

Presentación

La propuesta de un volumen de *Tópicos del Seminario* dedicado a la noción de dialogismo en la concepción del teórico y crítico ruso M. M. Bajtín partió de una iniciativa de los miembros del Seminario de Estudios de la Significación, al igual que la invitación que se me hiciera a coordinar este volumen. No cabe duda de que dicha noción reviste gran actualidad, en razón de los debates actuales en torno al multiculturalismo y la problemática del *otro*. Sin embargo, también es cierto que en este mismo contexto, la complejidad y los alcances de la noción han tendido a diluirse en la reiteración de discursos, mediáticos o no, que hacen del diálogo y la *otredad* el gran tema de nuestro tiempo. Volver sobre ella y sobre las formulaciones conceptuales precisas de quien contribuyó notablemente a su elaboración representa, por lo tanto, una reflexión de gran actualidad a la vez que necesaria.

Ahora bien, en la concepción de Bajtín, la cuestión del dialogismo se inscribe en el marco concreto de una reflexión en torno a la literatura, o mejor dicho a las formas artísticas verbales. Atañe, entonces, a formas y géneros discursivos particulares, que trascienden los enunciados en *lengua natural*, no sin establecer con éstos relaciones específicas, sumamente complejas y variables. Por lo mismo, al plantearnos la revisión de esta noción central, nos pareció pertinente no desvincularla de los conceptos correlativos de monologismo y polifonía, y por extensión de la noción de voz, que implica las modalidades de figuración del *yo* y

el *otro* en sus relaciones mutuas. Y, por cuanto los planteamientos de Bajtín se inscriben, ante todo, en el marco de una reflexión sobre la literatura, también hemos considerado que la vuelta sobre la noción de dialogismo a la que estábamos invitando no podía hacerse sino en relación con formas artísticas y literarias concretas. Convocamos así, a los colaboradores de este volumen a confrontar las nociones mencionadas con textos latinoamericanos, y a preguntarse acerca de su pertinencia para la relectura de obras que se inscriben en tradiciones históricas y culturales marcadas por la coexistencia de herencias heterogéneas y dispares. Pensamos, en efecto, que los planteamientos de Bajtín relativos a los *contactos* entre culturas distintas, y las múltiples vías de elaboración de estos contactos —a menudo sumamente conflictivos— no eran ajenos a las peculiaridades de una cultura como la latinoamericana, nacida de una Conquista y una colonización con rasgos propios que, pese a sus muchas transfiguraciones, aún perviven. Con la delimitación de este marco y sus herencias seculares, hemos querido reabrir la discusión acerca de las modalidades de lectura de nuestras tradiciones literarias y cuestionar, al mismo tiempo, los usos laxos de las nociones mencionadas —a la que conviene añadir también las de carnaval y carnavalización. Al convertirlas en un modelo formal que suele desembocar en adjetivaciones apresuradas, y reproducir sistemas clasificatorios que inmovilizan los textos, estos usos laxos privan a la propuesta bajtiniana de su valioso potencial para la recreación de los nexos vivos entre el presente y el pasado, y de éstos con la cultura en devenir.

Por otra parte, la vinculación explícita de la cuestión del dialogismo con las nociones correlativas de monologismo y polifonía —que suponen más específicamente los lenguajes de segundo grado, el literario y artístico en particular—, y la ubicación de la problemática en un marco histórico y cultural concreto, tenían por objeto orientar la discusión hacia las dimensiones ontológicas, antropológicas y poéticas de la propuesta teórico-conceptual del teórico y crítico ruso. Aun cuando estas dimen-

siones se hallan implícitas en todo intercambio social-verbal, su figuración en el plano de la forma artística las vuelve, a la vez, más complejas y relevantes. En efecto, al suspender y redefinir la orientación primordial del discurso hacia su objeto propio, la forma artística revela con mucha mayor claridad las dificultades inherentes a la representación del *otro* implicado en el intercambio verbal y las relaciones cognitivas y valorativas que el *yo* de la enunciación entabla con este *otro*; y pone de relieve también el papel activo de este *otro* —o de los *otros* convocados— en la figuración del *yo* de la enunciación. En estas figuraciones conjuntas, manifiestas en los planos de la composición y el estilo, resaltan la densidad y la sedimentación de los elementos culturales implicados en ellas, al mismo tiempo que los conflictos inherentes a sus contactos mutuos y a las relaciones idealmente planteadas por la ficción. Las dimensiones ontológicas y antropológicas del dialogismo cobran así todo su relieve, a la vez que éste deja de presentarse como un supuesto teórico abstracto —como un *a priori* conceptual o un *desideratum*— para convertirse en una problemática cultural concreta, abierta y en devenir. La cuestión del *otro*, de su figuración como mera imagen o como voz dotada de autonomía plena junto a la del narrador —con todas las variantes y los matices que estas figuraciones puedan adquirir—, se halla, de hecho, en el centro de dicha problemática. Pero no atañe tan sólo a este *otro*, o a estos *otros* representados o convocados: concierne también a las figuraciones del *yo*, a las posibilidades concretas de éste para enunciarse a sí mismo como un *yo* valedero en el seno de una cultura dada. En el intercambio social verbal común, estas dimensiones culturales y la complejidad de sus modalidades suelen pasar desapercibidas, o pasar por “naturales”. Por lo mismo, su dilucidación y su cuestionamiento requieren de formas de objetivación, y éstas son justamente las que ponen al alcance sus figuraciones artísticas y concretas.

Las colaboraciones que integran la presente entrega responden a una convocatoria pública y abierta, sin otras directrices

que las que hemos comentado al inicio de estas páginas. No corresponden ni a un plan previo, ni a encargos hechos con base en un esquema preestablecido. Cada colaborador ha tenido plena libertad para proponer un tema y para enfocarlo desde su propia perspectiva y su propia comprensión de las categorías y nociones bajtinianas. Antes que sujetar estas colaboraciones a una línea y una orientación definida, nuestro propósito era propiciar una discusión abierta y, de conformidad con la epistemología del teórico y crítico ruso, entablar un diálogo conjunto con la crítica y la literatura. Aun cuando las colaboraciones reunidas aquí no son el producto de un seminario específico sino de trabajos independientes unos de otros, pensamos que su diversidad de temas y perspectivas da buena cuenta de las principales direcciones que pudieran marcar el rumbo de este diálogo. No por casualidad la mayoría de ellas giran en torno a la cuestión de las herencias históricas de contactos entre culturas —o elementos culturales— que pugnan entre sí dentro de los textos analizados y dan lugar a problemáticas diversas, relativas lo mismo a la definición de la cultura, a la configuración de las identidades subjetivas, al rescate de la memoria silenciada, o a las modalidades en que las formas artísticas acogen y reelaboran en su propio seno los conflictos inherentes a estas herencias históricas y culturales. De hecho, las tres dimensiones fundamentales de la propuesta epistemológica bajtiniana —la ontológica, la antropológica y la poética—, se pusieron de manifiesto en los trabajos presentados. Y asomaron a partir de comprensiones a menudo divergentes de las nociones consideradas y de sus relaciones mutuas. En este sentido, pensamos que el volumen cumple plenamente con abrir la discusión que queríamos suscitar.

Da cumplimiento también con este propósito mediante las marcadas diferencias en las formas de abordaje y exposición de los temas planteados, desde la recepción de la obra de Bajtín en un contexto preciso hasta el análisis concreto de textos singulares —o de conjuntos de textos que tratan problemáticas similares—, pasando por la reconsideración propiamente teórica y

conceptual y su puesta a prueba en el análisis de obras específicas. Asimismo, el volumen posibilita la discusión al considerar alternativas de lecturas “bajtinianas” de textos no propiamente narrativos como la poesía, o no propiamente “literarios” como la narración historiográfica. En muchos de los trabajos presentados, es notoria también la preocupación por tender puentes con otros universos conceptuales, latinoamericanos o no.

La contribución de Fabio Akcelrud Durão, “Monologismo de lo múltiple”, relativa a la recepción de Bajtín y a los usos de las nociones bajtinianas en el discurso crítico brasileño, introduce desde su ámbito propio la problemática que nos ocupa. Resalta con mucho acierto que, si bien la difusión del pensamiento del teórico y crítico ruso en el ámbito académico ha contribuido a ponerlo al alcance de los estudiosos de la literatura y la cultura brasileñas, las extrapolaciones y las aplicaciones indiscriminadas de las categorías de *dialogismo*, *polifonía* y *carnavalización* han terminado por restarle fuerza a la epistemología bajtiniana. Más aún, al diluir estas categorías en lo que el autor denomina “el monologismo de lo múltiple” —fórmula con la que caracteriza atinadamente uno de los lugares ideológicos hoy predominantes—, las nociones mencionadas —o mejor dicho, sus usos laxos o en abstracto— han contribuido a apuntalar estos mismos lugares ideológicos, en vez de propiciar su cuestionamiento y su necesaria puesta en debate. Señala, por otra parte, que esta perversión de las vías de análisis abiertas por la epistemología bajtiniana se inscribe en el marco de la “retórica posmoderna de la abundancia” y del “productivismo académico”, acordes con la fase actual de la evolución del capitalismo. A juicio de Fabio A. Durão, esta “recepción” de Bajtín, en un contexto totalmente imprevisible para el pensador ruso, obliga a volver sobre las potencialidades de su obra, y en particular a rescatar la idea de antagonismo presente en sus primeros trabajos, a diferenciarla de la de contradicción, y sobre todo de las de heterogeneidad y de diferencia. Estas últimas son, desde luego, las que sirven hoy para la reivindicación de

toda clase de “creaciones” supuestamente subversivas, pero disueltas al fin y al cabo en el vacío engendrado por la inaudita “proliferación de signos” y la “sobreproducción semiótica” que interpelan sin cesar a unos sujetos privados de asidero y de instrumentos para resistirlas.

En última instancia, la problemática planteada por Fabio A. Durão atañe a la destrucción de las formas en la era de la cultura de masas. Cualesquiera sean las explicaciones que se le den a este acuciante problema, tenía que iniciar la discusión en torno a la reconsideración del pensamiento y las categorías de Bajtín, de cara al presente. El ámbito brasileño tiene, sin duda, sus particularidades, pero en términos generales no difiere mucho de lo que se puede experimentar en otras latitudes. De hecho, esta problemática de la destrucción de las formas es la que nos llevó a asociar la cuestión más general del dialogismo al examen de obras literarias concretas, y a introducir por esta vía la (re)consideración de las nociones de dialogismo, monologismo y de polifonía y, por ende, la de la noción de voz. En la concepción bajtiniana, el monologismo y la polifonía se sitúan, no en el plano general del enunciado —siempre explícita o implícitamente dialógico—, sino en el de la composición de la forma artística. En esta estructura compositiva, el monologismo y la polifonía —y las modalidades y los grados entre uno y otra— refieren a las muy diversas maneras de figurar las relaciones que mantienen entre sí los distintos sujetos de enunciación, y de éstos con sus propios enunciados. En este plano, la voz no se reduce al enunciado: consiste en la forma de la relación, cognitiva y valorativa, del sujeto de la enunciación con los enunciados propios y ajenos; por lo tanto, incumbe también a las modalidades de la figuración del propio sujeto. De modo que la voz no es una simple función enunciativa, sino que remite a un ente concreto, definido por su relación con el otro y consigo, en un contexto y ante un objeto (de pensamiento) concretos. En otras palabras, la objetivación de estas relaciones en formas artísticas concretas evidencia las modalidades concretas de estas mismas conexio-

nes en una cultura dada, y permite al mismo tiempo tomar distancia y reflexionar acerca de ellas.

Las tres contribuciones que siguen abordan esta problemática a partir de formas narrativas específicas y concretas. La primera, de Victor Ivanovici, intitulada “La identidad dialógica como vindicación de lo secundario” examina la composición de la novela *El hablador*, del peruano-español Mario Vargas Llosa, centrando la cuestión del dialogismo en torno a la configuración de las identidades subjetivas. Parte también de la necesidad de volver sobre la recepción de la obra de Bajtín, tanto en su contexto propio como en otros, como el europeo o el americano cuyas traducciones adolecen de falta de “precisión y unidad”. Y contra los diversos usos ideológicos de sus categorías analíticas, insta a *escuchar* de nuevo a Bajtín, poniendo especial atención a la “emergencia de lo secundario”: propone reabrir el debate “sobre lo que es principal y qué secundario en nuestro ámbito sociohistórico, y sobre si (y cómo), a través de este debate, puede llegarse (o no) a una mejor adecuación entre los distintos sectores de lo existente”. Para esta nueva escucha, el autor acude a una obra “secundaria” de Vargas Llosa, que dramatiza y pone en escena esta misma problemática. En su análisis de *El hablador*, la atención de Victor Ivanovici se centra en la composición novelesca, y muy concretamente en los marcados contrastes, los contrapuntos y las valorizaciones muy disímiles de los diversos elementos puestos en juego por las distintas voces confrontadas en el espacio de la ficción. Da cuenta así de la compleja dinámica mediante la cual el contacto con la cultura amazónica machiguenga llega a desestabilizar por completo la identidad del narrador primero, a remover los términos del diálogo que mantiene con su propio pasado, y a reformular, en el plano de una ficción que llega finalmente a señalarse a sí misma como tal, la problemática del contacto entre la cultura “occidental” —figurada por la identidad judeo-peruana del narrador primero— y la cultura amazónica de origen prehispánico, figurada por la voz del indígena amazónico.

Desde el punto de vista de la puesta a prueba de las nociones bajtinianas en el análisis de la novela, quisiéramos destacar algunos aspectos particularmente relevantes: entre ellos, la distinción que establece el autor entre *diálogo* y *dialogismo* y su énfasis en el papel de los géneros intercalados y secundarios —el *reportaje* o las modalidades del *colportage*, entre otros—, en las “refracciones” que suscitan entre voces no por ello carentes de autonomía unas respecto de otras. Gracias a este énfasis en las refracciones propiciadas por la heteroglosia de fondo, que van nutriendo, sin descomponerla, la configuración polifónica del mundo novelesco, ésta deja claramente de postularse como la simple yuxtaposición de lo diverso y lo múltiple: coloca en el centro del análisis la complejidad de las modalidades que reviste el contacto, o la ausencia de contacto, entre voces distintas. Se puede pasar así de la *identidad múltiple* a la *identidad dialógica* y explorar sus alcances y sus limitaciones concretas. En este punto, y por tratarse de la configuración de las identidades subjetivas —como tal no teorizada por Bajtín—, conviene destacar también la necesidad de Victor Ivanovici de acudir a otros universos conceptuales, el de Jung en particular. Con este desplazamiento conceptual, el autor evidencia la frontera entre el universo conceptual bajtiniano —centrado en las formas del intercambio social verbal y en las modalidades de su objetivación y su formalización en el plano artístico—, y aquellos que por distintas vías, las de la psicología o el psicoanálisis, abordan más específicamente esta dimensión de la problemática, expresamente descartada por el teórico y crítico ruso a propósito de Dostoievski al circunscribir su propio objeto de análisis en torno a las cuestiones de poética.

El ensayo de Begoña Pulido Herráez, “Entre *Los pasos perdidos* y *Hombres de maíz*: dos líneas estilísticas de la novela latinoamericana”, confronta dos poéticas narrativas concretas. Parte de la concepción de la novela como espacio caracterizado por la pluralidad de lenguajes y culturas y examina, con detenimiento, los modos en que tanto Carpentier como Asturias

enfrentan y “resuelven” artísticamente los conflictos inherentes a la *heterogeneidad cultural* de las sociedades latinoamericanas. Inscribe la comparación entre las dos obras mencionadas y sus poéticas respectivas en el marco de las diversas orientaciones de la narrativa hispanoamericana a partir del siglo XIX, tomando en cuenta sus afanes por insertarse en la *cultura occidental*. Esta comparación resulta tanto más pertinente cuanto que ambos autores participaron de los debates vanguardistas en la Europa de entreguerras, y que ambos afirmaron haber vislumbrado a partir de estos mismos debates las posibilidades que ofrecía la peculiaridad de la cultura latinoamericana. Sin embargo, sus respectivos deslindes respecto del surrealismo ponen de manifiesto una marcada diferencia de perspectivas que se plasma en poéticas divergentes: la de lo *real maravilloso americano* en el caso de Carpentier, y la del *realismo mágico* en el de Asturias.

Los análisis que hace Begoña Pulido de las dos obras seleccionadas son precisos y convincentes, por apegados a los textos y por el estudio pormenorizado de las relaciones que el narrador, en primera o en tercera persona, mantiene con los muy diversos lenguajes convocados. Ahora bien, desde el punto de vista de las categorías bajtinianas, sus análisis abren una interrogante respecto de la relación entre polifonía y dialogismo. De partida, la autora identifica la polifonía con el plurilingüismo y la heteroglosia —esto es, con la diversidad y heterogeneidad de los materiales convocados por la narración—, y define el dialogismo como las modalidades de elaboración del contacto entre estos materiales en el plano estilístico y en el de las modalidades de figuración del *otro*. Esta última definición, y los análisis que a este respecto lleva a cabo la autora, son, ciertamente, esclarecedores; no así su afirmación *de partida* de que ambas novelas *son polifónicas* por estar basadas en el plurilingüismo y la heteroglosia. Efectivamente, pese a que dichos análisis muestran atinadamente que en sendos casos el narrador *dialoga* o *debate*, aunque de muy distintas maneras, con los diferentes materiales convocados, la autora termina sorpresivamente sobre una

ausencia de *dialogismo* en las novelas estudiadas. Acto seguido, atribuye esta ausencia de *dialogismo* al hecho de que el *otro*, convocado mediante la apelación sea a discursos canónicos previos (Carpentier), sea a mitos, símbolos y giros lingüísticos *poéticos* (Asturias), no adquiere nunca el valor de una voz dotada de autonomía respecto de la del narrador. Aun cuando esta figuración de la voz *otra* resulta en extremo problemática en cada una de las novelas, quedaría por saber si puede haber *polifonía* sin *voces* ni *diálogo* entre ellas. De acuerdo con los minuciosos análisis de la autora, pareciera haber más bien, en ambos casos aunque de modo muy distinto, una dialogización interna de la voz del narrador, a la vez que la imposibilidad de conferir plena autonomía a la voz del *otro* representado, mas no efectivamente convocado a tomar parte en el diálogo social y cultural planteado. Esta imposibilidad señalaría entonces, no tanto la ausencia de dialogismo, cuanto las limitaciones de éste; en particular, la que pareciera impedir al autor llevar este dialogismo al plano de la composición novelesca propiamente dicha, permitiendo que la voz narrativa y la del *otro* pudieran dialogar en un plano de *igualdad*, sin por ello confundirse ni perder su *identidad* propia. En cuyo caso —y siguiendo los planteamientos de Bajtín respecto de la poética de Dostoievski— se podría precisamente hablar de una *composición polifónica*.

Cabe preguntarse si las modalidades concretas del dialogismo y las formas compositivas propias de las novelas de Carpentier y Asturias evidencian efectivamente esta *imposibilidad* de conferir autonomía a la voz del *otro*, o siquiera la de conferirle a este *otro* el estatuto de *voz*. Al respecto, dos observaciones de Begoña Pulido nos parecen particularmente relevantes. Tratándose de *Los pasos perdidos*, ella muestra que *el otro* con quien debate el narrador en primera persona no es propiamente América Latina y su cultura; consiste más bien y conjuntamente en el cúmulo de representaciones librescas de Occidente acerca del Nuevo Mundo, por un lado, y en las concepciones surrealistas y existencialistas anteriores y posteriores a la Segunda Guerra

Mundial, por otro lado. En este marco, el viaje de ida y vuelta y la investigación etno-musical subsumidos en la forma de la narración autobiográfica adoptada, parecen cumplir con el papel que atribuye Victor Ivanovici a los *géneros secundarios*: ponen el *discurso occidental* en contacto con lo ajeno y heterogéneo de la cultura americana, propiciando toda clase de comparaciones, analogías y diferenciaciones. La refracción de los múltiples elementos y aspectos del contexto americano sería así la que propicia el resquebrajamiento de la concepción *occidental* del narrador y la *dialogización* interna de su discurso y su narración. Sin embargo, a diferencia de lo que plantea la ficción de Vargas Llosa, esta dialogización por refracción no apuntaría tanto a la posibilidad de asunción de una *voz* propiamente americana cuanto al cuestionamiento de la *civilización occidental* y al develamiento de su *otro* irremediamente perdido. En el caso de Asturias a su vez, si bien *lo otro* aparece efectivamente como el mundo indígena silenciado u olvidado, de acuerdo con los análisis de la autora, la forma compositiva de la novela no apunta tanto a la confrontación de dos culturas *ajenas* entre sí —la indígena y la ladina— cuanto al rescate de lo indígena y popular y su reinserción en lo ladino, con la consiguiente *dialogización* de la cultura ladina aunada a la *parodización* de sus afanes por deslindarse de sus fuentes nutricias. La *posibilidad* planteada por la *fusión* o la *hibridación* resultantes pareciera ir más bien en el sentido de una interrogación acerca de la capacidad de la cultura indígena para impulsar una redefinición de las relaciones entre mito e historia. Aun cuando de *Los pasos perdidos* a *Hombres de maíz* el objeto de la representación artística ha pasado del cuestionamiento de la cultura occidental al de la cultura ladina, la convocación del *otro* —americano o indígena— y su asunción como voz autónoma y plena, enfrentada como tal a la de un narrador también *otro* para ella, no parecen haber formado parte explícita de dicho objeto. ¿No habría, por lo tanto, que considerar la conveniencia de introducir distinciones analíticas entre *lo otro* —caracterizado por lo ajeno y heterogéneo de

los elementos incorporados y puestos en contacto por la narración— y *el otro*, entendido no como *otredad* o *diferencia*, sino como *alteridad* y *voz personificadas y plenas*, no tan sólo *representadas* sino efectivamente convocadas al diálogo? Esta cuestión remite al estatuto teórico de la noción de *voz*, distinto en el plano de la composición artística y en el del enunciado, en donde figura como *palabra*, ajena o propia. Señalada por Victor Ivanovici, esta falta de equivalencia —y su frecuente confusión— acaso no sean ajenas a ciertos problemas de traducción mencionados por el mismo autor.

“Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea”, de Pampa Olga Arán, retoma la problemática de lo heterogéneo y lo múltiple y la del rescate de la memoria desde otro ángulo conceptual: el de la noción de *cronotopo*, mucho menos divulgada que las de *dialogismo*, *polifonía* o *voz*. Pampa Arán atribuye el fenómeno a la *complejidad* de esta categoría, de aparición relativamente tardía en la obra de Bajtín. Sin embargo, a la luz de las dificultades planteadas por aquellas, este grado de complejidad “mayor” no resulta tan evidente: pareciera más bien que su morfología impide su asimilación por el lenguaje común, con todas las interferencias y falta de rigor que esto conlleva. Como la de polifonía —y su complemento, el monologismo—, en la reflexión de Bajtín, el cronotopo, mitad concepto mitad *metáfora*, se sitúa explícitamente en el ámbito de la creación artística verbal —literaria—, y atañe muy particularmente a cuestiones de “poética histórica”. En el plano más abstracto, se define (del mismo modo que el enunciado y el dialogismo en su sentido más amplio) como un sistema de *correlaciones* entre las figuraciones del tiempo, el espacio y la *imagen* del hombre. En estas correlaciones, el tiempo y su figuración aparecen como el elemento dominante, no sólo por cuanto se concibe *modernamente* como la *cuarta dimensión* del espacio, sino también por su papel decisivo en la configuración de las relaciones cambiantes que el *héroe* mantiene

con el mundo y consigo mismo. No obstante, este predominio no consiste en un *a priori* teórico abstracto: es el resultado de un largo proceso histórico que ha permitido al género humano apropiarse del mundo y de sus tiempos. La mirada retrospectiva de Bajtín sobre los principales cronotopos que han venido organizando este sistema de correlatos desde la Antigüedad hasta los tiempos modernos evidencia, precisamente, las transformaciones —no lineales— de las relaciones de predominio entre las tres dimensiones del cronotopo —hasta la asunción a primer plano del tiempo vuelto humano y concreto. Pero el análisis de estas transformaciones va aparejado también con las de las *imágenes* correlativas del hombre, del espacio y del tiempo plasmadas en las diferentes obras traídas a colación. Respecto de los demás trabajos de Bajtín, esta otra forma de abordar los aspectos compositivos de los textos artísticos y su relación con la cultura llama profundamente la atención, tanto más cuanto que, en su ensayo intitulado “Forma del tiempo y el cronotopo”, la palabra *dialogismo* no aparece sino una sola vez, y expresamente utilizada en su sentido “más general”. Y de hecho, antes que centrarse en enunciados y voces, todo el texto gira en torno a *imágenes* que condensan los tres aspectos mencionados. De ahí el interés nuestro en incluir el texto de Pampa Arán en este volumen de *Tópicos* dedicado al dialogismo, el monologismo y la polifonía.

La contribución de la autora argentina consiste en el planteamiento de una investigación en curso, todavía provisional, acerca de una serie de novelas que abordan el tema de la guerra de Las Malvinas, no tanto desde el punto de vista documental o testimonial, sino desde la perspectiva de la sedimentación, en el discurso social y en las novelas, de un conjunto de imágenes encontradas y a menudo contradictorias de este episodio de la historia nacional en tiempos de dictadura. La investigación en ciernes trata el tema de la memoria colectiva —fragmentaria y discontinua—, y su reelaboración artística, a la distancia. No contamos aún con los resultados de la investigación, y no

podemos inferir las dificultades encontradas en la utilización de la categoría bajtiniana para la dilucidación de las poéticas de las diferentes novelas seleccionadas. Sin embargo, por ahora el interés del texto de la autora radica en su propósito de vincular lo *plural* y *heterogéneo* de los sedimentos de la memoria colectiva —lo que designa como los *cronotopos reales*— con la distancia temporal que establecen las novelas respecto del acontecimiento mencionado, y sobre todo con la remoción y reelaboración de aquellos sedimentos y sus estereotipos en el plano de la ficción novelesca. La ubicación de la problemática en torno a las lecturas diferenciadas —del acontecimiento, de los cronotopos memoriosos del discurso social, y del texto novelesco considerado desde el punto de vista de su poética narrativa— abre, de hecho, todo un abanico de reflexiones y dificultades analíticas. El planteamiento resulta tanto más relevante cuanto que sus desarrollos habrán de poner a prueba la articulación de la concepción cronotópica de la poética con la dialógica, articulación no propiamente desarrollada por Bajtín aunque esbozada en las consideraciones añadidas posteriormente a su artículo primero. Estas consideraciones ubican efectivamente la cuestión del diálogo en relación con la lectura y la extraposición del lector. Sin embargo, las modalidades de este diálogo no son independientes de la poética o la arquitectónica del texto de ficción todavía por desentrañar. De modo que nos preguntamos si la inferencia inicial del carácter *polifónico* de esta arquitectónica a partir de la *pluralidad* y *heterogeneidad* de los materiales sociales incorporados al espacio de la ficción y reelaborados por ella, no presupone lo que en realidad queda todavía por investigar.

La contribución de Mirian Pino intitulada “*El cutis patrio* de Eduardo Espina: poética neobarroca y fábula de identidad nacional” vuelve de alguna manera sobre estos mismos problemas, aunque planteados en relación con una obra que no pertenece al género narrativo, sino a la poesía. De modo que la cuestión se complica todavía más, por cuanto no son pocos los deslindes de Bajtín entre narrativa y poesía, y su reiterada afirmación de que

la polifonía sería propia del género novelesco —y de determinadas modalidades de este género—, en tanto que la lírica se caracterizaría por el *monologismo* de la enunciación poética. Este deslinde no implica que dicha enunciación no sea *dialógica* —como lo es cualquier enunciado en la perspectiva de Bajtín—, sino que la composición y la figuración de la voz enunciativa *tienden* hacia el monologismo; esto es, hacia la configuración de una voz cuyos motivos, tonos y acentos suelen converger en torno al objeto de la representación artística. Sin embargo, Bajtín señala también que el predominio de la forma novelesca sobre los demás géneros artístico-verbales a partir de los siglos XIX y XX conlleva modificaciones importantes de estos otros géneros, en particular en lo que concierne a las modalidades de su *dialogización* interna y externa, y a la figuración de la voz enunciativa. No está excluido entonces que éste sea el caso de la poesía *neobarroca* de Eduardo Espina, entre otros.

Sin cuestionar la diferenciación bajtiniana entre géneros líricos y novelescos, Mirian Pino considera al *neobarroco* como un todo que comprende a ambos por igual, y se propone mostrar que la poesía de Espina no sólo permite oír, sino que pone énfasis en la escucha de los *discursos sociales* que configuran el *cronotopo de la patria*, estilizándolos y parodiándolos, no sin oponerles otros, provenientes en particular de la flora y la fauna del “Sur del Sur”. En términos generales, así es como Espina estaría logrando una reconfiguración a la vez lírica y polémica del cronotopo en cuestión. Para sustentar su argumentación, la autora acude a un conjunto de nociones que da a menudo por equivalentes, o derivadas la una de la otra, confiriendo así a su texto un carácter más bien ensayístico. Esta forma de exposición le permite conjugar las referencias a Bajtín, en particular *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, en donde el teórico y crítico ruso estudia la poesía de Pushkin con aseveraciones de otros autores como Deleuze, indudable lector de Bajtín. El tono y la forma ensayística del texto de Mirian Pino no se prestan para una discusión acerca de los

alcances y las limitaciones de las categorías bajtinianas para la comprensión y la explicación de la poesía del autor. Al no haber sido esta discusión su objetivo principal, quedan de alguna manera como un interrogante para el lector las relaciones que la autora establece entre, por un lado, *La filosofía del acto ético* y la *arquitectónica* del poema planteada por Bajtín a propósito de Pushkin y, por el otro lado, la *polifonía* asociada a los matices de la *carnevalización* del cronotopo y el lenguaje en la poesía de Espina. De cualquier forma, tanto la problemática planteada como los debates en torno a la pertinencia de las categorías bajtinianas para la (re)lectura del neobarroco hispanoamericano —trátase de poesía o de narrativa— siguen abiertos. En este sentido, la conjunción de nociones como las de *cronotopo*, *polifonía* y *carnevalización* de los lenguajes —que Bajtín elaboró ante todo en relación con textos narrativos—, y el traslado de estas mismas nociones al estudio de formas líricas específicas y concretas, constituyen, sin duda, una propuesta digna de consideración y un buen punto de partida para la reflexión.

No son pocas las consideraciones de Bajtín relativas a textos no propiamente *literarios*. La pluralidad y heterogeneidad de los géneros discursivos —primarios y secundarios—, la relativa inestabilidad de estos géneros, sus *contactos* y sus transformaciones se hallan en el centro de la reflexión y las elaboraciones conceptuales —siempre abiertas y en proceso— del teórico y crítico ruso. El arte verbal, sus diferentes modalidades, su historicidad y su relación con la historia y la cultura pueden considerarse como la columna vertebral de un pensamiento que, sin embargo, no deja de ramificarse o inervar en varias direcciones. El *contacto* y el *deslinde*, en una perspectiva histórica de largo plazo, aunque jamás lineal, pueden considerarse así como el postulado y la *démarche* primordiales de este pensar fronterizo, aunque no por eso menos cuidadoso y preciso en el delineamiento de sus objetos propios. La contribución de Ana Lorena Carrillo intitulada “Dialogismo y textos historiográficos de Guatemala”, que aborda dos maneras muy diferentes de tratar y

(re)construir la historia de Guatemala desde una perspectiva pluridisciplinaria —y más concretamente *literaria* y *bajtiniana*— responde, a partir de una experiencia de investigación propia, a esta dimensión *fronteriza* de las reflexiones de Bajtín. En su exposición de la utilidad de la perspectiva bajtiniana de análisis para el estudio de textos historiográficos, la autora parte de la noción más general de dialogismo propia del enunciado —y, por ende, del texto entendido como unidad enunciativa— y vincula esta noción básica con la de heterogeneidad cultural elaborada en su momento por el crítico peruano Antonio Cornejo Polar. Con base en estas premisas, plantea la posibilidad de confrontar entre sí dos textos, de factura muy distinta, que además de ofrecer ambos una interpretación de la historia guatemalteca, dialogan entre sí en el marco de la crisis vivida por la sociedad y la intelectualidad guatemaltecas a raíz del derrocamiento del gobierno de Jacobo Arbenz en 1954. Sin embargo, lejos de reducir los textos a los contextos de su enunciación e inmovilizar sus posibilidades de significación, los considera *bajtinianamente* como “espacio vivo en el que trabajan dialógicamente significados diversos de tiempos y espacios distintos”. De tal suerte que estos textos —que la autora califica no sin razón de *canónicos*— pueden aparecer no sólo como inmersos en la cultura de la que se nutren, sino también como modalidades específicas de intervención en ella, permaneciendo al mismo tiempo susceptibles, hasta hoy, de renovados contextos de lectura. Y puntualiza al respecto:

El examen del discurso historiográfico *nacional* en obras entendidas como eslabones de un complejo proceso cultural permite enfocar la diversidad de *géneros discursivos* con que aquel se estructura a pesar de su apariencia homogénea y que provienen de las más disímiles esferas socioculturales y las más variadas interacciones humanas. En última instancia, este examen refiere a las distintas y entreveradas ideas de *literatura*, *historia*, *nación* e *identidad* que una sociedad elabora en el tiempo, generalmente en oposición, conflicto o diálogo con otra u otras.

Aun cuando el artículo no detalla los resultados de la investigación realizada —actualmente en curso de publicación—, retoma, desde otro ángulo, algunos de los problemas planteados por las contribuciones anteriores —las de Pampa Olga Arán y Mirian Pino en particular, orientadas hacia la narrativa argentina de la postdictadura y la poesía neobarroca respectivamente. De ahí la pertinencia de su inclusión en este volumen, cuya convocatoria llamaba a confrontar algunas de las categorías bajtinianas con la *literatura* latinoamericana. En efecto, volvemos a encontrar en esta contribución de Ana Lorena Carrillo la cuestión de la *imagen patria* y las *identidades* ligadas a ella, en su relación con la historia y los discursos que la significan. Pudiera parecer que en los caminos que van de la literatura a la historia Ana Lorena Carrillo hizo el camino a la inversa, pero no es así. Al abordar y confrontar los textos historiográficos considerados —*La patria del criollo*, del historiador Severo Martínez Peláez, y *Guatemala: las líneas de su mano*, del ensayista y poeta Luis Cardoza y Aragón— desde una perspectiva *literaria*, al acudir a una *perspectiva epistemológica* bajtiniana de análisis, y al centrar éste en la poética concreta de los textos, la autora removió ambos campos: del lado de la literatura, zanjó la cuestión de la exterioridad de la historia respecto de la *forma* concreta del texto y la concepción de ésta como conjunto de *procedimientos* retóricos y formales y, del lado de la historiografía, puso en tela de juicio la reducción de ésta a sus *contenidos* o al sesgo ideológico de la perspectiva del autor. Y junto con ello, cuestionó también implícitamente los más recientes intentos de lectura *literaria* de los textos historiográficos desde una concepción meramente retórica de lo literario. Se trata, así pues, de una contribución *dialógica*, que por lo demás no se queda en la polémica, sino que *abre efectivamente* posibilidades de investigación interdisciplinaria novedosas y conceptualmente rigurosas.

Dejamos para el final nuestra propia contribución a esta reflexión en torno a las categorías bajtinianas y a su pertinencia para el estudio de la literatura latinoamericana. Su aporte pri-

mordial consiste en una revisión de las nociones de *dialogismo*, *monologismo*, *polifonía* y *voz* a la luz de los principales textos de Bajtín relativos a la narrativa. Esta revisión no consiste, sin embargo, en una nueva síntesis de la “teoría” de Bajtín: busca ante todo poner de relieve los diferentes niveles de abstracción y los distintos ámbitos de pertinencia de las nociones mencionadas, con una doble finalidad. Especialmente, consideramos que es preciso distinguir y separar —teórica y metodológicamente hablando— las reflexiones más generales relativas al enunciado y su concepción dialógica de base, de aquellas que atañen a los aspectos compositivos de la ficción narrativa. A nuestro juicio el dialogismo, el monologismo y la polifonía no se sitúan en el mismo plano, y las implicaciones de la noción de voz —propia o ajena— varían según el nivel de abstracción y el ámbito de análisis en que nos colocamos. Dicho de otra manera, el monologismo compositivo no se opone al dialogismo del enunciado: atañe a las modalidades de *figuración* de la voz narrativa en su relación con la organización de lo narrado, lo cual no le impide ser internamente dialogizada, en particular en el plano del estilo. Esto explica que el monologismo y la polifonía *compositivos* consistan a fin de cuentas en *tendencias* que no se excluyen entre sí, y no sólo por cuanto existe entre ellas una gran variedad de grados y matices, sino también por cuanto la composición polifónica requiere del *monologismo* de las voces que concurren en ella. Paradójicamente, este monologismo es la condición necesaria para que puedan entrar en la composición novelesca como voces autónomas, hallarse en plan de igualdad respecto de la voz narrativa, y propiciar así movimientos de refracción entre todas ellas —la del narrador, inclusive. Refracción que, obviamente, supone diversos grados de *dialogización* interna y externa. En esta perspectiva, la composición polifónica aparece como la elevación del dialogismo de base al plano de la composición artística propiamente dicha.

Ahora bien, de acuerdo con los planteamientos de Bajtín, las posibilidades de emergencia de formas compositivas como la

de Dostoievski no se dan en abstracto: requieren de determinadas condiciones históricas y culturales que permitan la emergencia y la actualización de la *memoria* de los géneros bajos y no canonizados que permanecen y viven fuera de la cultura letrada e institucionalizada, y en buena medida en contraposición con ella. Las formas de objetivación y de elaboración artística de los *contactos* entre estas dos dimensiones contrapuestas de la cultura pasan por la *memoria* de cada cultura particular, de sus géneros —tanto canonizados como no canonizados— y de sus formas de intercambio social-verbal particulares, pero tampoco se dan al margen de las condiciones históricas que las vuelven posibles, o que las traban. En las condiciones históricas y culturales propias de América Latina, es lo que nos propusimos mostrar con el análisis del cuento de Rulfo, en la última parte de nuestro ensayo. Este cuento habla también de *patria* —de sus imágenes entreveradas y contrapuestas—, y de *identidades* —posibles o no. Aun cuando éste no haya sido nuestro propósito, puesto que la redacción y entrega del texto tuvo lugar antes de conocer los demás trabajos que integran el presente número es factible que el inesperado desenlace de este cuento, y el interrogante que propone sirvan para devolvernos inopinadamente a nuestro punto de partida: al llamado de Fabio A. Durão a no perder de vista la necesidad de distinguir entre diferencias, conflictos, contradicciones y antagonismos.

Françoise Perus