muchas veces pregonado “desde arriba”, deja de hallarse *trabado* por una sensibilidad de larga data que lleva a proyectar sobre “los de abajo” la *imagen naturalizada* que se tiene de ellos. Invita también, y al mismo tiempo, a su lector virtual a otra forma de

leer el mundo, a otra forma de *mirar y escuchar al otro*, y a otra forma de *dialogar* con él y consigo mismo.

A juzgar por la crítica rulfiana, esta forma de *intervención* del jalisciense en la cultura de su tiempo mediante la apelación a tradiciones narrativas diversas, canonizadas y no canonizadas, hasta entonces separadas, pero cuya puesta en contacto le permitió explorar sus potencialidades e imaginar relaciones mutuas no salta a la vista. La mayoría de las lecturas de “Luvina”—y de las obras de Rulfo en general— suelen reproducir lo que la poética rulfiana se empeña en remover y reformular. La transformación del lector y de sus más acendrados hábitos de lectura planteada por Rulfo sigue, así pues, a la orden del día.

Seleccionado a título de ejemplo tanto por la complejidad de su planteamiento acerca de la relación con el *otro* como por la problemática de las posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural que llevaba a poner de relieve, el cuento de Rulfo y su lectura *bajtiniana* traen también consigo otras implicaciones. La filiación implícita del cuento con las herencias de la Conquista y la Colonización y la confrontación de su poética con las vías de análisis abiertas por Bajtín permiten vislumbrar otras posibilidades de elaboración de una historia comprensiva —ni lineal ni refleja— de los procesos literarios latinoamericanos.⁶ Para esto, sin embargo, habría que renunciar a las aplicaciones *a priori* y a las adjetivaciones apresuradas, *ambas contrarias a la epistemología y la ética bajtinianas*. Al convertir la *démarche* del teórico y crítico ruso en un modelo formal, unas y otras pasan por alto la índole esencialmente problemática del objeto de la representación artística verbal y su poética concreta, y por ende también la cuestión de la regulación de las aperturas semánticas de los textos a los diferentes

⁶ Me refiero aquí muy concretamente al ensayo de Bajtín intitulado “Dos líneas estilísticas de la novela europea” (*op. cit.*). La concepción historiográfica que priva en dicho ensayo habría de relacionarse con las aproximaciones a una perspectiva similar por parte de algunos críticos latinoamericanos, entre otras las del peruano Antonio Cornejo Polar (1994).

contextos de la cultura en devenir. Asimismo, y en consecuencia, unas y otras coartan también el estudio consecuente de las muchas formas históricas de elaboración y reelaboración de la conflictividad inherente a literaturas nacidas de un hecho de Conquista, prolongado por varios siglos de coloniaje y de dependencia no sólo económica y política. De colocar el estudio de las formas concretas que adquiere el dialogismo —sus alcances y sus limitaciones— en las diversas tradiciones literarias del subcontinente americano, y redefinir así la problemática de las relaciones de dichas tradiciones con las diferentes corrientes de la literatura mundial en términos de *diálogo*, y ya no en los de influencia, imitación, superación o identidad, acaso pudiera ayudar a dejar atrás algunas ideologías adheridas a esta dependencia y contribuir con aportes propios a los debates conceptuales que giran actualmente en torno a la actividad lectora y a la historiografía literaria.

Referencias

- BAJTÍN, Mijaíl (1982 [1919]). “Arte y responsabilidad”. *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- _____ (1989). *Estética y teoría de la novela*, trad. de Helena Kriúkova y Vicente Cascarra, Madrid: Taurus, 1989.
- _____ (1989). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova. México: FCE., Breviarios, núm. 417.
- CORNEJO Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*, Lima: Horizonte.
- PERUS, Françoise (1997). “En busca de la poética narrativa de Juan Rulfo. Oralidad y escritura en un cuento de *El Llano en llamas*”,

Poligrafías. Revista de Literatura comparada, núm. 2, México: UNAM.

_____ (2002). “Ensoñación y memoria en ‘En la madrugada’ de Juan Rulfo”. *Memoria del XVI Coloquio de Literaturas Mexicanas*, Gabriel Osuna (ed). México: Universidad de Sonora.

_____ (julio-septiembre, 2003). “El camino de la vida: ‘Nos han dado la tierra’ de Juan Rulfo”, *Revista Iberoamericana*, núm. 204, Pittsburg: LXIX.

_____ (2007). “El oído y la mirada en ‘¿No oyes ladrar los perros?’ de Juan Rulfo”, *Figures du decir dans la littérature de langue espagnole. Hommage a Amadeo López*, Lina Iglesias, Béatrice Ménard et Françoise Moulin-Civil (coord.). París: Université de Paris X-Nanterre, Centre de Recherches Ibériques et Ibéroaméricaines.

RULFO, Juan (1987 [1953/1980]). *El Llano en llamas*, México, FCE., Biblioteca Popular, 2ª. ed. revisada por el autor.