La teoría bajtiniana y su relación e importancia para el estudio de la novela latinoamericana

PRIMERA PARTE

Francisco Xavier Solé Zapatero

Si se analizan con atención las diversas historias de la literatura –sea ésta de un país dado, hispanoamericana, iberoamericana o latinoamericana–, uno se enfrenta a una serie de materiales heterogéneos, no articulados, a saber: la biografía del autor, el contexto histórico, el argumento de la obra, las relaciones de ésta con la vida del autor y el contexto histórico, los juicios de valor más o menos arbitrarios del historiador, etcétera. Ejemplos de este tipo de historias son la *Historia de la literatura hispanoamericana* de E. Anderson Imbert y la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Raimundo Lazo.

El problema se vuelve crítico cuando se estudian los trabajos sobre la historia de la novela: doblemente crítico. Además de los problemas enumerados anteriormente, el género novelesco mismo –"el pez enjabonado de la literatura: nada más difícil de atrapar",[1] "único género en proceso de formación"[2]–, crea dificultades especiales tanto a la teoría literaria (a la teoría de la novela) como a la historiografía literaria (a la historia de la novela): tiene como objeto de estudio algo completamente diferente a la teoría de los otros géneros. Mas, ¿en qué consiste dicha diferencia? Veamos.[3]

El proceso de nacimiento y formación tanto de la epopeya, como de la tragedia o de la poesía, se da en una época remota; en una época situada fuera de la posible observación de la historia documentada. De aquí que estos géneros conserven, en mayor o en menor medida, su naturaleza oral y sonora. Su estructura –o cuando menos algunos de sus elementos principales– está determinada por el canon de cada uno de dichos géneros: cada uno de ellos tiene su modelo, el cual actúa en la literatura como fuerza histórica real.

La novela, en cambio, es más joven que la escritura y el libro y, por tanto, está adaptada orgánicamente a la nueva forma de recepción muda: a la lectura. Su proceso de nacimiento y formación, por tanto, tiene lugar en plena época histórica. Pero hay más. La novela *no* cuenta con modelos que la determinen: sólo ciertos modelos de novela son históricamente duraderos, pero no así su canon como género. Por ejemplo, el modelo de novela romántica duró hasta que no llegó otro modelo, el realista, y lo remplazó.

Así, la novela no es tan sólo un género entre otros: es el único género en proceso de formación, el único producido y alimentado por la época moderna (y ahora por la posmoderna) de la historia mundial. No se acomoda, por tanto, con los otros géneros. De aquí que la historia de la novela se tenga que constituir (o reconstituir) tomando en cuenta este proceso de formación y renovación constante.

Por supuesto, lo anterior no significa que los otros géneros no cambien o no se renueven. Mas estos cambios y renovaciones se realizan siempre dentro de ciertos parámetros ya definidos por su canon. Las variaciones que sufren en distintas épocas, escuelas, movimientos y corrientes son, por así decirlo, periféricos: no afectan su base genérica principal.

Francisco Xavier Solé Zapatero. Candidato a Doctor en Literatura Hispanoámericana (UNAM). Profesor/Investigador y director de la revista *Coatepec* de la Facultad de Humanidades.

La novela, en cambio, se forma y se renueva siempre de manera radical, no permite (hasta ahora) que ninguna de sus variantes se petrifique y la determine, esto es que, como género, se canonice. Por ejemplo, del "subjetivismo" romántico al "objetivismo" realista hay un cambio total y profundo de entendimiento y comprensión de la realidad y, por tanto, de modelo novelesco.

Pero observemos este mismo problema desde otra perspectiva.

Si se estudian las grandes poéticas del pasado: la de Aristóteles, la de Horacio, la de Boileau, se encuentra uno con que expresan la fundamental unidad que estos autores percibían entre los géneros cuando estas poéticas fueron creadas. Las conformaban tomando el campo literario como un conjunto unitario y armónico de géneros. Mas, curiosamente, todas ellas dejaban fuera sistemáticamente el género novelesco.

Por el contrario, cuando estudiamos las poéticas "científicas" del siglo XIX, nos encontramos con la sorpresa de que carecen de dicha plenitud: se vuelven eclécticas, inarmónicas, descriptivas. ¿A qué se debe esto? A que todas ellas toman en cuenta la novela. No la pueden ignorar: se ha convertido en el género predominante del campo literario. Como vemos, todo marcha bien hasta que no aparece la novela.

De hecho, en periodos tales como el clásico de la literatura griega, el siglo de oro de la literatura romana, la época del clasicismo, cuando los géneros "tradicionales" de la gran literatura se complementan (en cierta medida) armónicamente entre sí, la novela lleva una existencia no oficial, una existencia en el umbral de la gran literatura.

Mas no sólo la novela no convive adecuadamente con los otros géneros, sino que tiene la capacidad de parodiarlos, y justamente en cuanto tales: tiene la capacidad de develar el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, de mostrar sus límites como géneros. Es más, puede incluirlos en su propia estructura, interpretándolos o reacentuándolos, para llevar a cabo sus propios fines. Como ejemplo, bástenos recordar los *sonetos paródicos* con que se abre *Don Quijote*. Como sonetos, están compuestos impecablemente; pero no pueden ser considerados como tales, ya que ningún *soneto paródico* forma parte del género de los sonetos. En este caso forman parte de la novela: son *objeto de la representación*; son, por decirlo así, los *héroes de la parodia*. Sirven, por tanto –valga la forma de expresarlo– para ridiculizar y parodiar la manera de ver, de seleccionar y de valorar el mundo que el soneto es capaz de vehicular. Mas, sea de ello lo que fuere, es claro e importante que no son sonetos, sino la *imagen de los sonetos*.

Más aún, la novela no es sólo capaz de parodiar a los otros géneros, sino que tiene la capacidad de autoparodiarse: la novela parodia a sus variantes dominantes anteriores. A través de la historia se puede seguir la parodización y transformismo consecutivos de las variantes dominantes que aspiran a estandarizarse, a canonizarse: la novela de caballería, la novela barroca, la novela pastoril, la novela sentimental, la novela gótica, la novela costumbrista, etcétera. Éste es uno de los principales y característicos rasgos de la novela: es autocrítica en tanto que género en proceso de formación. Es precisamente este rasgo peculiar el que evita que se estabilice cualquiera de sus variantes, de sus modelos.

Pero esto no es todo. En épocas en que la novela se convierte en el género predominante –determinados periodos del helenismo; en la Edad Media tardía y el Renacimiento; especialmente durante la segunda mitad del siglo XVIII y en ciertos momentos del siglo XIX y XX– todos los otros géneros, en mayor o menor medida, se "novelizan", es decir, se hacen más libres y más plásticos; su lengua se renueva a partir de la diversidad de lenguajes no literarios y de los "estratos" novelescos de la lengua literaria; se dialogizan; entra en ellos, por tanto, en grandes proporciones, la risa, la ironía, el humor, los elementos de autoparodización; y lo que es más importante, la novela introduce en ellos una problemática, una imperfección semántica específica y un contacto vivo con la contemporaneidad no acabada, en proceso de formación, esto es, con el presente imperfecto. Recuérdese, por ejemplo, los dramas de Ibsen, el *Don Juan* de Byron, el *Eugenio Oneguin* de Pushkin, la lírica de Heine; o, en América Latina, la obra poética de Benedetti, de Neruda, y de tantos otros poetas importantes.

Todos estos fenómenos de novelización de los otros géneros, como más adelante veremos, se explican por la transposición de dichos géneros a una zona especial de construcción de las *imágenes artísticas*: una zona de contacto con el presente imperfecto; zona asimilada, por primera vez en la historia, por la novela.

Cabe aclarar que este proceso de interacción entre los géneros no se limita exclusivamente a una lucha entre escuelas, movimientos u orientaciones literarias, como en general pretenden verlo y estudiarlo los historiadores de la literatura. Detrás de esta magna lucha se encuentra un proceso mucho más importante, complejo y definitorio: *el proceso de formación de la estructura misma de los géneros literarios.*

Ciertamente, dicho proceso de "novelización" no puede explicarse tan sólo por la influencia de la novela misma; esta influencia va unida estrechamente a la acción directa de las transformaciones de la realidad, de las relaciones entre los hombres dentro de una cultura dada, en un momento dado. Esta realidad es justamente la que ha determinado la supremacía del género novelesco en una época determinada. Y esto debido, justamente, a que es el único género en proceso de formación y, por tanto, el que mejor refleja el proceso de formación de la realidad: el que mejor "expresa" las tendencias de la evolución de la realidad presente y futura, sin por ello olvidarse del pasado.

En síntesis: *no* se puede reducir esa lucha de la novela con los otros géneros, como tampoco todos los fenómenos de su "novelización", a la existencia de escuelas y movimientos, ni a la lucha entre ellas. Los principales personajes del proceso histórico literario son los *géneros*; las corrientes y las escuelas son tan sólo héroes de segundo o tercer orden.

Todo esto (entre otras cosas) ha dificultado tanto el estudio de la historia de la novela, como la conformación de la teoría novelística correspondiente: la novela tiene como objeto de estudio algo completamente diferente a la teoría de los otros géneros; es el único género en proceso de formación. Y si bien es cierto que en Europa y en Norteamérica los estudios minuciosos del género novela han ayudado mucho a resolver alguna serie importante de problemas, ya que gracias al trabajo de muchos investigadores e historiadores se han ido aclarando algunas cuestiones relacionadas con el origen y el desarrollo de ciertas variantes de la novela, hasta ahora han sido incapaces de encontrar una mínima solución para el género en su totalidad. Es más, incluso cuando se tratan de explicar los géneros "novelizados", la teoría se encuentra de igual forma en un "callejón sin salida".

Dichas dificultades, como es de suponerse, de alguna u otra manera se amplifican e incrementan cuando pasamos a estudiar la historia de la novela latinoamericana, ya que –quiérase o no– nuestra novela nace y se desarrolla en condiciones históricas y literarias propias. Si partimos, como ya hemos mencionado, de que es la realidad, el proceso histórico real quien la determina, resulta fácil afirmar (o cuando menos suponer, mientras no se demuestre lo contrario) que el producto obtenido, la literatura, la novela latinoamericana,

tendrá que ser obligadamente diferente.

Séanos suficiente con recordar que durante el siglo XIX, a diferencia de lo que sucede en la novela europea (si es que así funciona esta literatura), la novela latinoamericana es, en general, simultáneamente romántica, realista y naturalista. Mas parecería no serlo por las razones que generalmente se aducen: nuestra literatura es "una mala copia" de la novela europea; sin embargo las *variantes* de nuestros *modelos* novelescos –que formamos, creamos, y contra los cuales luchamos– y, por tanto, la realidad concreta que le sirve de "materia prima" son, simple y sencillamente, diferentes.

Por lo mismo, también podemos suponer (¿afirmar?) que el proceso histórico de nacimiento, formación y renovación del género novelesco en América Latina debe ser *sui generis*: tener su dinámica propia y sus características específicas.

En América Latina, por lo tanto, no sólo ha resultado imposible explicar el género novela en su totalidad, sino que la aclaración de algunas variantes de la novela ha sido resuelto en forma bastante limitada. Y a no ser que se considere, como ya mencionamos, que toda la novela del siglo XIX y parte del XX está constituida por "malos productos novelescos": malas novelas, defectuosas, mal organizadas, etcétera –dado que *no* ha sido posible *aplicarles* los modelos europeos y norteamericanos a cada una de sus variantes correspondientes; o, a decir de Vargas Llosa, que nos enfrentamos con "novelas primitivas" ("tercermundistas": pobres, limitadas y defectuosas), que sólo a partir de los años cuarenta de este siglo "hemos sido" capaces de corregir, remplazar y convertir en novelas de "creación": novedosas y geniales, pero nacidas, casi, por generación espontánea (¿será?)–,[4] tenemos forzosamente que presuponer que no han sido entendidas de una manera adecuada y resulta fundamental encontrar nuevas herramientas que auxilien en este arduo y sinuoso camino, que termine por conducir a su mejor y más correcto estudio y comprensión.

De aquí que, si las cosas son como suponemos y proponemos, nuestros productos novelescos han sido definitivamente mal comprendidos y, por tanto, están en espera de ser estudiados adecuadamente: tomando en cuenta su propia especificidad literaria e histórica. Esto con independencia de que en algunos de sus elementos se encuentren, o se puedan encontrar, semejanzas o similitudes importantes con los *modelos* de las novelas europeas, norteamericanas u otras similares (al fin y al cabo, desde esta perspectiva, todos son productos culturales humanos y, como tales, forman parte de una misma y única realidad general). Es más, si nos enfrentamos a tantas dificultades para entender y explicar la novelística actual: la llamada *nueva novela latinoamericana*, 1940-1980 (aproximadamente y en forma convencional), es debido, por tanto, no sólo a los problemas propios e inherentes a los modelos novelescos de dicho periodo, sino al desconocimiento de su evolución histórica como género específico –claramente diferente y único– dentro del campo literario.

Así pues, mientras la teoría literaria opera, con mayor o menor seguridad y precisión, con los géneros "clásicos", canónicos (de hecho, la teoría de estos géneros no ha podido, al parecer, añadir nada sustancial a lo que ya planteó Aristóteles en su tiempo), en relación con el género novela la teoría se enfrenta, como hemos venido recalcando, con una gran cantidad de dificultades, en muchas ocasiones difíciles de vencer, sea que se estudie, finalmente, la novela europea, norteamericana o latinoamericana. Si bien en esta última, dado que

recurrimos a "modelos" europeos o norteamericanos para su análisis y estudio (esperando que resulten ser "iguales" o "parecidos" a ellos), nos enfrentamos a un mayor número de problemas.

Sea de ello lo que fuere, parecería que podemos afirmar (suponer o presuponer) que la historia del género, de la novela latinoamericana, y la teoría (y la metodología correspondiente) que la explique están por constituirse, sin pretender, por esto, separarla de la teoría literaria y la novelística general, sino más bien pensando, como ya hemos señalado, en las características propias de nuestra novelística (y no sólo en ella), características que, al fin y al cabo, pueden también ser (y, de hecho, son) importantes para las otras literaturas (o novelísticas), puesto que también ellas (a partir del modernismo, cuando menos) han sido influidas por la nuestra. De nuevo: finalmente todos son productos culturales humanos y, como tales, forman parte de una misma y única realidad general y, por tanto, no existe (¡o no debiera existir!) la supremacía de una literatura sobre otra, sino tan sólo las diferencias cuantitativas y cualitativas inherentes a cada una de ellas, dados los diferentes contextos sociales y culturales (y espacio-temporales) que las producen.

Mas, ¿cuales serían los rasgos mínimos que pueden ayudar a explicar el género novela y su desarrollo dentro de la historia novelesca, es decir, como género en proceso de formación? Si bien, como hemos visto, resulta imposible definir el modelo que determina las características del género novelesco como género, parece posible (de acuerdo con Bajtín) manifestar los rasgos estructurales principales que definen, por un lado, la orientación de su carácter variable y, por otro, su importante influencia en los otros géneros literarios.

Bajtín encuentra, así, en la novela europea, tres rasgos que la diferencian radicalmente de los otros géneros:.

1. La tridimensionalidad estilística, relacionada con la conciencia plurilingüe que se realiza en ella;
2. La transformación radical en la novela de las coordenadas temporales de la imagen literaria, y
3. Una nueva zona de construcción de la imagen literaria en la novela, zona de máximo contacto con el presente, la contemporaneidad imperfecta.

Como es de suponerse, estos tres rasgos o características estructurales están orgánicamente relacionadas entre sí y condicionadas por un determinado momento histórico, crucial para la historia de la sociedad europea, puesto que allí nace el género novelesco como producto cultural determinado: el cambio de una sociedad cerrada y semipatriarcal hacia las condiciones que aportaban las nuevas relaciones internacionales e interlingüísticas. La población europea se enfrenta y se abre al contacto e interrelación de una enorme diversidad de lenguas, culturas y épocas, elementos que se convertirían en un factor determinante tanto para su propia manera de existir, como de pensar y entender la realidad.

Veamos, entonces, someramente en qué consisten las características de cada uno de estos tres rasgos; de qué manera ayudan a explicar la génesis, la forma novelesca, y su desarrollo y renovación a partir de la nuevas condiciones históricas; de qué manera influyen en los otros géneros literarios; y de qué forma pueden auxiliar en el estudio de la novela latinoamericana, habida cuenta de que se estudia *en y desde* la novela europea y no específicamente *en y desde* nuestra novelística.

Está de más señalar la gran cantidad de semejanzas y diferencias que se podrán manifestar si partimos de las características y desarrollo propio y *sui generis* de nuestro género novelesco, si bien no por ello debemos dejar de reconocer su origen común, puesto que, además y a fin de cuentas, no es más que un género importado y asimilado por nosotros en América Latina, a saber, una vez concluida la independencia, bajo ciertas condiciones históricas específicas.

Pero pasemos a lo importante: los tres rasgos estructurales básicos del género novelesco, de acuerdo con los planteamientos de Bajtín.

El primero de ellos está directamente relacionado con el plurilingüismo activo del mundo nuevo europeo, de su nueva cultura, de sus nuevas condiciones literarias. Para comprender esto mínimamente es necesario hacer un pequeño rodeo.

Como se sabe, el estudio del estilo novelesco no comenzó sino hasta principios de los años veinte de este siglo.[5] Mas, al parecer, a pesar de que han aparecido desde entonces abundantes e importantes trabajos al respecto, las particularidades del género novelesco, como género en proceso de formación, con un objeto de estudio específico y diferente del de los géneros canónicos, no han sido adecuadamente explicadas o sólo en forma limitada: se estudia el estilo o expresión de una determinada individualidad artística, el estilo de una determinada corriente, el lenguaje poético general de la obra, o el lenguaje literario de una determinada época, pero no el lenguaje y el estilo de la *novela* en su relación con el estilo y el lenguaje del novelista.

De nuevo, las características estilísticas individuales o de una corriente literaria dada ocultan las grandes líneas estilísticas determinadas por la evolución de la novela como género aparte y en proceso de formación. Se utiliza para su estudio, una vez más, la teoría adecuada para los géneros canónicos, perdiéndose de vista las características específicas y fundamentalmente diferentes del género novelesco.

Si analizamos con atención algunos párrafos del cuento de José López Portillo y Rojas "Reloj sin dueño",[6] nos enfrentamos con una serie de interesantes fenómenos. Observemos.

Unos pocos párrafos después de haberse iniciado el cuento se puede leer:

> Zendejas, después de haberse impuesto de lo que el diario decía, se había puesto tan furioso, que se le hubiera podido tostar habas en el cuerpo, y, a poco más, hubiera pateado y bramado como toro cerril adornado con alegres banderillas.
>
> Su esposa, que estaba acostumbrada a aquellos perpetuos furores, como lo está la salamandra a vivir en el fuego (en virtud, sin duda, de la ley de adaptación al medio), no se acobardó en manera alguna al sentir la atmósfera saturada de truenos y bufidos que la rodeaba, y hasta se atrevió a observar con perfecta calma:
>
> –Pero Félix, ¿no te parece que la insolencia de los bandidos es mayor que la de los escritores?
>
> [...] Lanzóle con esto el marido una mirada tal, que un pintor la hubiese marcado en forma de haces flamígeros salidos de sus pupilas; pero ella no se inquietó por

aquel baño cálido en que Zendejas la envolvía, y continuó tomando tranquilamente una taza de té.

–Tú también, Otilia –vociferó el juez, con voz de bajo profundo–. ¡Como si no fuese bastante la rabia que me hacen pasar estas plumas vendidas! ¡Todos los días es la misma canción! Robos por todas partes y continuamente. A este paso, no habrá habitante en la capital que no hubiese sido despojado... ¡Ni que se hubiesen reconcentrado cien mil ladrones en esta plaza! Para mí que todas ésas son mentiras, que se escriben sólo en busca de sensación y venta de ejemplares.

–Dispensa, esposo, pero a mí no me parece mal que los periodistas traten tales asuntos; lo hallo conveniente y hasta necesario.

–Es demasiada alharaca para la realidad de los hechos.

–Eso no puede saberse a punto fijo.

–Yo lo sé bien, y tú no. Si las cosas pasaran como estos papeles lo gritan, habría muchas más consignaciones de ladrones y rateros... En mi juzgado no hay más que muy pocas.

–Y aumentará el número cuando la policía ande más activa. ¿No te parece?

–A mí no me parece.

–El tiempo lo dirá.

El temperamento tranquilo de Otilia tenía la virtud de neutralizar los huracanes y terremotos que agitaban el pecho de Zendejas; lo que no debe llamar la atención, por ser un hecho perfectamente averiguado, que la pachorra es el mejor antídoto contra la violencia, como los colchones de lana contra las balas de cañón.

[...]

Y al iniciarse la tercera parte, más allá de la mitad del cuento, se lee:

Otilia no sabía cómo interpretar la tardanza de su esposo, y estaba seriamente acongojada. Pocas veces daban las diez a Zendejas fuera de casa; de suerte que, al observar la joven que pasaba la medianoche y que no llegaba su marido, figuróse lo peor, como pasa siempre en casos análogos.

"De seguro, algo le ha sucedido –se decía–; no puede explicarse de otra manera que no se halle aquí a hora tan avanzada... ¿Habrán sido los bandidos?... Y si le han conocido y él se ha defendido, como de fijo lo habrá hecho, pueden haberle herido, o matado tal vez... No lo permita Dios... ¡La Santísima Virgen le acompañe!"

Pensando así, no dejaba de tejer una malla interminable, que destinaba a sobrecama del lecho conyugal, y sólo interrumpía de tiempo en tiempo el movimiento de sus ágiles y febriles dedos, bien para enjugar alguna lágrima que resbalaba de sus pestañas, o bien para santiguar el espacio en dirección de la calle por donde debía venir el ausente... ¿Qué haría si enviudara? No había en todo el mundo otro hombre como Félix... ¿Y sus pobres hijos? Eran tres, y estaban muy pequeños. ¿Capital? No lo tenía; el sueldo era corto, y se gastaba todo en medio vivir. Sufrían muchas privaciones y carecían de muchas cosas necesarias. Nada, que iban a quedar en la calle; se vería precisada a dejar aquella casa que, aunque lejana, era independiente y cómoda; ocuparía una vivienda en alguna vecindad. ¡Qué oscuras y malsanas son las viviendas baratas! Ahí enfermarían los niños.

Su imaginación continuaba trabajando sin cesar. Tendría que coser *ajeno* para pagar su miserable sustento; los niños andarían astrosos y descalzos; no concurrirían a colegios de paga, sino a las escuelas de gobierno, donde hay *mucha revoltura*; aprenderían malas mañas; se juntarían con malas compañías, se perderían...

Llegó tan lejos en aquel camino de suposiciones aciagas, que se vio en la miseria, viuda y sola en este mundo. Negro ropaje cubría su garbosa persona, y el crespón del

duelo marital colgaba por sus espaldas; pero, ¡qué bien le sentaba el luto! Hacíala aparecer por todo extremo interesante. ¿Volvería a tener pretendientes?... Si algo valían su gracia y edad, tal vez sí; pero fijando la atención en su pobreza, era posible que no... Aficionados no le faltarían, pero con malas intenciones... ¿Y caería? ¿O no caería?... ¡La naturaleza humana es tan frágil! ¡Es tan sentimental la mujer! ¡Y son tan malos los hombres! Nadie diga *de esta agua no beberé*. ¡Oh, Dios mío!

Y Otilia se echó a llorar a lágrima viva sin saber bien si despertaban su ternura la aciaga y prematura muerte de don Félix, o la viudez de ella, o la orfandad de los hijos y su mala indumentaria, o el verlos en escuelas oficiales y perdidos, o mirarse a sí misma con tocas de viuda (joven y agraciada), o el no tener adoradores, o el ser seducida por hombres perversos, que abusasen de su inexperiencia, de su sensibilidad y de su desamparo... ¡y sobre todo, de su sensibilidad!... Porque bien se conocía a sí misma; era muy sensible, de aquel pie era precisamente de donde cojeaba. Era aquélla la coyuntura donde sentía rajada la coraza de hierro de su virtud... Y si alguno era bastante avisado para echarlo de ver, por ahí le asestaría la puñalada, y sería mujer perdida... ¡Oh, que horror! ¡Cuán desdichada es la suerte de la mujer joven, hermosa, desamparada y de corazón!...¿Por qué no tendría en vez de corazón un pedazo de piedra?... Aquella entraña era su perdición; lo sabía, pero no podía remediarlo.

Por fortuna, sonó repetidas veces el timbre de la puerta, en los momentos mismos en que ya la desbocada imaginación de la joven empujábala al fondo del precipicio, y se engolfaba en un mundo inextricable de desgracias, pasiones y aventuras, de donde no era posible, no, salir con los ojos secos... El retintín de la campanilla eléctrica la salvó, por fortuna, sacándole muy a tiempo de aquel baratro de sombras y de sucesos trágicos en que se había despeñado. El sensible y peligroso corazón de la joven dio varios vuelcos de júbilo al verse libre de todos esos riegos; viudez, tocas negras, muerte de los niños, acechanzas, tropiezos y caídas. Por otra parte, el timbre sonaba fuerte y triunfal; con la especial entonación que tomaba cuando Zendejas volvía victorioso y alegre, por haber dicho cuántas son cinco al lucero del alba, o por haber dado un revés a un malcriado, o por haber regalado un puntapié a cualquier zascandil. Así lo presintió Otilia, quien corrió a abrir la puerta, llena de gozo, por verse libre de tantos dolores, lazos y celdas como le iba tendiendo el pavoroso porvenir.

Y, en efecto, venía don Félix radiante [...]

Independientemente de muchos otros fenómenos que pueden ser observados y estudiados en estos interesantes fragmentos, hay que hacer notar que la palabra del autor no está sólo dirigida, como en el caso de los géneros canónicos, directamente hacia su objeto. Es más, la voz del autor parecería no tener aquí una significación artística directa. Se expresa con su lengua, con su voz, pero lo hace, la mayor parte del tiempo, a través de dos (o más) lenguajes o voces:[6] el de Félix (exagerado y bravucón), el de Otilia ("realista" primero y "sentimental-romántico" después)... Todos estos registros se manifiestan en el lenguaje, en la voz del autor, pero conservan el estilo de los personajes o de otros estilos socialmente determinados. Con el fin de observar este fenómeno, en los fragmentos mencionados nos hemos concentrado básicamente en el lenguaje, en el estilo de Otilia. Por ejemplo, en el segundo fragmento es claro que el autor habla por y con la concepción del mundo de Otilia, en ese lenguaje "romántico-sentimental" de algunas "malas novelas románticas" del siglo XIX (el cuento fue publicado en 1918):

> ... ¿Qué haría si enviudara? No había en todo el mundo otro hombre como Félix... ¿Y sus pobres hijos? Eran tres, y estaban muy pequeños. ¿Capital? No lo tenía; el sueldo era corto, y se gastaba todo en medio vivir. Sufrían muchas privaciones y carecían de muchas cosas necesarias. Nada, que iban a quedar en la calle; se vería precisada a dejar aquella casa que, aunque lejana, era independiente y cómoda; ocuparía una vivienda en alguna vecindad. ¡Qué oscuras y malsanas son las viviendas baratas! Ahí enfermarían los niños...

Estamos, pues, frente a la imagen de otro lenguaje, imagen de un lenguaje ajeno: *imagen típicamente novelesca*, y no frente a una imagen poética (en el sentido estrecho del término), polisémica, sí, pero dirigida hacia el objeto únicamente. Este lenguaje, esta imagen del lenguaje de Otilia, no puede ser interpretado como lenguaje directo del autor, con su estilo, con su visión del mundo, con su cosmovisión de la realidad. Su lenguaje (si existe como tal, como veremos) suena de otra manera:

> Otilia no sabía cómo interpretar la tardanza de su esposo, y estaba seriamente acongojada. Pocas veces daban las diez a Zendejas fuera de casa; *de suerte que, al observar la joven que pasaba la medianoche y que no llegaba su marido, figuróse lo peor, como pasa siempre en casos análogos...*

Cierto, el autor habla con su voz, con su lenguaje, pero está impregnado de acentos paródico-irónicos en ambos casos. Es decir, en el primer ejemplo, aunque el lenguaje forma parte del habla del autor, está construido de tal manera que se encuentra en el campo de acción de la voz de Otilia, en su estilo, en su forma de ver y entender la realidad. Nos hallamos, como decíamos,

ante la imagen novelesca de un estilo ajeno. En ese fragmento, todas las imágenes son objeto de representación: están representadas como el estilo de Otilia, como su concepción del mundo. Pero, a su vez, el autor se expresa también a través de ese lenguaje, precisamente porque sabe y reconoce la limitación e imperfección de esa concepción y del estilo de Otilia. Es más, a través de él, el autor se expresa, puesto que está en una zona de posible conversación con ella, en la *zona de contacto dialógico*. El autor sabe que sólo de esta manera puede ver y expresar toda una serie de ideas y observaciones que considera importantes, las cuales le sirven justamente para alcanzar el propósito que tuvo al escribir el cuento (sea éste el que fuese). Este tipo de imagen de un lenguaje-concepción del mundo ajeno, el cual está representado y representa al mismo tiempo, es especialmente típico (no el único, pero sí el más importante) del género novela.

En el segundo ejemplo, la primera parte (la que no está señalada en cursivas) se acerca más al lenguaje directo del autor, pero sigue colocado en la zona de contacto dialógico con Otilia, si bien ya está casi fuera de él, le sirve como objeto de representación (casi como una cosa). Cuando llegamos a la segunda parte del enunciado (el señalado con cursivas), nos encontramos ya con la voz del autor, pero no totalmente, puesto que una cierta sombra de los acentos paródico-irónicos del autor continúan en su interior: se burla, desde *su* perspectiva particular, de esa manera de ver y entender la realidad, mas ahora lo hace "desde fuera" del personaje. Esto hace afirmar que la voz del autor tal cual, directa, firme y clara, dirigida hacia el objeto, no está (¡casi!) nunca presente en el cuento.

Por tanto, "ninguno" de los lenguajes que se manifiestan en él son un *medio primario de representación* (como lo son cuando Félix u Otilia expresan directamente, con su lenguaje, su objeto; aunque allí, a su vez, no sean más que objeto de la representación del autor), sino que son representación, objeto de la estilización paródica del autor. Esto es, estas imágenes novelescas del estilo ajeno (con las palabras directas que entran en él) están, por decirlo así, puestas entre comillas (entre comillas irónico-paródicas)en el sistema del discurso "directo" del autor. Si quitásemos dichas comillas entonativas y percibiéramos el lenguaje del autor directamente como lenguaje directo, como palabras dirigidas hacia su objeto, como estilo directo del autor, si ninguna refracción, destruiríamos justamente las imágenes novelescas creadas por el autor. Estos lenguajes, estos estilos le sirven, pues, al autor tanto como objeto de representación, como de expresión indirecta.

El autor se encuentra, por tanto, con el lenguaje de Otilia y con su ayuda expresa los acentos irónico-paródicos: se incorpora a ese "lenguaje ajeno". Estamos ante una imagen novelesca de un estilo ajeno. Mas no sólo representa ese lenguaje, sino que, al estar "den-

tro" de él, habla de cierta manera a través de él, al tiempo que mantiene un "diálogo" con él. El autor no es neutral con respecto a esa imagen: de cierta manera polemiza con ese lenguaje, le responde, lo acepta con reservas en ciertos aspectos, lo interroga, lo escucha con atención; pero, al mismo tiempo, lo ridiculiza, lo caricaturiza, lo llena de sus acentos paródico-irónicos, etcétera. El autor se halla, así, en relación dialógica con el lenguaje de Otilia, *conversa* realmente con ella, con su lenguaje, con su estilo, con su muy peculiar manera de ver la realidad y de entenderla.

Sólo cuando los personajes hablan directamente conservan, de cierta manera, su significación directa, aunque en realidad le sirven y se sirve de ellas el autor tanto como objeto de representación, como para mostrar la limitación e insuficiencia para ver y entender la realidad (si bien ésta puede ser ambigua y hasta contradictoria, como en el caso de Otilia). Es más, incluso allí hay un dialogismo inexpresado, interno:

> Lanzóle con esto el marido una mirada tal, que un pintor la hubiese marcado en forma de haces flamígeros salidos de sus pupilas; pero ella no se inquietó por aquel baño cálido en que Zendejas la envolvía, y continuó tomando tranquilamente una taza de té.
>
> –Tú también, Otilia –vociferó el juez, con voz de bajo profundo–. ¡Como si no fuese bastante la rabia que me hacen pasar estas plumas vendidas! ¡Todos los días es la misma canción! Robos por todas partes y continuamente. A este paso, no habrá habitante en la capital que no hubiese sido despojado... ¡Ni que se hubiesen reconcentrado cien mil ladrones en esta plaza! Para mí que todas ésas son mentiras, que se escriben sólo en busca de sensación y venta de ejemplares.
>
> •[*Otilia*: ¡Ya se volvió a encarrerar! Habrá que calmarlo.]
>
> –Dispensa, esposo, pero a mí no me parece mal que los periodistas traten tales asuntos; lo hallo conveniente y hasta necesario.
>
> –Es demasiada alharaca para la realidad de los hechos.
>
> –Eso no puede saberse a punto fijo.
>
> –Yo lo sé bien, y tú no. Si las cosas pasaran como estos papeles lo gritan, habría muchas más consignaciones de ladrones y rateros... En mi juzgado no hay más que muy pocas.
>
> •[*Otilia*: Ni lo intentes. No lo vas a lograr. No me vas a enfurecer.]
>
> –Y aumentará el número cuando la policía ande más activa. ¿No te parece?
>
> –A mí no me parece.
>
> •[*Otilia*: Se acabó. Hasta aquí llegaste, huracán.]
>
> –El tiempo lo dirá.
>
> El temperamento tranquilo de Otilia tenía la virtud de neutralizar los huracanes y terremotos que agitaban el pecho de Zendejas; lo que no debe llamar la atención, por ser un hecho perfectamente averiguado, que la pachorra es el mejor antídoto contra la violencia, como los colchones de lana contra las balas de cañón.

Tomando en cuenta este dialogismo estilístico-composicional-interno entre Félix y Otilia, cuando el autor se aproxima a la zona de contacto dialógico, a la zona de los personajes, éste "toma con reserva" sus lenguajes, sus voces, sus estilos, sus concepciones del mundo; se vuelven autocríticos: esclarecen el mundo y al mismo tiempo son esclarecidos por él. Todo estilo es siempre limitado y, por lo tanto, hay que utilizarlo con reserva.

Así son todas las imágenes novelescas principales: dialogizadas interiormente, de los lenguajes, estilos, concepciones ajenas, en las conciencias, al tiempo que son inseparables de la realización lingüística y estilística concreta que los vehicula. En la novela, el lenguaje no sólo sirve para representar, sino también de objeto de representación, es más, ambas funciones están, como hemos visto, estrecha y, casi siempre, indisolublemente relacionadas. La palabra en la novela es siempre autocrítica.

De hecho, si se realizara un análisis atento, casi todas las novelas (en especial en América Latina) se pueden desintegrar en imágenes de lenguajes, ligadas entre sí y el autor mediante originales relaciones dialógicas. De

este modo, todos los lenguajes en la novela, a diferencia de lo que sucede en los géneros canónicos (en sentido estrecho), son objeto de la representación al tiempo que representados. El autor puede, por tanto –como parece ser el caso presente–, casi o no utilizar su propio lenguaje, su lenguaje directo.

Así, el lenguaje de la novela se convierte en un sistema de lenguajes que se iluminan recíprocamente de manera dialogística y, a su vez, las diferentes formas lingüísticas y estilísticas del lenguaje de la novela pertenecen a diferentes sistemas (culturales y espacio-temporales). Por ello los lenguajes (estilos y voces) de la novela no pueden estar situados en un solo plano ni tampoco ser desarrollados en una sola dirección. Resultan, así, conformados por un sistema de planos (culturales y espacio-temporales) que se intersectan y entrecruzan.

Con todo, existe al mismo tiempo un centro lingüístico *verbal-ideológico* de la novela. El autor, en cuanto creador del conjunto novelesco, puede (o) no ser encontrado en (alguno) ninguno de los planos del lenguaje: se encuentra en el centro organizador de la intersección de los planos, y dichos planos se encuentran a diferentes distancias del centro del autor. Es claro, pues, que no se trata de un esclarecimiento lingüístico abstracto entre lenguajes: las imágenes de los lenguajes son inseparables de las imágenes de las concepciones y de sus portadores vivos, es decir, de la gente que piensa, habla y actúa en un ambiente histórico y social concreto. La palabra novelesca es, pues, siempre viva y autocrítica.

Pero hay más, al lado de las zonas de los personajes, que ocupan en la novela una parte considerable del discurso del autor, se pueden encontrar diversas estilizaciones paródicas propias de diferentes tendencias y géneros de los lenguajes de la época, de los lenguajes sociales, etcétera. Por ejemplo:

> Su imaginación continuaba trabajando sin cesar. Tendría que coser *ajeno* para pagar su miserable sustento; los niños andarían astrosos y descalzos; no concurrirían a colegios de paga, sino a las escuelas de gobierno, donde hay *mucha revoltura*; aprenderían malas mañas; se juntarían con malas compañías, se perderían...

En este fragmento, el lenguaje del autor-Otilia hace resaltar dos palabras (entre otras "dialógicamente ocultas") que tienen que ver con los lenguajes sociales y con su particular forma de ver la realidad: *ajeno* y *mucha revoltura*, subrayadas por el propio autor: "Tiene [tengo] que coser, no lo propio, ¡*lo ajeno*! ¡Qué barbaridad!"; "y sus [mis] hijos van a tener que ir a una escuela de gobierno, donde van a tener que tratar ¡*con los pobres*!, ¡Qué asco! Además allí aprender(í)án a ser maleantes, como lo son todos los pobres".

Hemos dramatizado dichas palabras para que sea más claro el contexto mínimo en que se encuentran funcionado, tanto por parte del autor, quien las acentúa irónicamente, como de Otilia que, si hablara por sí misma, haría lo mismo. La diferencia radica, en este caso, en que para Otilia el hecho sería social y culturalmente objetivo y "directo": objeto "directo" de su discurso, mientras que para el autor es parte y objeto de representación de su parodia, sea o no que esté total o parcialmente en (des)acuerdo con la manera que tiene el personaje de entender la realidad. Estamos, pues, ante una zona de contacto dialógico entre el autor, Otilia y un cierto tipo de discurso social que se basa en la forma de ver de la clase media que mira "hacia arriba" y desprecia lo "de abajo". Más aún, en dicha palabra se encuentra también mezclada, sin que se separe de la voz del autor, la zona de la voz de Félix, el lenguaje "sentimental-romántico y soñador" de novela barata y otros.

Pero aún hay más. En el enunciado dialógico del autor-Otilia se enfrentan la posible voz del interlocutor, del oyente o lector, de las posibles preguntas y respuestas que éste podría hacer, de los reproches, de las proposiciones, sean o no indecorosas, que podrían hacer a Otilia, etcétera. Es cierto, al enunciarse esta palabra desde la voz del autor, hace más difícil percibir este tercer diálogo implícito. Veámoslo de cualquier manera:

> pero, ¡qué bien le sentaba el luto! Hacíala aparecer por todo extremo interesante. ¿Volvería a tener pretendientes?... Si algo valían su gracia y edad, tal vez sí; pero fijando la atención en su pobreza, era posible que no... Aficionados no le faltarían, pero con malas intenciones... ¿Y caería? ¿O no caería?... ¡La naturaleza humana es tan frágil! ¡Es tan sentimental la mujer! ¡Y son tan malos los hombres! Nadie diga *de esta agua no beberé*. ¡Oh, Dios mío!

Tratemos de reconstruir a partir de este pequeño fragmento el posible diálogo triple del autor-Otilia-lector:

Autor: ¡Pero qué bien que te sienta el luto!...

Otilia: (Dice para sí) ¡De veras que sí! ¡Qué bien me sienta el luto! (Sonrisa coqueta.)

Autor: Te hace parecer por todo extremo interesante.

Otilia: (Continúa para sus adentros) ¡Ni me lo digas, que me lo creo! (Baja la vista, apenada.)

Autor: (Obligándola a descararse) Y si Félix realmente hubiese muerto, ¿volverías a tener pretendientes?

Lector: ¡Ándale, mamacita!, ¡a ver qué dices a eso!

Otilia:.. (*Dudando*) Si en algo vale mi gracia y mi edad, pues tal vez sí. (*Contestando a un posible interlocutor que ella presiente que la está mirando y que observa su posible pobreza, continúa.*) Claro que si se fijan en mi pobreza, es muy posible que no.

Lector: ¡Ándale, ándale, no te hagas de la boca chiquita!

Autor: (*Obligándola cada vez más a descararse*) ¡Nunca falta un roto para un descosido! ¡Siempre hay galanes interesados!

Lector: ¡Seguro que sí! ¡Esos nunca faltan! Y siempre están dispuestos...

Otilia:... (*Comenzando a preocuparse por lo que le ha dicho*) Seguramente aficionados no me faltarán, pero ésos siempre tienen malas intenciones.

Autor: Y si se presentaran, ¿qué harías? ¿Caerías?...

Lector: ¡Ándale, chuchita! ¿Caerías o no caerías?

Otilia:.. (*No contesta, pero dice para sí:*) ¡De veras! ¿Caería o no caería?

Autor: (*Buscando el punto que la obligue a descararse*) ¡Somos tan débiles los humanos!...

Otilia:... (*Sintiéndose medio amenazada, al tiempo que picada, dice:*) ¡La naturaleza humana es tan frágil! (*Arrepintiéndose de inmediato de lo dicho.*) ¡Y somos tan sentimentales la mujeres! (*Tratando de componerlo.*) ¡Y son tan malos los hombres!

Lector: ¡Ándale! ¡Ándale! ¡Ni te hagas: ya caíste!

Autor: Que nadie diga *de esta agua no beberé.*

Otilia: (*Dándose cuenta de que ha sido descubierta, de que su debilidad ha quedado manifiesta, dice toda compungida.*) ¡Oh, Dios mío!

Lector: ¡Ni te hagas, ni te hagas, que ni te queda! ¡Ya te agarraron, y ni quejarse es bueno!...

Si bien hemos forzado mucho las cosas y convertido el diálogo en una especie de "diálogo carnavalesco", es claro que de alguna manera u otra en toda novela, como lectores, participamos siempre en los "diálogos" entre el autor y el personaje: indirectamente pasamos a ser copartícipes en la zona donde ellos se encuentran y dialogan. Es más, el autor siempre mantiene, un "diálogo" con el lector.Δ

Notas

1 Ángel Rama, "La formación de la novela latinoamericana", en *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, México, Universidad Veracruzana /Fundación Ángel Rama, 1986, p. 20.

2 Mijaíl Bajtín, "Épica y novela. (Acerca de la metodología del análisis novelístico)", en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid,Taurus, 1989, p. 449.

3 Todo lo que a continuación se menciona no es más que una síntesis apretada (elemental y simplificadora) de los principales conceptos y categorías teóricas de Bajtín, los cuales sirven de base para el proyecto de investigación que estamos realizando. Nuestro artículo se concentra más en las propuestas bajtinianas que en las latinoamericanas, dada la necesidad de mostrar las semejanzas y diferencias (sin que se hagan necesariamente expresas) entre los conceptos y categorías de Bajtín y las de otros teóricos o pensadores actuales, sin que por ello pretendamos señalar la superioridad de algún pensamiento en particular. Justificamos, pues, nuestra elección y modo particular de presentación basados en la suposición de que, desde nuestra perspectiva, sus planteamientos auxilian e iluminan de manera especial los estudios literarios latinoamericanos así como el proceso histórico literario latinoamericano. Cabe mencionar que en otras revistas de nuestra Máxima Casa de Estudio, la UAEM, serán próximamente publicados otros artículos con la contraparte del presente: las propuestas latinoamericanas sobre nuestra literatura. Estos artículos son, a saber: "Algunos planteamientos teóricos mínimos para el estudio de la historia latinoamericana" y "'Aculturación' *vs.* 'Transculturación': dos tendencias (dos campos) en la novelística de América Latina".

4 Por supuesto, exageramos y, de cierta manera, parodiamos (aclaramos: sin ningún afán de hacer predominante o superior alguna teoría o de personalizar la crítica) los problemas señalados. Mas lo hacemos así con el sano y trasparente propósito de resaltar, lo más posible, desde nuestra perspectiva, la problemática real que subyace detrás de esos planteamientos.

5 De hecho, no se independiza como género poético hasta finales del siglo XVIII, ya que durante los siglos XVII y XVIII se le solía incluir como parte de los géneros retóricos mixtos; y durante el siglo XIX, si bien la novela fue profudamente estudiada, se hizo principalmente desde la perspectiva de sus problemas composicionales y temáticos, mas no estilísticos.

6 José López Portillo y Rojas, "Reloj sin dueño", en Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano*, México, FCE, 1992.