

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

***Nosotras, los otros.* Una propuesta teórico-metodológica para el
análisis de textos líricos desde la teoría de Mijaíl M. Bajtín**

Obra creativa con poética

TRABAJO RECEPTIVAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA:

JOSÉ LUIS VÁZQUEZ FLORES

DIRECTORA: MTRA. ANA LEONOR CUANDÓN ALONZO

CODIRECTOR: LIC. HÉCTOR CONTRERAS CARRETO

Ciudad de México, junio de 2023.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

A María

A Josefina

A Teresa

A Esther

A Luz

A Mercedes

¡A Bibi!

Agradecimientos

Agradezco a las mujeres que me precedieron y de las que no tengo nombre ni memoria, a las que me habitan con rostro y vivencia propia, a las de hoy y siempre, a mi familia entera. Agradezco a mi directora, la Mtra. Ana Leonor Cuandón Alonzo, y a mi director, el Lic. Héctor Contreras Carreto, por su inagotable paciencia, confianza, entrega y amistad de todos estos años de creatividad y complicidad. Agradezco a mis lectores, la Mtra. Claudia Jalife Montalvo, el Dr. Isaí Moreno Roque y la Dra. Iliana Magdalena Rodríguez Zuleta, por sus aportes y sabiduría vertidos en este trabajo recepcional. Agradezco a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México por su proyecto educativo y la riqueza de la formación con la que me ha envuelto durante esta etapa, en especial, a mi tutor Alberto Fonseca, por los primeros ejercicios libres de escritura crítica a los que me incitó; a los profesores de los cursos de integración, la Mtra. Claudia Jalife, quien insistió en que mi escritura tendría que ser publicada y quien, desde entonces, acompaña mi formación, así como a la profesora Susana Quiroz y el profesor Jesús Álvarez Razo (†). Del Ciclo Básico, agradezco a Alicia Pastrana, Blanca Pérez, Isabel Sanginéz, Gerardo Fulgueira, Alejandro Torres y, muy especialmente, a mis queridos Belem Berenice Pineda Salazar y Rodrigo Leyva Sánchez Noriega, quienes prácticamente me obligaron a publicar. Del Ciclo Superior, en la Academia de Creación Literaria, agradezco a Gabriela Valenzuela, Pilar Morales, Mónica Lavín, Azucena Rodríguez, Maya López, Óscar Martínez, Jezreel Salazar, José Luis Gutiérrez, Xhevdet Bajraj (†) (DV) y Teresa Dey (DV). De la Academia de Arte y Patrimonio Cultural, agradezco a Elena Román, Fernando Huerta, Yolanda Pineda, Jorge Luis Rubio, Cecilia Iglesias, Mariana Trejo (CH), Juan Jaime Anaya (CH) y, en especial, a la profesora Eloisa Poot Grajales y el profesor Aldo Fabián Hernández Solís (CUA) por empeñarse en que algunos de mis textos se difundieran en sus respectivas revistas. De la Academia de Ciencias Sociales, agradezco al profesor Itzam Pineda. De la Academia de Filosofía e Historia de las Ideas, agradezco a los profesores Alberto Fonseca, David Gaytán, Edgar Sandoval y Jesús Jasso Méndez por su contribución en todas las clarificaciones que, directa o indirectamente, aportaron a este trabajo. Agradezco a mis compañeros y amigos Eddy, Luis, Fabiola, Karen, Olin, Paco, Franz, Iliana, Adriana, Liz, Lizzy, Elisa, Wendy, Marco, Rayito...

Índice

<i>Nosotras, los otros</i>	1
Desplanto por una madre	3
A Fausto	7
Himno a Ilhuicatl, estación de fiesta.....	9
Oda al viento	12
Colibrí	15
Tinemizque tlalticpac.....	16
Andaremos sobre la tierra	17
At in coyotl anozo in tochtli.....	20
El coyote o el conejo.....	21
Música-bisagra.....	22
Pre-textos para un pre-romance heptasílabo	23
Tu ausencia sola	26
Caracolas.....	27
Selfie	28
V.....	29
Nosotras, los otros.....	31
Huachicol	36
666.....	38

DE CÓMO HACER UNA MÁRTIR (O EL OTRO LADO DE UN MISMO TREN)	42
Horario de verano	44
¡Arde el mundo!	46
The news	48
Enajenación.....	50
Epitafio.....	52
Una Propuesta Teórico-metodológica para el Análisis de Textos Líricos desde la Teoría de Mijaíl. M. Bajtín.....	55
Resumen.....	57
Introducción	58
Capítulo 1: Marco teórico	61
Un método de análisis.....	71
Capítulo 2: Pequeña serenata sobre la justificación de lo injustificable.....	75
Capítulo 3. El Análisis	79
1. El coro.....	80
2. Al unísono: límites y alcances del material léxico en cuatro tiempos	92
3. Los solistas: el mundo monológico del autor	97
Resultados y conclusiones	100
Resultados.....	100
Conclusiones.....	101

Referencias.....	104
Apéndice	107
Los Objetivos	108
El argüende: breve estado de la cuestión	115
La tarima: contexto teórico para el desarrollo de la propuesta	125
El huateque: una metodología.....	128
Supuestos: sobre advertencia, no hay engaño.....	128
El cortejo: la estrategia argumentativa.....	130
Así sí baila mi hija con el señor: criterios de adecuación.....	137
La partitura de Bajtín: hacia una definición del dialogismo polifónico desde su universo conceptual	138
La pauta: los principios.....	142
Las llaves: los discursos.....	168
Las notas: los procedimientos literarios.....	173
Análisis de otros poemas del libro	186

Nosotras, los otros

José Luis Vázquez Flores

Desplanto por una madre

Te nací en el segundo ensayo y,

por supuesto,

no fui lo que esperabas.

¡Nadie lo es, a fin de cuentas!

Pero tú, heroica,

torciste el rumbo de la tribu

a fuerza de tu fuerza.

A fuerza de tu fuerza,

el Destino vino a usar nuevas pantuflas

y las hombrías tuvieron que detenerse a meditarlo.

Nadie te enseñó:

lo descubriste,

lo inventaste sobre la marcha,

así,

como se inventa un continente.

Fue cierto,

la rudeza era necesaria

en ese campo de batalla

y yo no lo sabía.

Tu premura reventó la inocencia de mi labio muchas veces,

tu leño rompió mis huesos tiernos e insolentes.

¡Nada vuelve a ser igual con el pegamento de una cicatriz!

Las tuyas fueron tantas

como tus ganas de voltear el mundo.

¡Qué voluntad inquebrantable!

¡Qué sostenida decisión!

¡Esa mirada!

¡Qué fuerza colosal!

¡El arrebató, la argucia!

¡Cuánta inteligencia por encima de aquella grosería!

Qué firme mano...

¡Qué dura mano!

Quizá no lo sabes,

pero fuiste visionaria:

me ha retoñado una hija que es tu flor,

y que entiende igual o mejor tus esperanzas.

Habrás que decirlo:

¡nos debemos más que una elegía!

¿Qué quieres que te diga?

¡Levántate, Teresa!

¡Recoge tú misma tus despojos!

¡Reconfigura el polvo en nuevos huesos!

¡Levántate tú, Teresa!

¡Que vomiten tus ojos los gusanos!

¡Que se remoje en arrullos

la lengua adormecida!

¡Levántate, Teresa!

¡Que cada yema de tu mano descarnada

se incendie en mi sangre que es tu sangre!

¡Que vuelva a fluir la savia el dulce pecho

para mi horrenda boca!

¡Levántate, Teresa!

¡La muerte no existe!

¡Álzate, igual que siempre, sobre la vida!

Levántame tú,

María Consuelo Amada Teresa,

abraza mi orfandad.

A Fausto

¡Oh, Fausto, amigo mío,

tendrías que ver en qué han venido a parar estas calles,

nuestras calles!

Ya no juegan nuestros niños.

Los vidrios de ventanas ya son mudos,

indemnes y aburridos.

Los bullicios de los patios no platican

con la noche.

Pocos miran a la Luna

y no hay conjuros con su luz.

¿Recuerdas aquellas jacarandas,

sus sonrisas, sus alfombras?

¡Los sapos ya no cantan!

No sé si olvidaron sus canciones

o nosotros empezamos a olvidarlos.

¡Ay, Fausto, amigo!

Yo mismo ya no canto.

Es decir, aquellas voces se quedaron casi calladitas

y en las manos me brotaron otros duendes.

Querido amigo,

nuestras calles van perdiendo la memoria de tu paso,

de tu ruta.

Por eso te hago mapas en Noviembre.

Por eso me hago mapas de tu voz,

de tu alegría,

tu ternura.

¿Podrías darte una vuelta por acá?

Tú sabes bien de qué se trata:

la distancia, la vejez,

la certidumbre.

¡Anda, Fausto,

cantemos este mundo!

Himno a Ilhuicatl, estación de fiesta

¡Traslúcida, múltiple, hermosa Jícara Celeste!

Con todos los extremos y matices,

cual pájaro precioso,

nos envuelves desde el primer aliento

— ¡y aun antes! —

hasta el Valle de los Otros Vivos,

los que ya no te ven, pero te sienten.

Amaneces herida,

derramando tu telón de sangre a los enamorados del Oriente.

Azul nos cambias la mirada

hasta relumbrar con fuerza de metal en el Cenit.

Y en el ocre de la tarde morimos contigo

para nacer a otra realidad de sombras.

¡Ya eres línea invisible,

fondo indispensable de tus hijas,

las estrellas!

Algunas poderosas, persuasivas, y otras indecisas, titilantes.

¡Ya eres espejo de consciencia,

donde nos miramos sin adornos,

desarmados!

¡Tú, preciosa Jícara Celeste,

campo de batalla de los dioses,

aquellos que, alternándose,

te han nacido Cuatro y hasta Cinco Soles en el manto,

y que ahora,

convertidos en árboles y hombres,

te sostienen en el Confín del Mundo;

tú, Morada de la Abundancia en el Oriente,

descanso de los ahogados;

tú, realidad intangible,

abrazas nuestras miradas de penumbras,

y, si acaso, alguna luz nos queda, nos consuelas el futuro!

Por eso, ¡oh Madre!,

en todos los pliegues de tu ser

—desde la primera división con el Cipactli y hasta las Trece Casas—

preparas nuestro ascenso de lo ignoto a la consciencia,

soplas tu aliento sobre nuestras almas

con cada movimiento de la Estrella de la Tarde,

que es la misma y única Estrella del Alba —Tlahuizcalpan—,

para que como Mariposas Preciosas

alcancemos tu propio límite y saber.

¡A ti, Ilhuicatl, inclino la curvatura de mi asombro!

Oda al viento

Mezcla vital del mundo,

evaporación del caldito primigenio

que se toma a borbotones

o cucharadas —tú sí—

de la primera luz hasta la última.

Invisible,

sin una sola forma,

anidas los infinitos sujetos de la Tierra,

pero barres, en contoneos de remolinos y huracanes,

su superficie toda.

Terrible cuña que arrancas la piel de toda civilización

en el vaivén de los barcos extraviados,

en la profundidad revuelta de los mares,

en la contemplación atenta de las playas,

o en la mismísima infamia de ciudades.

En cuevas y ocarinas te transformas en sonido.

Así, en la voz humana, creas la palabra

o significas el gesto.

Eres, por tanto:

flama de vida

arrullo nocturno,

petición de silencio,

soplo de fiesta,

vituperio en la rabia,

rugido de fiera

—canto de lobos—,

promesa de enamorados

—canción tristísima o jubilosa—,

saludo lejano,

grito desesperado

—“¡Ay de mí [de ti, de todos], llorona!”—,

resuello de la prisa,

angustia de la ausencia,

tiempo suspendido,

agitación de un pañuelo,

sollozo de los cirios,

último aliento...

Pero, en tanto aquí,

aire suave, lentito del sosiego,

me erizas las gallinas de la piel,

apagas mis búhos,

pones tu coma en el texto de mi drama,

¡tan infinitamente pequeño!,

y me abres a la consciencia y fragilidad

de un ser

que no es nada sin tu ser.

Colibrí

Los apretados pétalos se pliegan,

la ondulación del aire

esparce el polen,

y el colibrí se posa

—con batiente precisión—

para mojar su espada.

Tinemizque tlalticpac

Tinemizque tlalticpac,

ohtlica.

Tichantizque yohualnepantla,

citlallan.

Nimitzittaznequi cecemilhuitica

nonahuac.

Ma taci nanahuac,

xochitla.

Ninoittaznequi cecemilhuitica

monahuac.

Ma naci mocuauhtla,

tlapalla.

Ca ticmati:

tinecpia momatzalan

Andaremos sobre la tierra

Andaremos sobre la tierra,

por el camino.

Habitaremos la media noche,

junto a las estrellas.

Quiero verte cada día

junto a mí.

Que llegues a mi costa,

en donde abundan las flores.

Quiero verme cada día

junto a ti.

Que llegue a tu bosque,

en donde abundan los colores.

En verdad lo sabes:

me tienes entre tus manos,

motepetzalan,

mocuetzalan,

moxiuhtzalan.

¿Cuix ticmati?

entre tus cerros,

entre tu falda,

entre tu hierba.

¿Acaso lo sabes?

At in coyotl anozo in tochtli

Yuhquin timauhqui titochpil

timomaquixtitiuh oncan in metzco

auh zan yuhqui

—ticahuehca—

tinechmacahuz niqitaz motlanex.

¿Quezqui xihuitl quitlanilia moyollotonehualiz?

¿Quezquipa cualo in tonatiuh moyohuac?

¿Cuix azo nitlaaxihuani

auh zan ticmotlatilia noneicotiliz?

El coyote o el conejo

Como conejito asustado

te refugias en la luna

y solo así

—lejana—

me dejas ver tu luz.

¿Cuántos ciclos solicita tu dolor?

¿Cuántas veces es comido el sol en tu noche?

¿O acaso yo soy la presa

y sólo coleccionas mi deseo?

Música-bisagra

Es curioso que el chasquido de mis rodillas,
signo de vejez y osadas lesiones,
me recordara el chasquido de las tuyas
—entonces aún más nuevas—
cuando, montada en mi futuro,
rejuvenecías el aire.

— ¡De verdad, no me duelen! — dijiste.

Y aprendí a amar los crótalos de tu cuerpo
con ese sonido sordo.

En la articulación del tiempo con la muerte,
sobre esa música-bisagra,
lloramos tu alegría y mi dolor.

Pre-textos para un pre-romance heptasílabo

Evades la mirada;
estás huyendo, es cierto.
Mas con ello provocas
a mi ojo más atento.
Y en esa indiferencia
alocas mis desvelos,
que quieren remontarse
al azul de tu sueño.
Excusas las ojeras,
la pérdida de tiempo,
la falta de transporte,
que no me comprometo,
que no encuentras trabajo,
que viene lleno el metro,
que todo está muy caro,
que el mierda franelero,
que no encuentras lugar,

la falta de respeto,
que el mundo no te entiende,
que yo soy un pendejo,
¡que me vaya al carajo!

Y mientras yo me acerco
nos vamos dando cuenta
que todos son pretextos,
que siempre que te toco
despierto tus deseos;
que no hace falta nada,
si acaso un nuevo verso,
para entrar en tu sangre
y detener tu aliento.

Yo sé lo que te pasa
porque eso mismo siento;
pues siempre que te miro
me miro en un espejo.

Y me entran unas ganas

de robarte dos besos,
romper las apariencias
y destrozar los credos,
que vuelvas a mirarme
para incendiar tu cuerpo
con estos versos locos
que quieren ser tus dueños.

Tu ausencia sola

En esta noche de tu ausencia sola,
sin dolor, sin reproches, sin quebrantos,
en esta noche curada de espantos,
llegas tranquila, una suave ola.

En esta noche la Osa no es bola,
maraña apretada de azules cantos.
No es Mayor, ni menor, entre llantos,
de modos cautivos en una viola.

“En esta noche [...] de inquietos luceros”,
se aclaran las aguas, fluyen sin ti;
no existen ¡ayes! de ira; veleros

que ataquen tus puertos donde vertí,
grande, rabioso, implacable Eros,
ansioso de sí, pero no de mí.

Caracolas

De conchas en espiral

se extienden

dos viscosos moluscos

adhesivos

brillantes

irritados

dispuestos

a sentirse

en carne viva

por completo

y lentamente

en esa

la tijera

de su íntimo

universo.

Selfie

Yermo el tiempo,
vacío el tacto,
casi diluida en la distancia,
no te inquietan mis atisbos.

Sonríes tu tristeza para el álbum
y a mí
hace tiempo que no me alcanza ni para eso.

Aquí hay silencio,
y un río fluye
subterráneo.

V.

A Virginia y a Vita

Hay una herida en tu cuerpo que yo no hice.

Parece un botón entre tus pechos,

el primer botón de una blusa que no es la mía

pero me hace temblar cuando lo abro.

Huele a la madera de tu habitación,

allí, donde cuelgas tu pudor

y te transformas en ardilla, en pájaro,

en pez, en trazo,

en nada.

Hay una herida en tu cuerpo que invita

a hojear pliegues revueltos,

misivas que no acaban de llegar,

que ya se fueron.

Huele a la madera de tu habitación,

a los giros de tus piernas:

hélices tatuadas,

madrugadas, noches,

nada.

Nosotras, los otros

A Xuela

I

Nosotras.

Nosotras solas.

Sólo nosotras, continente y contenido,

islas y mares,

lo sabemos.

Nosotras solas,

las de la piel de vida, fiesta del ocaso,

las que no somos del color del alba,

del color de los muertos,

lo sabemos.

Aquí, nosotras.

Todas islas,

fluyendo hacia nosotras mismas,

entre nosotras mismas,

lo comprendemos.

Ha de decirse:

No estamos aquí para poseer algo más

que no sea esta isla,

esta costa,

que también es cadena de magma,

y esta corriente

hacia otros mares.

II

Hay mares que no son de agua,

pero igual se agitan y destruyen.

Mares devastadores

de memoria y dignidad.

Porque apenas el pie

forma una brecha,

la estela fugaz se transfigura

en ola hacia su costa.

En esta sal, contenidos,
hay mares que no son de agua,
crujiendo por una libertad
que no es la suya.

Mares secándose al Sol,
un Sol
que fue de todas.

Pero también hay sales
que escurren cauces
y abren lechos,
flujos de tiempo
hacia atrás y hacia adelante,
cascadas de risa que suenan igual
a toda hora,
en cualquier idioma,
cadenas de brazos
desde tu continente

hasta mi isla.

III

Ya llevamos, todas,

la tarde irremediabilmente herida.

Por eso,

cada instante es templo,

peregrino y viaje.

Antes que el trayecto,

es el paso,

cada paso irreverente,

nuestra prenda inasequible.

Antes que la playa,

es el grano de arena.

Antes que el océano es la ola,

cada ola sumada como oleaje,

serpiente marina,

movilizando este rencor

que nos transforma.

Previo a la palabra

está la imagen

que desborda todo mito,

agita toda identidad,

y descarrila cualquier destino

para restituirnos

a la historia,

acortar la distancia,

llenar la ausencia.

Huachicol

Fueron a llamarlos como se llama a misa.

Fueron a convidarlos como se invita a una fiesta.

Que alcanzaba y sobraba para todos,

que llevaran, vacío, lo que tuvieran.

Fue una lenta danza alrededor de la charca.

Algunos sólo miraron

y hacían llegar sus jícaras por la cadena humana,

mientras que los más conversos se sumergían en cabal ablución.

Los criticaron porque llevaron a los niños,

porque se reían y bromeaban

(¡quién no va estar feliz por completar la semana

sin pedir de fiado o sin lamerle las botas al patrón!).

Al rato llegaron los guachos.

Sí, esos que antes hacían lo mismo para el señor.

Les dijeron que era peligroso, que tenían que acordonar.

Pero los celebrantes los amenazaron con prenderles fuego.

Se replegaron.

La fiesta siguió.

Iban y venían, felices y locos.

Quien conoce el olor del oro líquido sabe por qué se reían.

La noche se vino abajo muy pronto.

Alguien diría que como destino.

Volátil, etéreo, por fin sonó el conjuro.

Se rasgó el cielo, se incendió el pasado, se calló el futuro.

—Sí, señor, algunos fuegos fatuos hicieron, despavoridos, su última carrera.

—No, no te confundas, manito, esto no es una apología del descaro.

*El domingo 10 de marzo de 2019, en Iguala, Guerrero,
Sonia "N", en un acto de defensa propia, apuñaló a su novio, Erik "N".*

*Un video subido a las redes sociales
sirvió de base para el escarnio y la condena.*

Sólo yo lo mato.

Si me da la gana,

lo vuelvo a matar.

Con esta pezuña

de macho cabrío

me río y lo mato.

Porque soy su padre

y lo traje al mundo

en vientre robado.

Me coma sus ojos,

le saque la entraña,

lo desaparezca,

lo reviente todo

o lo haga ladrar,

no le importa a nadie.

Y si mato a todos,

los divido en tajos,

¿es de tu incumbencia?

No temo a tu Estado,

me salto las leyes

porque yo las hice.

Me sé tus teorías

sobre la igualdad

y me río de ellas.

Te miro y recuerdo
que eres mi accidente,
pero no mi hija.

Guarda tu equidad,
tu libre albedrío,
tus nuevos derechos.

Juega, si te place,
pero yo te advierto:
no toques a mi hijo.

No sólo es virtual,
el mal es tangible,
te alcanza y te hiere.

Manejo las redes,
controlo tendencias,

reinvento la Web.

Si ahora estás libre

por complicidad

de jueza impostora,

yo te digo claro:

no hay defensa propia

ni juez que te salve

del juicio del pueblo

del odio divino,

de ésta, nuestra historia.

DE CÓMO HACER UNA MÁRTIR (O EL OTRO LADO DE UN MISMO TREN)

Me vinieron a contar
que ando muy mal reputado,
que me extrañan en la ausencia
y de amores hay enfado.
Pero entre hacer los amores
y divulgar su versión
pueden brotarle colores
que refuten su razón.
Pues, no se engañe, señora,
que quien enciende el fogón
y no se arrima a la hoguera
no puede hacer mogollón
cuando el invierno le aprieta.
Porque, mire, su merced,
seducir es dulce engaño:
puede fingir que no ve,

puede cubrir sus oídos
a sospechas de marido,
incluso, ser convincente
hablándole a los amigos.
Lo que nunca usted podrá,
con semejantes encantos,
títulos y credenciales:
entrar a lugares santos,
salir con rostro encendido
y, luego, en llantos banales
decir que fue seducida
cuando iba por los misales.
¡Que usted empaña el espejo
y siente que no está claro!
¡Ay, cuánta falta nos hace
nuestro anhelado Sor Juano!

Horario de verano

"Me canso, ganso".

Andrés Manuel López Obrador, 1º de diciembre de 2018.

Las aves, en mi pueblo, cantan cuando tienen que cantar.

Nadie sabe, exactamente, por qué lo hacen,

pero lo hacen tan puntual y suavemente que, si no hay que madrugar, es un arrullo,

y si es deber que el párpado rasgue antes de la aurora esta otra realidad,

entonces es fiesta irremediable.

Ellas sí saben celebrar misa de siete

a campanadas rebosantes

en copas de árboles

ya sordos, jubilados y jubilosos.

Ellas saben, por supuesto,

de la última noticia,

de sexo mañanero,

de pleitos conyugales,

de pollitos glotones,

y vecinos insolentes.

Frasean en rubato y con metrónomo,

y sospecho que saben más de lo que cantan.

Conocen el compás del universo.

Saben de entradas en anacrusa,

de interludios, poliacordes y cesuras,

de finales majestuosos y tranquilos.

Lo que no saben nuestras aves, señoría,

es de insidias en las bolsas de valores,

sea en Wall Street, Tokio o Reforma.

Y si bien les gusta el chisme,

no especulan con la vida o con el orden.

En una palabra,

no saben de suicidios,

sean lentos o apurados.

Así que, ¡hágase ganso, Don Andrés,

y devuélvanos las aves!

¡Arde el mundo!

Bosque La Primavera, Zapopan, Jalisco, 12 de abril de 2019.

Notre Dame, 15 de abril de 2019.

—¡Se incendió La Primavera, *Mademoiselle!*

—No me importa.

—¡Se perdieron más de 1900 hectáreas de bosques!

—¿Son Elíseos?

—¡Arde el mundo!

—¡Le Monde!

Unos les llaman trinos y otros gorgojeos,

pero, a despecho de sus *followers*,

una mujer se desgarró por la pérdida de ¡casi 800 años de arte universal!

Otro hombre apela a un mesurado revanchismo

para recordar una civilización saqueada y destruida

cuyo origen y alcance le parece más universal que el gótico “romantizado”.

Aquél, americano, aludiendo a un principio de uniformidad,

lanza el anzuelo que supone la pérdida de nuestra Catedral Metropolitana.

(Mientras, ¿otro? piensa en “la gloria y la fama” de *Mexico-Tenochtitlan*,
emergiendo de un nopal en el concreto).

En cambio, pocos recuerdan que no hace mucho
el neo “tata-transformer” exigió disculpas —vagamente sustentadas—
por los genocidios de los originarios de todo un continente.

Y aquí, nosotros, querido Quasimodo, que,
por una vez que se calienta la Señora,
¡ya se nos quemó la casa!

P. D. 1 El gargolario persiste heroico e indemne.

P. D. 2 Como dice Cordero: Los ricos insisten en pagar por ver sufrir a los pobres en el
musical *Les Misérables*.

The news

La vibración se expande en resonancia sorda.

El emblema-rascacielos de un Banco da tumbos

y no es septiembre, y no es diecinueve.

Casi alegres, los hierros se retuercen

en extensiones que recuerdan una danza

de subsuelos o borrachos.

Sacuden la cabeza —sin razón—

mientras un pie rebusca un peldaño que ya no es

y un marcapasos se colapsa.

En la Línea Dorada,

una serpiente derrapa entre Periférico y Tezonco

y un suicida se anota su única victoria.

Con un destello

atraviesa la cuenca vacía —no del ojo—

el prototipo del Concord,
pero un sólo poemoji lo siembra
bajo el mar de nubes.

Los ojos de los búhos
nunca prometieron tanto frío
y una mano se derrite.

¡Tantos años tratando de afinar
y ahora mismo
se encumbra el desliz al microtono,
el grito megafónico,
los vales atonales,
el amarillo eléctrico
—sin señalización, por favor—,
la adjetivación del adjetivo,
la ropa sport sin el sport,
y el *new game* sin el *fair play*!

Enajenación

Dos años antes lo había rechazado la Azul y Oro,

la de heráldicos espíritus, porque

“sólo los mejores jóvenes, con su pechos abiertos y rebosantes de aspiraciones,

con sus cerebros frescos y sus ternuras blancas,

habrán de salvar esta patria y renovar nuestra bronceada identidad”.

Vinieron, pues, los reproches familiares,

la aspereza del campo de batalla,

la compasión del ser alado —¿amado, dije? —.

Después, el tour por las otras casas de estudio,

las oportunidades de crecer y uno que otro coqueteo no financiable.

Lenta y segura, la alienación le fue abriendo el boquete en la entraña,

le sembró la preciosa semilla, le abonó los argumentos.

Fue cosa de tiempo y una ayudadita.

En su estado más larvario,

las alimañas esperaron el descenso de la luz. ¡Bendita luz!

Ocurrió así:

Encontró un lugar de locos que se dicen en resistencia permanente,

a los que nada les es ajeno y, lo más importante,

que piden lo mínimo para el ingreso.

Pero el azar es el azar y no sabe de historias,

aunque intenten ser poéticas.

Epitafio

Julio César Mondragón Fontes

1992-26 de septiembre de 2014

Me quitaron el rostro porque,

para ellos,

no fui nadie.

Sin él,

se atrasarían las pruebas periciales

y se adelantaría el olvido.

Pero mi abuelo, mucho antes,

me dijo que sembrara la tierra,

allá en mi tierra.

Entonces, me abrieron mazorcas y flores de mayo...la milpa entera.

Mi madre, en cambio,

me dijo que sembrara el futuro.

Por eso me hice estudiante o brote o proyecto de maestro.

Por eso me vine a aprender la palabra, la estrategia, la historia.

Vine a reconocer a los nuestros y a conocer a los otros.

Los otros,

en cambio,

nos desconocieron.

Yo tuve suerte: yo sólo vine a dar la cara.

Nosotras, los otros

Una Propuesta Teórico-metodológica para el Análisis de Textos Líricos desde la Teoría de

Mijaíl. M. Bajtín

Resumen

Hasta el momento, el dialogismo polifónico en la poesía no ha tenido abordajes metodológicos efectivos desde los mismos postulados de su descubridor-creador. El presente trabajo recepcional tiene como objetivo general llegar a una poética del libro de poemas *Nosotras, los otros* mediante la aplicación justificada de la teoría del dialogismo polifónico de Mijaíl M. Bajtín. Debido a que Bajtín rechazó de manera explícita una poesía plenamente dialógico polifónica, aquí se propone una tesis que plantea dicha posibilidad a través de un doble razonamiento, por analogía y por abducción, que permita (1) la aplicación justificada de la teoría del dialogismo polifónico en la poesía, (2) la caracterización y sistematización de la propiedad dialógico polifónica y (3) su contrastación empírica con el libro de poemas *Nosotras, los otros*. Teniendo como guía de la indagación al razonamiento abductivo y mediante las técnicas de análisis lógico se logró obtener una caracterización de la propiedad compleja del *dialogismo polifónico* y un método básico para el análisis de textos líricos, mismos que permitieron la comprobación de la tesis en la mayoría de los poemas del libro *Nosotras, los otros*. La poética resultante muestra: la viabilidad de una poesía plenamente dialógico polifónica, la utilidad del análisis lógico como guía en la construcción de conocimiento en la literatura, tanto en su dimensión teórica como instrumental, y la posibilidad tanto de extender el modelo teórico a otros textos líricos, así como de profundizar y ampliar la investigación a otros aspectos del mismo contexto.

Palabras clave: dialogismo polifónico, poesía, analogía, abducción, análisis lógico.

Introducción

El siguiente Trabajo Recepcional está basado en el libro de poemas *Nosotras, los otros* y se presenta bajo la modalidad de Obra Creativa con Poética; se construyó como el resultado de una experiencia creativa en la vida y no como una obra programática planteada, planeada y realizada sobre unos supuestos teóricos literarios que pudieran indagar sus propios límites y alcances. En dicho libro, por lo tanto, la exploración de la poesía es abierta y múltiple, y sus resultados son heterogéneos y diversos. No obstante, visto a la luz de la misma experiencia vital de la que procede, su revisión y selección iniciales arrojaron una unidad temática a la que se podría llamar *alteridad*. Dicha aproximación es un hallazgo intuitivo respaldado teóricamente con posterioridad. A su vez, la alteridad se conecta con una visión del mundo que subyace y se actualiza en cada poema.

Carecer de una unidad estilística o teórico literaria *a priori* (es decir, fundamentada en reglas y conceptos específicos) que guiara el análisis del libro, y partir de una unidad temática cuya categoría procede de las ciencias sociales, condujo al primer problema: desde dónde abordar la descripción-explicación de un libro de poemas que indaga en diversos subgéneros y estilos. Era obvio que un análisis estilístico llevaría el trabajo o a una extensión no autorizada por los lineamientos de titulación o a una división artificial de su composición (segundo problema). Aunada a la intuición y a otras experiencias académicas, la formación teórica aportada por el plan de estudios de la misma licenciatura encaminó este esfuerzo hacia un abordaje literario más adecuado.

Puesto que, para Mijaíl M. Bajtín, el énfasis final de la visión artística de Dostoievski se centra en *el otro*, la elección del enfoque recayó sobre las propuestas teóricas de dicho autor; no en las referentes a la carnavalización literaria, sino en el núcleo mismo de dicha teoría, el

dialogismo polifónico.¹ Al principio, el descubrimiento y la lectura de algunos artículos académicos alentó la viabilidad del proyecto; en ellos se pretende aplicar el dialogismo de Dostoievski a obras de importantes poetas, pero apenas esbozando algunas de las categorías que Bajtín propone o mezclando otras teorías. El resultado es pobre o altamente subjetivo, lleno de interpretaciones psicológicas o anécdotas y sin ninguna propuesta metodológica explícita. Si bien es cierto que los desarrollos posteriores de dicha teoría hicieron aportaciones importantes en campos como la lingüística, la argumentación, la literatura (en general) y la poesía (en particular), también lo es que, dentro de ésta última, los aportes carecen de rigor. Por otro lado, al internarse directamente en los textos fundamentales de Bajtín surgió un tercer problema: el rechazo expreso del autor a la posibilidad de una poesía con todas las propiedades dialógicas como las que propone para la novela. En resumen, tenemos las siguientes condiciones previas: un libro de poemas sin una unidad teórico-literaria *a priori*, unos lineamientos que limitan la extensión del texto para el desarrollo de una descripción-explicación detallada desde una perspectiva estilística, una teoría que parece favorecer el abordaje temático del libro (la *alteridad*), pero que descarta a la poesía como objeto de las propiedades que describe, así como la carencia de un método de análisis de poemas dentro de la misma perspectiva teórica.

Se requirió, entonces, un abordaje múltiple e integral en donde fuera posible (1) justificar la aplicación de una teoría no destinada al género analizado, (2) respetar, en lo posible, la extensión permitida para el trabajo recepcional y (3) desarrollar, aunque fuera en ciernes, un método de análisis consistente con la teoría, y que en su conjunto posibilitara la descripción-explicación del libro de poemas. Para solventar el punto (1) de la justificación, se optó por entablar un punto de

¹ Se adopta el término *dialogismo polifónico* por dos razones: para distinguirlo del dialogismo anterior a Dostoievski-Bajtín y para distinguirlo de la polifonía posterior (la que se deriva de la teoría original de Bajtín), es decir, la aplicada a la polifonía lingüística, argumentativa, etc.

discusión con la tesis derivada de Bajtín que excluye a la poesía de las propiedades dialógico-polifónicas descritas para las novelas de Dostoievski. Se trata de una metodología basada en la argumentación y el análisis lógico que concatena un argumento por analogía y otro por abducción en donde la tesis principal y los fenómenos lingüísticos explicados por Bajtín para las novelas de Dostoievski se “verifican”² y sirven para la descripción-explicación de los poemas del libro *Nosotras, los otros*. De este modo, al “demostrarse” la plausibilidad de una misma explicación para ambos géneros (novela y poesía) y la presencia de la propiedad del dialogismo polifónico en *Nosotras los otros*, se “refuta” la tesis derivada de Bajtín y se cumple con el objetivo específico de la tesis de este Trabajo Recepcional. Evitar “refutar” a Bajtín punto por punto y presentar a la poética como la conclusión de la tesis, permite afrontar el punto (2) referente a la extensión. A este respecto, se optó por ubicar la mayor parte del aparato lógico, argumentativo, metodológico e instrumental en Apéndice y presentar en el cuerpo principal del Trabajo Recepcional, el marco teórico resultante de la investigación, así como su aplicación a la poética. Conviene recordar que el análisis lógico y la argumentación no se utilizaron en la composición de los poemas y no se aplican al análisis literario resultante, pero sí en la construcción de esta propuesta teórica (incluyendo el estado de la cuestión), lo que no entraña una transitividad que vaya de ésta última a la poesía.

² Las comillas en “verifican”, “demostrarse”, “refuta”, así como de sus derivados y análogos se explican en el Apéndice.

Capítulo 1: Marco teórico

A la luz de la creciente hibridación de géneros, especialmente, en lo que respecta a la prosificación en la poesía, y el desarrollo de la categoría de la *otredad* que aparece en el trasfondo de la teoría del dialogismo polifónico de Mijaíl M. Bajtín (misma que hoy puede ser abordada desde la *alteridad*), es necesario un enfoque teórico y un método de análisis que permitan una mirada sistemática y profunda bajo las categorías que dicho autor postuló para algunas de las obras de Dostoievski aplicados a la poesía. Esta intención de explicar a Bajtín desde Bajtín puede parecer o bien pretenciosa o bien obsoleta, si se toma en cuenta la complejidad alcanzada en el análisis polifónico en disciplinas como la comunicación, la lingüística y la argumentación.³ Es cierto que Bajtín mismo hizo una distinción entre la polifonía de la comunicación cotidiana y la polifonía literaria, misma que circunscribió a la novela. No obstante, el análisis literario parece haber renunciado o bien al rigor que aquellas disciplinas ponen en la aplicación de una teoría que le corresponde de origen, o bien, a la complejidad y riqueza que la misma ofrece: el que sigue es un intento de su recuperación para la poesía.

A diferencia del desarrollo completo de la indagación que se ofrece en el Apéndice, en este capítulo se presenta una versión básica de los conceptos necesarios para el análisis de los poemas seleccionados. El lector interesado puede seguir en aquella sección la secuencia de ideas, problemas, metodología, resultados y materiales adicionales que posibilitaron la consecución del objetivo principal de este trabajo.

³ Una visión panorámica de dichas aportaciones se puede encontrar en *Polifonía lingüística y polifonía narrativa* (Puig, 2004, págs. 377-417).

Aunque el de Dostoievski no es el único *dialogismo*, para Bajtín (2012) representa la cumbre de dicha visión artística cuando afirma que “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski” (pág. 59). Esta definición esencial requirió de la categorización y sistematización del universo conceptual de Bajtín para la instrumentación del método de análisis que se ofrece más adelante. El resultado de la indagación permitió distinguir tres subconjuntos interdependientes de propiedades que componen a la propiedad compleja que aquí se ha designado como *dialogismo polifónico*: principios, discursos y procedimientos literarios específicos.

Antes de iniciar la descripción de esas categorías es necesario reconocer la estructura principal de la obra de Dostoievski y del análisis de Bajtín: *el héroe*. Sobre los héroes recae la postura artística radical del primero y el estudio literario del segundo al afirmar que “el héroe posee una autoridad ideológica y es independiente, se percibe como autor de una concepción ideológica propia y no como objeto de la visión artística conclusiva de Dostoievski” (Bajtín, 2012, pág. 57).

Y es precisamente a los héroes a quienes se aplica el primer subconjunto de categorías. Por *principios* se entienden aquí a las propiedades que tienen un sentido amplio: el que va desde las primeras causas, hasta el sentido de reglas de composición. El mapa completo de los 42 principios categorizados y sistematizados se muestra en la Figura 3 del Apéndice. Esta categoría se subdivide en diez niveles y tres ejes que van de un grado máximo de abstracción a otro de instrumentalización. El principio generador del dialogismo, según Bajtín (2012), es el *principio de visión del mundo de Dostoievski*, “consiste en la afirmación del ‘yo’ ajeno no como objeto [del discurso del autor], sino como otro sujeto. El consolidar el ‘yo ajeno’ —el ‘tú eres’—“(pág. 65). El siguiente nivel lo integran los principios de *alteridad, pluralidad y de coexistencia e*

interacción. Aunque Bajtín no habla de un principio de alteridad como tal, se entiende que si el "yo" se afirma a sí mismo (mismidad), al tiempo que afirma al "otro" como un "tú eres", no como objeto (otredad), sino como sujeto de apelación pleno, entonces afirma a ambos (*nosotros*) con todo y sus mundos (*alteridad*). De ese "nosotros" deriva "la pluralidad de centros no reducidos a un común denominador ideológico (pág. 77). Ese "nosotros" reclama la *coexistencia e interacción* de los héroes en un mismo espacio, aunque no en un mismo tiempo, siempre y cuando ocurra en las conciencias y en la unidad de acontecimiento: "Lo principal en la polifonía de Dostoievski consiste precisamente en el hecho de que todo tiene lugar entre conciencias diversas, es decir, lo que importa es su interacción e interdependencia" (pág. 110). Este nivel constituye, en cada uno de sus principios, sendos ejes de análisis que se pueden apreciar en la Figura 3 del Apéndice.

El tercer nivel considera a los *principios de transferencia, autonomía, polifonía y simultaneidad*. Por la asunción de *el otro* "Dostoievski trasladó al autor y al narrador, con todos sus puntos de vista y las descripciones que ofrecen, al horizonte del héroe mismo" (Bajtín, 2012, pág. 128), dotó a los héroes de una autonomía que los hace dueños y portadores de su propio discurso y, en consecuencia, permite hacer sonar sus voces de manera independiente y simultánea.

Los *principios de diferenciación y distanciamiento del autor, autoconsciencia del héroe, transparencia, representación de la idea, equidad, interdependencia, eternidad, ambivalencia y unificación*, conforman el cuarto nivel como consecuencias inmediatas de los anteriores. Al conceder al héroe su propia visión del mundo y al trasladar las descripciones del narrador, se completa el *distanciamiento y la diferenciación* con el autor, mismos que ahora exigen de una *autoconsciencia* del héroe para expresar y representar su propio mundo. En la dialéctica entre héroe y autor, éste hace *transparente* todas las cualidades estables y objetivas del héroe, su tipicidad sociológica y caracterológica, su *habitus*, su mundo interior y hasta su misma apariencia.

Por ello, la idea del héroe sobre sí mismo viene a ser *objeto de representación* del autor ya que, como palabra ajena, no le pertenece. Este equilibrio entre las visiones del autor y las visiones de sus héroes constituye un principio de *equidad* y genera una *interdependencia* que exige el diálogo, la polémica, etc., es decir, la inclusión de la palabra del otro, la palabra ajena en el discurso propio. A la complejidad semántica de la diversidad y simultaneidad de voces se agrega un principio de *eternidad* por el que las consciencias se expresan en un espacio que suma el pasado, el presente y el futuro. Lo anterior lleva, por un lado, a la *ambivalencia* de todo gesto y expresión, y por otro, a su *unificación* temporal, semántica y formal. Los cuatro niveles anteriores se pueden considerar como la actitud epistémica del autor frente al héroe.

El quinto nivel lo ocupan los *principios de inconclusividad, no identidad, omnisciencia, anticipación, verosimilitud y visión del mundo del héroe*. El primero se refiere a la capacidad del héroe de *no aceptar conclusiones* sobre sí mismo que no pasen por su autoconsciencia, mientras que en el segundo se reitera la decisión del autor de *no definir* a su héroe ya que, al ser éste autoconsciente y encontrarse en un estado donde confluye todo tiempo (principio de eternidad), sabe todo acerca de sí mismo. Acorralado en dicha *omnisciencia*, busca *anticiparse* a las definiciones de los otros héroes (estos sí intentan hacerlo) tomando en cuenta cada palabra, gesto, omisión, etc. Y por lo anterior, la verdad acerca de sí mismo es confesional y no neutral, es decir, nítida desde su consciencia (*verosímil*), pero potencialmente atípica y contradictoria hacia el exterior. De los anteriores se deriva el *principio de visión y comprensión del mundo de los héroes* al que se agrega la importantísima categoría de la *idea* en el héroe, el héroe como ideólogo. Aunque a cada novela de Dostoievski corresponde una idea del héroe, en el trasfondo de todas ellas se puede ver que en “su pensamiento se desarrolla y se estructura como el *pensamiento de alguien personalmente ofendido por la organización universal*, personalmente rebajado por su ciega

necesariedad” (Bajtín, 2012, pág. 429). La solución dialógico polifónica a dicha actitud corresponde a la unión del hombre con el coro, en su expresión religiosa, y a nivel social, el regreso de los intelectuales con el pueblo.

Los *principios de dialogo abierto e infinito, umbral, gradualidad, refracción, conservación, reorientación y reestructuración y contradicción irresoluble* pertenecen al nivel seis. Los héroes con las características y atribuciones ya descritas buscan afirmarse a sí mismos y a su idea del mundo a través de un diálogo *abierto* al tiempo y a las otras consciencias y *sin posibilidad de concluir* porque cada afirmación “siempre muestra al hombre sobre el *umbral* de una última decisión, en su momento de crisis y de un cambio inconcluso —y no predeterminado— en su alma” (Bajtín, 2012, pág. 148). El autoconocimiento que obtiene en su diálogo *infinito* con el otro y consigo mismo es *gradual* y por *refracción* con las otras consciencias que funcionan como espejos. En este juego de reflejos también participa el autor. Aunque dota de independencia ideológica al héroe, el autor aporta necesariamente su visión del mundo, pero sin imponerla a sus héroes. Por ello, cada idea *conserva su significado* aun cuando se fusionen por los mecanismos que se abordaran adelante. Pero la conservación de los significados lleva a una colisión de los discursos que los contienen. Esto lleva a una reorientación (semántica) y una reestructuración (sintáctica) que pueden llevar el discurso a diferentes estructuras. Con esta multiplicidad de contenidos y consciencias independientes, es de esperarse la *irresolución de los conflictos* en los discursos. Los niveles cinco y seis presentan los atributos del héroe y su actitud una vez que éste ha asumido su autonomía y autoconsciencia, esto es, las consecuencias de la actitud del autor.

La indiferencia y anticipación que el héroe muestra frente a la palabra ajena lo conduce a una *paradoja* cuando busca la aprobación del otro, pero sin renunciar a su propia afirmación y el derecho a la última palabra sobre su definición personal. El diálogo se torna *infinito* e irresoluble

en estas circunstancias. En la complejidad semántica resultante, el héroe reorienta su discurso para afirmar o hacer consciente su idea del mundo mediante su *resignificación*. A través de la distribución de los contenidos en varias voces, la palabra *adquiere diferentes acentos*, se *transpone*, por ejemplo, de un personaje a otro, se *aproxima* (estructuralmente) al discurso del narrador o, francamente, se *duplica* porque para Dostoievski cada contradicción del hombre, sea implícita o explícita, se dramatiza con dos o más hombres. Tales son los recursos y efectos de *los principios de falso infinito o paradoja del héroe, resignificación, reacentuación, trasposición del discurso aproximación y duplicación* en el séptimo nivel.

En el octavo nivel opera únicamente el *principio de evasión o escapatoria*. La paradoja del héroe lo lleva no sólo a la duplicación estructural en dos o más personajes, sino a la *evasión o escapatoria* dentro de su misma consciencia y mismo discurso al tomar en cuenta la palabra ajena. Así, el autoelogio y la autocondena (debido a que el héroe tiene la última palabra sobre sí mismo) generan la dialogización interna (retracción).

El *principio de dialogización* establece los parámetros generales de la tarea del autor al sintetizar su actitud dialógica, es decir, que aquello que Dostoievski entiende por el diálogo de y con su héroe, implica a la teoría del discurso de Bajtín y, finalmente, permite entrever el tipo de procedimientos que se necesitarán para el cumplimiento de dicha tarea. Por su importancia y capacidad de síntesis, este principio ocupa todo el noveno nivel.

En el último nivel concurren los principios de *apelación, disrupción, retracción y combinación de voces*. En Dostoievski, el diálogo supone que “para el personaje, hablar significa dirigirse a alguien, hablar de sí mismo es *apelar* con su discurso a sí mismo, hablar del otro significa dirigirse al otro, hablar del mundo, dirigirse al mundo” (Bajtín, 2012, pág. 430). En esta compleja dinámica del diálogo, que supera la simple alternancia de réplicas, el abrupto paso de

una estructura a otra, el cambio de tono o el paso de un discurso unidireccional a otro múltiple, son las marcas del diálogo *disruptivo* del héroe evasivo. Por esto, al héroe no le basta el “gran diálogo” que ha desatado a nivel de la novela, ni el diálogo de réplicas con los otros héroes: lo *retrae* al nivel de su propia consciencia convirtiéndolo en un “microdiálogo” en donde es posible distinguir *la combinación de voces*, tanto de su propio discurso como del discurso de las palabras ajenas. Tal como se adelantó, en los últimos niveles se percibe una dimensión más instrumental orientada hacia los procedimientos específicos del arte de Dostoievski.

La teoría del *discurso* propuesta por Bajtín para el análisis de la novela dialógica contempla tres tipos y tres variantes de ellos que son, precisamente, los que constituyen el segundo subconjunto de propiedades del dialogismo polifónico en esta propuesta. Para Bajtín (2012), el discurso es la estructura que contiene las relaciones dialógicas de la comunicación en donde, por el término palabra, “sobrentendemos la lengua en su plenitud, completa y viva, y no hablamos de la lengua como objeto específico de la lingüística” (pág. 335). Por esta distinción, Bajtín considera como un discurso lleno de significado a un solo término, un enunciado, un conjunto de ellos o al texto completo de un héroe como portadores de las relaciones dialógicas cuando en cualquiera de ellos se cumplan las condiciones necesarias.

El *Discurso Tipo I* es el discurso directo e inmediato, orientado temáticamente “(palabra que nombra, comunica, expresa, representa), que cuenta con una comprensión inmediata e igualmente orientada hacia una comprensión referencial” (Bajtín, 2012, pág. 343). Su significado, intención, estilo, limitación y alcance dependen exclusivamente del autor y su visión. A este mismo rango de consciencia (monológica) pertenece el *Discurso Tipo II*, porque corresponde al discurso objetivado de los personajes en el sentido de que se vuelve objeto del discurso del autor: dos centros discursivos bajo una sola consciencia. El *Discurso Tipo III*, en cambio, permite la

coexistencia de dos o más enunciados autónomos y llenos significado dirigidos al mismo objeto y en un mismo contexto. Esta es la puerta de entrada para la palabra ajena con todo y sus contradicciones, duplicaciones, evasiones, retracciones, etc.

Sólo en el tercer discurso es posible la *palabra bivocal*, es decir, el término, enunciado o discurso en los que “en una misma palabra aparecen dos orientaciones de sentido, dos voces” (pág. 348). La palabra bivocal es el campo de batalla de dos discursos y dos visiones del mundo en conflicto. Como máxima expresión del dialogismo polifónico, la palabra bivocal requiere de procedimientos específicos para su realización artística.

De la complejidad resultante, Bajtín subdivide el tercer tipo en las siguientes variantes. La *Variante 1* corresponde a un discurso de palabra bivocal, pero con una sola orientación semántica, la del autor (o la de otro personaje, en el caso del texto literario), que coincide plenamente con la palabra ajena. En la *Variante 2* la palabra bivocal es de orientación semántica múltiple, es decir, conviven en un mismo discurso la palabra del autor (o del personaje) y la palabra ajena, cada uno con su propio sentido que, en ocasiones, chocan. Mientras que en la *Variante 3 o subtipo activo* la palabra ajena queda fuera del discurso del autor (o del personaje); por el principio de alteridad, éste toma en cuenta dicha palabra, se refiere a ella, constituyendo el posible discurso del destinatario (palabra reflejada). Esta palabra conserva su significado, pero influye y determina la palabra del autor o del personaje.

Los procedimientos literarios⁴ específicos conforman el tercer y último subconjunto de propiedades que caracterizan la propiedad compleja del dialogismo polifónico. Cuatro son los

⁴ Se han designado como *procedimientos literarios* porque los fenómenos lingüísticos descritos por Bajtín para la realización del efecto polifónico (en combinación con los otros componentes) corresponden tanto a estructuras y estrategias discursivas (relato y diálogo, respectivamente) como a tropos de dicción (ironía) e, incluso, géneros o subgéneros (como la parodia, la epístola, etc.) o algunas de sus partes.

procedimientos básicos descritos por Bajtín para lograr el efecto polifónico: la estilización, la parodia, el relato oral y el diálogo. De sus diferentes grados y combinaciones, así como de sus procedimientos análogos, se obtiene la amplia gama de posibilidades de la expresión final de dicha propiedad en el texto literario. Es indispensable recordar que “las definiciones como *Icherzählung*, relato del narrador, relato del autor, etc., son definiciones del tipo de composición” (Bajtín, 2012, pág. 354) y no definen, por sí solas, a qué tipo de discurso pertenecen.

Estilización. La estilización supone y aprovecha la existencia del estilo de la palabra ajena, es decir, “reconoce que el conjunto de procedimientos estilísticos que ella reproduce en algún momento tuvo un significado directo e inmediato, expresó la última instancia del sentido” (Bajtín, 2012, pág. 348). En otras palabras, la estilización reaprovecha el contenido y la forma de un discurso Tipo I para volverlo convencional, para obligarlo a servir a sus nuevos propósitos. El estilo del otro, por sí solo, no constituye el interés del estilizador (no quiere imitarlo). Lo que le interesa es el estilo como medio, como expresión de otro punto de vista (principio de visión del mundo del héroe y principio de resignificación). Al ser un medio, el autor utiliza la estilización para refractar su visión del mundo (sus concepciones propias) a través de la palabra ajena. El modelo real que reproduce la estilización queda fuera del contexto del autor y se implica, pero “la palabra autoral pretende o pasar por la palabra del otro, o bien apropiarse de ella como si fuera suya” (pág. 358).

Parodia. La parodia también utiliza la palabra ajena para volverla convencional, pero aquí la clave está en el contenido, ya que “introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesta” (Bajtín, 2012, págs. 354-355). La hostilidad entre el significado que le atribuía el dueño primitivo de la palabra y el significado que le atribuye el parodiador convierte al discurso resultante en una arena donde luchan dos voces, dos visiones del mundo. Aunque la

palabra original se vuelve objeto del nuevo discurso y sirve a los propósitos del parodiador, el “principio de equidad” los coloca en un equilibrio de sentido deliberadamente ostensible (no hay fusión de voces como en la estilización o en el relato del narrador). Existen diferentes modos y formas de parodiar: el estilo, la manera socialmente típica o la caracterológica e individualmente ajena de ver, pensar y hablar, las formas verbales superficiales o los principios profundos de la palabra ajena; finalmente, la parodia puede ser un fin en sí misma (como en el caso del género) o un medio (págs. 355-356). Al igual que en la estilización, y por el principio de contradicción irresoluble, en la parodia, “la palabra parodiada, real y concreta, tan sólo es sobreentendida” (pág. 358). Al lado de la parodia tenemos a sus análogos: *Ironía, burla, mofa*. Este conjunto de recursos consiste en la utilización del significado ambivalente de la palabra ajena, con propósitos hostiles (principio de ambivalencia). Aparecen en el discurso cotidiano “donde un interlocutor muy frecuentemente repite al pie de la letra las afirmaciones del otro aportándole una nueva valoración y acentuándola, a su manera, con duda, indignación, ironía, burla, mofa, etcétera” (Bajtín, 2012, pág. 356), es decir, siguiendo el principio de reorientación y reestructuración.

Relato del narrador. El relato del narrador se desarrolla con dos formas básicas: como discurso literario y como relato oral o *skaz*. Ambas formas son una sustitución estructural de la palabra del autor para realizar su concepción artística (por ello son análogos a la estilización) y se diferencian por los distintos grados de objetivación del discurso que van desde el discurso tipo I (palabra directa del autor al perder su convencionalismo) hasta el discurso tipo III, cuando la palabra del autor se refracta (Bajtín, 2012, págs. 349-353). El relato oral es la tendencia u orientación hacia el habla que el narrador expone en tanto que un ser individual y socialmente determinado, pero sin una elaboración literaria o estilo, únicamente con una determinada manera de relatar: “se introduce propiamente el narrador que no es literato y que las más de las veces

pertenece a los estratos sociales bajos, al pueblo (que es lo que le importa al autor), aportando por este medio su habla” (pág. 352). En consecuencia, la diferencia entre el relato oral puro (*skaz*) y el relato del narrador es una línea muy débil en donde el estilo es el elemento definitorio. Por eso, en el *skaz* lo más importante es no sólo el tono socialmente ajeno, sino la manera socialmente ajena de ver y transmitir lo visto. La palabra, en este caso, es bivocal.

Diálogo. El diálogo y todas sus variantes pertenecen al subtipo activo (palabra reflejada) del Discurso tipo III, es decir, aquel en que la palabra ajena queda fuera del discurso del autor, pero éste la toma en cuenta y se refiere a ella; la palabra ajena conserva su significado, pero actúa, influye y determina la palabra del autor (Bajtín, 2012, págs. 357-358).

Para los detalles de los demás procedimientos literarios específicos, véase el Apéndice.

Un método de análisis

A diferencia de Osmar Sánchez Aguilera (1997) que abiertamente declara, con relación al dialogismo de Bajtín en la poesía, “la aspiración de esta nota (y de la hipótesis que la mueve) no es la de obtener una metodología específica para el análisis particular de la poesía”, aquí, la aspiración pasa a ser obligación. Sin una dimensión instrumental, el esfuerzo precedente quedaría limitado a un interés teórico. Para la consecución del objetivo general de este Trabajo Recepcional y el específico 1.3.1. es necesario un método de análisis de textos que visibilice la propiedad dialógica polifónica en los términos que fue definida en los apartados anteriores y desde la concepción original de Bajtín, pero, en este caso, aplicada a textos líricos. Afortunadamente, Bajtín (2012) dejó las pautas generales de dicho método:

La palabra en Dostoievski, la vida de ésta en su obra y sus funciones en la realización de una tarea polifónica se analizarán en relación con aquellas unidades estructurales en las cuales funciona dicha palabra; en la unidad del enunciado monológico propio del personaje, en la unidad de la narración (del narrador o del autor) y, finalmente, en la unidad del diálogo entre personajes (pág. 298).

Unidad del enunciado monológico del personaje (U1). Aunque, por definición dicha unidad pertenece a un discurso monológico (Tipo II), el discurso del personaje representado permitirá establecer varios tipos de estructuras: la forma del texto (y con ella, una primera aproximación hacia el tipo de procedimiento), el número de voces empíricamente reconocibles en el texto (y con ellas, las voces posibles) y el contenido del pensamiento del héroe (*la idea*). Además, como se verá en el Apéndice, dado que en el poema esta unidad le corresponde al sujeto lírico, su análisis toma en cuenta los recursos que le sean propios, tales como el lenguaje figurado, la estilística, el metro y la rima, etc., en el entendido de que, análogamente, dichos recursos son insuficientes para la descripción explicación de los fenómenos dialógico polifónicos, pero al atenderlos se sientan las bases de un análisis de un orden distinto.

Unidad de la narración (U2). Esta unidad de análisis entra de lleno al discurso tipo III, en todas sus variantes. Por el principio de aproximación, ya se vio la cercanía que guarda esta estructura con el discurso del personaje; la aproximación entre narrador y héroe (o autor) hará visibles, por el principio de reorientación y reestructuración, los cambios de discurso de una estructura a otra, su reacentuación y resignificación, etc. Vale la pena adelantar la importancia del supuesto 3 de este trabajo, es decir, la subsunción del sujeto lírico en la estructura del héroe. Esta aproximación *a priori* de estructuras, se confirma mediante el principio bajtiniano en mención, pero su importancia práctica radica en la síntesis frecuente entre la voz poética y el personaje, es

decir, permite dar cuenta de los cambios de discursos y sus grados, de la resignificación del contenido de los mismos o de la gradualidad con que el héroe llega a la omnisciencia de su idea.

Unidad del diálogo entre personajes (U3). Para Dostoievski, el diálogo nunca es la simple alternancia de réplicas entre personajes. Su peculiaridad y complejidad queda, entonces, caracterizada por la definición expuesta anteriormente y distribuida entre las voces de los personajes participantes, sus discursos, los procedimientos externos e internos de su realización y los contenidos de sus pensamientos en pugna y atravesados, todos ellos, por los principios descritos.

Otro aspecto a tomar en cuenta, y también adelantado por Bajtín, es la función dialógica de los títulos en el texto. Respecto a la relación entre el discurso de la narración y el discurso del personaje, Bajtín afirma que la narración se mueve entre dos límites: entre el discurso informativo y secamente protocolario, no representativo, y el discurso del personaje (págs. 368-369). A partir de esta distinción, Bajtín (2012) asegura que

La influencia de estos dos límites, incluso, se revela con toda evidencia en los títulos de los capítulos: unos se toman directamente de las palabras del personaje (pero como títulos de los capítulos estas palabras por supuesto se reacentúan), otros siguen su estilo o poseen un carácter informativo, y algunos, finalmente, son de carácter convencionalmente literario. (pág. 369).

Con lo anteriormente expuesto ya es posible derivar un método de análisis apropiado para la consecución de los objetivos:

1. Determinar la forma general (género, subgénero, etc.) o procedimiento utilizado por el autor en el texto.

2. Identificar empíricamente las voces participantes o reconocer los mecanismos por los que se implican.
3. Establecer el tema o idea de los discursos: sea que se reafirmen, complementen o contradigan.
4. Determinar el tipo de estructura o estructuras que adopta la voz poética: personaje, narrador, personaje-narrador, estilo directo, etc.
5. Clasificar los discursos participantes, según su tipo (I, II o III y sus variantes).
6. Determinar los principios y procedimientos por los que dichos discursos y sus voces se relacionan, transponen, fluctúan, sustituyen, duplican o se reorientan estructural y semánticamente.
7. Localizar la palabra bivocal, sea que se encuentre en un término, un enunciado, un conjunto de enunciados o en un discurso completo.
8. Comprobar si los discursos contenidos en la palabra bivocal (mínimo dos) se dirigen hacia el mismo objeto u objetos múltiples, es decir, hacia el contenido de la idea del héroe, el personaje o el autor, sea por su afinidad, complementación o contradicción con dicha idea.
9. Determinar la relación entre los títulos de los textos y sus elementos paratextuales.

Capítulo 2: Pequeña serenata sobre la justificación de lo injustificable⁵

Cuando un autor reclama la propiedad dialógico polifónica para algunos de sus poemas, por definición, tiene que inscribirse a una “tradicción literaria” que concibe a *el otro* como sujeto de apelación, que dialoga con lo diverso y se descentra de sí mismo para mirar la pluralidad del contexto social. Así ocurre en *Nosotras, los otros*, pero precisamente por esa visión del mundo, este libro y su poética atienden al diálogo con todo lo que queda al alcance de su horizonte, incluyendo este intento de dialogar con la Academia.

En un mundo en donde un retrete, una lata de sopa o una pieza de reguetón se presentan como obras de arte (¿por qué no?), con un circuito de producción bajo las presiones de una industria que valora el trabajo del curador, del productor o del editor más que el trabajo del artista (¿por qué sí?), o en un contexto de supremacía del conocimiento —monológico, diría Bajtín— justificar(se) es el no tan nuevo camino del creador. No basta con la obra de arte (“No es concurso”), hay que dar cuenta del proceso creativo en términos teóricos. Si no es así, entonces “¿para qué estudiaste una licenciatura!”. Mi abuelo, que también sabía de justificaciones, sostenía la siguiente posición epistémica: ¡El que es perico, donde quiera es verde! ¡Verde!

¡A darle, pues, perico!

Nosotras, los otros nace de la sencillez y la complejidad de lo cotidiano; de la contemplación de lo inmediato y la intuición de aquello que se asoma en donde empieza a doblarse la realidad; nace de la simplicidad y la sencillez del humano diverso y perplejo frente a la belleza

⁵ Este pequeño texto introduce, a su manera, el marco referencial que también se integra a lo largo del análisis en la poética. En su función expresiva, se vincula al trabajo recepcional temáticamente desde la experiencia, pero no constituye, de ninguna manera, una premisa de lo que se busca probar en el Apéndice.

y el horror. Y, más específicamente, nace de un hombre profundamente arraigado a esta hélice de luz, ombligo de Tierra, caldero de mundos y, con todo, hombre nómada dentro de sus confines. Hombre siempre marginal: nacido en barrio peligroso, icónico y rebelde. Nacido de familias de zapateros migrantes y carpinteros, de mujeres tomadas a la fuerza y hombres ejercitados con navaja y palabra bien afiladas. Trabajo, violencia, privación y huida fueron las constantes. De un barrio a otro, de una escuela a otra, de un oficio a otro, pero siempre con la presencia de una madre indoblegable. Entre lo obligadamente masculino, como saber leer al oponente, saber ganar o perder el tirito callejero o saber manejar las herramientas, y lo necesariamente femenino, como saber mercar, moler, picar y transformar el alimento, escuchar las confidencias, temores y rencores de mujeres (ellas también en tránsito cotidiano hacia la acumulación de experiencia), se fueron creando las molduras, lijando los bordes, puliendo las vetas, lustrando los charoles, ablandando los granos, germinando las hojas, liberando los olores (entre especias y monas de thinner o pegamento 3030 y múltiples texturas: el ajonjolí recién molido sobre el metate o la chaveta recién afilada contra la piedra)... en fin, así se fueron cocinando estas palabras.

La terquedad de esa mujer por acercarnos a un tipo de conocimiento liberador de la pobreza nos llevó a la escuela pública. Aunque el crisol de la política educativa intenta la uniformidad, la homologación y la apariencia de igualdad, la diferencia es insoslayable y el camino entre la oficialidad y la peculiaridad del educando, a menudo, profundiza la brecha y obliga a la marginalidad. Así, no entender, no hacer y no demostrar en los términos de esa oficialidad, implica, casi siempre, migrar a la anormalidad. El marginal se vuelve marginal de su propio origen sin mediar ninguna explicación, y la sombra de *el otro* se proyecta sin forma y sin discurso explícito, no accesible a la mente infantil.

Pero la sencillez tampoco se doblega para siempre y sea por necesidad, ociosidad o venganza, el adolescente se las arregla para confrontar y dar cauce. La casualidad y la oportunidad acercan a la expresión de lo sencillo: la música de barrio, la pulcata, la tardeada, la iglesia o la estudiantina prepararon el camino. La palabra, tierna semilla, brota de vez en cuando; primero un "poema" (que se plagió para sí una maestra), luego un guion para aprobar la materia de literatura. Después de la secundaria, llegó la guitarra, el canto y la lectura. La exposición *Del Greco a Goya*, en el Palacio de Bellas Artes, reveló algo más allá de la imagen religiosa de la iglesia o la imagen nacionalista del calendario. La asistencia obligada al teatro escolar de mala calidad, pero provocador, también nutrió ese campo.

Así inicia el atajo hacia otro camino que —dicen— se llama arte, pero que a estas alturas bien se sabe que no es otro, sino el camino desdoblado, múltiple y eterno que permitió aguantar el hambre, el miedo, la madriza, la uniformidad. Contra todo pronóstico y después de un interludio para remendar el fracaso de la secundaria y trabajar para financiar los sueños, vino la prepa y el otro alegre fracaso de la música como vocación y profesión. Los estudios oficiales corrieron la misma suerte con su regreso infinito al exilio. Después, los cursos de ¿regularización? y, al final, la formación autodidacta, es decir, la mismidad que ha renunciado a *el otro*, o viceversa. Pero, aun dentro de sí, *el otro* grita y se hace escuchar. Todo es cuestión de tiempo, de paciencia con aquél y uno mismo. Porque el que sabe que no sabe no tiene prisa, no anhela ya la estrellita, un diploma o un certificado, sólo espera comprender. La larva de *el otro* se mete en ojos, oídos y sesos hasta moldear una masa llamada *nosotros*. La persona plural, por definición, se refiere a sí misma y a *otros* que ya le son propios. La persona plural, libre de todo programa oficial, duda de todo y, desde su ingenuidad, lo cuestiona todo: el mundo entero es un verdadero terreno de exploración. El *nosotras* de la persona plural no es sólo un número gramatical, es palabra viva: palabra gritada,

palabra materna, palabra soñada, palabra escondida, palabra leída, palabra cantada, palabra representada, palabra escrita, palabra encontrada... la palabra.

Capítulo 3. El Análisis

En el análisis que sigue, y derivado de esta propuesta teórico-metodológica, se han analogado las estructuras de la narrativa con las de la poesía como si fueran las mismas. El fundamento de dicha actitud se explica en los apartados de los supuestos, estado de la cuestión y otros del Apéndice, pero conviene adelantar aquí algunas salvedades pertinentes. Desde una probable visión monológica, el sujeto enunciativo del poema suele ser (aunque no necesariamente) el sujeto lírico/poético, es decir, aquél cuyo centro discursivo abarca por completo al poema reduciéndolo a una sola visión final: la del autor. En esta propuesta, y junto con Bajtín, el sujeto lírico se distribuye en diferentes sujetos enunciativos con derechos iguales y discursos que buscan ser artísticamente equitativos. Por esta razón, cuando en el análisis se hable del héroe, el personaje, el narrador, la narración, etc., se entenderá que tales términos se usan en el sentido del sujeto lírico con las funciones de tales categorías.

Una vez obtenida la definición de la propiedad dialógico polifónica (véase el Apéndice), esto es, la propiedad responsable del efecto dialógico y polifónico en la novela de Dostoievski, postulada por la teoría de Bajtín, y una vez que se ha establecido el método de análisis para los poemas potencialmente portadores de dicha propiedad, es necesario llevar a cabo la contrastación empírica de la tesis propuesta en el presente Trabajo Recepcional, es decir, la posibilidad de que algunos poemas del libro *Nosotras, los otros* también sean portadores de la propiedad previamente definida por la colección de objetos y sus relaciones. La descripción-explicación de los poemas a través de dicha propiedad (o más bien, subconjuntos de ella), constituye la “comprobación” de la tesis mediante la aportación de los elementos de plausibilidad que requiere la argumentación inductiva invocada para la justificación y la indagación del presente trabajo recepcional. Por lo

tanto, para la comprensión de esta poética, como “prueba”, es necesario remitirse a los apartados de la metodología y supuestos del Apéndice, mientras que para la plena comprensión de esta poética como descripción-explicación, son indispensables los apartados de *La partitura de Bajtín* y el correspondiente a *Un Método de análisis*. Con esta doble función de la poética se alcanzan los objetivos 5 y 6, referentes a la integración y la extensión de la poética.

En este capítulo se ofrece una selección de poemas dividida en tres secciones que dan cuenta de un nivel de dialogicidad decreciente de la propiedad dialógico polifónica en el poemario. En el Apéndice se encuentra el análisis del resto de los poemas del libro.

1. El coro

Horario de verano. Se inicia esta descripción-explicación con un poema que permite visibilizar las categorías más importantes de la teoría del dialogismo polifónico de Mijaíl M. Bajtín de manera progresiva y sin repeticiones innecesarias. Tomando como punto de partida la *unidad del enunciado monológico del personaje*, se puede establecer que, en tanto forma (subgénero), el poema se abordará como un relato en primera persona o *Icherzählung*. Precisamente, en su aspecto monológico, el cuerpo principal del poema se presenta como un discurso tipo II, dirigido a su objeto literario, es decir, desde una forma expresiva, estilística y temáticamente ajustada a los recursos propios del sujeto lírico. En cuanto al primer aspecto, se observa que el lenguaje poético se adecúa a su objeto a través de desautomatizaciones (y *sospecho que saben más de lo que cantan*), paronomasia (*jubilados y jubilosos*) y, particularmente, con el uso predominante del recurso de la personificación (*Ellas saben, por supuesto, / de la última noticia, / de sexo mañanero*). En cuanto

al aspecto temático monológico, el asunto parece centrarse en las aves. Incluso, visto así, el poema se divide en dos partes: la primera que habla acerca de lo que saben las aves (*Ellas sí saben celebrar misa de siete / a campanadas rebosantes*), mientras que la segunda parte habla acerca de lo que no saben (*Lo que no saben nuestras aves, señoría, / es de insidias en las bolsas de valores*). Casi enseguida se verá por qué esta distinción es importante.

La siguiente unidad de análisis es la *unidad de la narración*. En este caso, como en muchos de los que se verán adelante, siendo una narración en primera persona, el narrador está fusionado con el personaje y el sujeto lírico (por el supuesto 3), y su discurso pertenece al tipo III. Falta dilucidar bajo cuál variante opera, pero la sola forma permite adelantar que, por el principio de aproximación, la perspectiva entre las estructuras del narrador y la voz del personaje se encuentran fuertemente vinculadas. No hay otra voz real al lado del personaje narrador y, sin embargo, la transición temática de su discurso alerta sobre los posibles procedimientos literarios de la dialogización del texto.

Estructuralmente hablando, no hay diálogo de réplicas; por ello, la *unidad de diálogo entre personajes*, tendrá que desecharse, pero no así otras opciones de dialogismo. Si se recupera el aspecto temático, la *idea* del héroe, a través del “principio de visión del mundo del héroe”, es posible observar que la transición de la primera a la segunda parte del poema es gradual: en el primer contexto, el que habla de lo que sí saben las aves, se da en un ambiente casi bucólico (*pero lo hacen tan puntual y suavecito que, si hay que madrugar, es un arrullo, / y si es deber que el párpado rasgue antes de la aurora esta otra realidad, / entonces es fiesta irremediable*), pasando por otro intermedio (*Ellas saben, por supuesto, / de la última noticia, ...y vecinos insolentes*), hasta llegar a lo urbano, en la segunda parte (*Lo que no saben nuestras aves, señoría, / es de insidias en las bolsas de valores, / sea en Wall Street, Tokio o Reforma*).

Este “principio de gradualidad” tiene la función de preparar la aparición de la palabra bivocal hacia el final del poema: *Así que, ¡hágase ganso, don Andrés, / y devuélvanos las aves!* En este poema, únicamente un término constituye la palabra bivocal dentro de estos dos enunciados. A pesar de la gradualidad temática, el personaje narrador rompe la linealidad estructural de su discurso monológico con esta interpelación (principio de interrupción). La intensidad de ella nos advierte de la presencia de una polémica entablada de antemano con el sujeto de apelación (principio), don Andrés (o con su idea, visión del mundo). La palabra *ganso* ha sido tomada del discurso del don Andrés y constituye la palabra ajena (ajena para el narrador) en donde se oponen las dos visiones del mundo planteadas por el personaje narrador y el sujeto de apelación. El epígrafe muestra claramente al dueño original del término. Pero, en esta apropiación, el personaje narrador ha invertido el sentido de su uso primario. El procedimiento es, claramente, una parodia. Junto con el título del poema, la revelación de la palabra bivocal permite, por el principio de reorientación y reestructuración, la resignificación (principio) del contenido del discurso monológico del personaje.

Dicha reorientación se presenta no sólo a nivel semántico. La división temática ofrece la oportunidad de develar los elementos estructurales de la polémica en términos discursivos. Dicho de otro modo, el tema anunciado en el título (que no se corresponde con el tema de la unidad monológica del personaje, lo que saben o no saben las aves) y la presencia de la palabra bivocal desde el epígrafe, establecen los elementos reales de la polémica: la promesa no cumplida de don Andrés de eliminar el horario de verano.

Aunque las ideas en lucha aparecen primero en el discurso del narrador personaje, en realidad, ambas le corresponden a don Andrés: la promesa de cambio de régimen, como candidato (representada en el título y lo que saben las aves), y su incumplimiento como gobernante

(representada por el nuevo sentido de “Me canso, ganso” y lo que no saben las aves). Ambas posturas (ideas) fueron sostenidas de manera sucesiva por don Andrés. A cada postura le corresponde una voz (en tanto que idea) dentro del discurso monológico del personaje. Y ambas posturas chocan, por el principio de contradicción irresoluble, dentro de la palabra bivocal en el discurso del personaje narrador que interpela a don Andrés.

Del recuento anterior se puede determinar el número de discursos participantes. A cada postura de don Andrés le corresponde su discurso, que ha sido objeto de representación del autor y de expresión del personaje narrador. Aunque don Andrés no se presenta estructuralmente como un personaje, sino como un sujeto de apelación, su postura diacrónica respecto al tema ha sido desdoblada en la forma de dos discursos opuestos (principio de duplicación). En un tercer discurso confluyen, en oposición, los anteriores, expresado en el discurso del personaje narrador. Por lo anterior, se puede decir que este discurso bivocal pertenece al Tipo III, variante 2, es decir, aquel de orientación múltiple en donde la palabra del personaje y la palabra ajena chocan semántica y simultáneamente.

Ahora bien, las aves no sólo son un personaje referido o el pretexto de la deliberación en el discurso del personaje narrador; a nivel ideológico (principio de visión del mundo del héroe) se constituyen en *símbolo* (principio de resignificación) de lo que debería ser el “orden natural de la vida” (*Conocen el compás del universo*), defendido por don Andrés candidato, y el “orden alterado de la vida” (*no especulan con la vida o con el orden*), no defendido por don Andrés presidente.

La parodia en la palabra bivocal ha sido el procedimiento más evidente, pero no el único. La narración paródica, a través de la división temática del poema, también juega un papel importante para la preparación de la palabra bivocal. Además, si no fuera por esta transición temática de la primera parte a la segunda, no se vería la verdadera intención del autor. La palabra

de esa primera parte se presenta tan sólidamente monológica, sin retracciones, sin acentos ajenos a su función poética, con un aparente desentendimiento de la palabra del otro, que no permite ver cuán profundamente ha penetrado el discurso ajeno. Esto es, efectivamente, el discurso penetrante (procedimiento). Los principios de gradualidad y resignificación evidencian la palabra ajena desde la estructura.

Cabe un cuarto discurso a partir del discurso del personaje narrador. Como se sabe, la palabra del narrador, como tal, no posee un estilo literario. De tenerlo, como en este caso, no se habla de estilo, sino de estilización, es decir, de la estilización del relato del narrador como un procedimiento más para lograr la bivocalidad. Con dicho procedimiento, el autor ha refractado su palabra en la palabra del narrador de acuerdo a sus intenciones, las cuales coinciden con el primer discurso de don Andrés, “lo que debe ser el orden natural”, simbolizado por las aves en la primera parte del discurso monológico del personaje. De este modo, un discurso tipo III, variante 1, de una sola orientación semántica (en la que coinciden la idea del primer don Andrés y el autor), opera simultáneamente con del discurso tipo III, variante 2, del personaje narrador, en donde chocan los dos discursos de don Andrés.

En resumen, a través de los principios, tipos de discursos y procedimientos descritos, el narrador ha separado, de manera sucesiva, las dos *ideas* del héroe (con sus contenidos opuestos) a través de la simbolización de las aves, mientras que, a través de la palabra bivocal, las presenta simultáneamente (polifonía) haciéndolas chocar, sin que ninguna de las dos pierda su significado (principio de conservación). Al mismo tiempo (simultáneamente), el autor participa del contenido del primer discurso de don Andrés.

Música-bisagra. En *Música-bisagra*, el poema se presenta como un relato en primera persona, en su variante de confesión, misma que determina la *unidad del discurso monológico del*

personaje. En su discurso monológico, el sujeto lírico con las funciones del personaje se vale de los elementos figurados propios de su lenguaje poético, tales como la aliteración y la hipálage (*Es curioso que el chasquido de mis rodillas, signo de vejez y osadas lesiones*) o la metáfora (*los crótalos de tu cuerpo*), entre otras. La confesión no se da en el sentido personal del autor, no es su expresión. Es, más bien, la representación de aquello que acontece en la consciencia del héroe. A diferencia del *Icherzählung* general, el tono de confesión lleva este poema a una interlocución con una segunda persona omnipresente.

Esta relación con el sujeto de apelación (principio) determina a la *unidad de la narración*. El discurso del narrador personaje está impregnado por la palabra ajena, casi del todo ausente, porque su *idea* o visión del mundo (principio) se opone a ella. No se trata únicamente del enfrentamiento antitético de los opuestos amante-ser amado, juventud-vejez, vida-muerte, etc., porque tales dicotomías quedan superadas por el principio de unificación. El punto medular recae en la imposibilidad de integrar esos opuestos en la realidad del héroe, en la irresolución de su existencia, colocándolo en el umbral de su consciencia (principio).

La incomodidad que la palabra ajena produce en la conciencia del héroe queda enmascarada por la suavidad del discurso figurado y sólo se le percibe a contraluz de los opuestos. El principio de coexistencia e interacción unifica el tiempo-espacio de la consciencia del personaje narrador. El tiempo que recuerda el héroe (*me recordara el chasquido de las tuyas / —entonces aún más nuevas*) es sólo el tiempo de los hechos cruciales que puede actualizar (*Es curioso que el chasquido de mis rodillas*) y es sólo el tiempo de los hechos cruciales que puede proyectar hacia el futuro (*En la articulación del tiempo con la muerte*). Por este principio de eternidad toda su biografía se concentra en el umbral de su consciencia y en la imposibilidad de superarlo en la unidad del acontecimiento.

El discurso penetrante del otro anida en el discurso del héroe sin retracciones en donde la ruptura formal del esquema monológico es la única réplica del diálogo y ésta constituye, precisamente, la *unidad de diálogo*. — *¡De verdad, no me duelen!*, es la palabra bivocal explícita donde se articulan los discursos del héroe y de su interlocutor. El enunciado opuesto (*¡De verdad, me duele!*) está ausente, pero todo el discurso del héroe lo sugiere, lo implica. La polémica oculta que sostiene el héroe hasta antes y después de su aparición queda expuesta con claridad. Al sonar los dos discursos juntos, en la voz real, se reconoce un discurso tipo III, variante 2, de orientación múltiple en donde el héroe ha usado el discurso ajeno en el sentido opuesto del dueño original.

La confesión del héroe en el umbral de la vida es, por definición, la única verdad acerca de sí mismo y rechaza de antemano cualquier conclusión que no pase por su palabra: sólo él puede revelar su visión del mundo en un acto de autoconciencia (principio de no identidad). Pero *el otro* y su discurso ya se encuentran instalados en ella, el héroe ya se mira en el espejo del discurso de su interlocutor (principio de refracción), el diálogo real ya ha reforzado la polémica implícita y explícita, especialmente, la que él ha construido al tomar en cuenta la palabra del otro. Por todo esto, y a pesar de que la unidad de acontecimiento se presenta como un hecho consumado (*En la articulación del tiempo con la muerte, / sobre esa música-bisagra, / lloramos tu alegría y mi dolor*), el diálogo entre los personajes no ha terminado, queda abierto e infinito (principio).

Epitafio. Con una tradición que abarca desde el “diálogo entre los muertos” (en el que en un plano dialógico se enfrentan hombres e ideas separados por siglos), cuyo antecedente inmediato fue el “diálogo socrático” (Bajtín, 2012, pág. 225), pasando por el diálogo carnavalizado con los muertos contemporáneos, el discurso revelador de los muertos con los vivos (Shakespeare u otros), hasta los epitafios descarnados de Edgar Lee Masters, el discurso de un ser irremediamente ausente en el plano de los vivos sigue siendo un recurso perturbador.

Epitafio, se inscribe en esta tradición. A partir de la *unidad del enunciado monológico del personaje* y la *unidad de la narración*, y como variante de la epístola, el personaje narrador habla en primera persona en un relato autobiográfico, colocado en el umbral de la vida y la muerte (principio) y en un tono de confesión. Desde el comienzo establece el tema de su propia muerte y la distancia insalvable entre el *yo* y una parte de *los otros: ellos* (*Me quitaron el rostro...*). El conocimiento de las causas profundas (principio de omnisciencia) también es un rasgo típico de esta tradición (*...porque, / para ellos, / no fui nadie*), es decir, la negación de la alteridad. Los detalles técnicos acentúan dicho saber (*Sin él, / se atrasarían las pruebas periciales / y se adelantaría el olvido*).

Contra “el olvido”, Julio César Mondragón Fontes opone su propia historia de vida (*Pero mi abuelo, mucho antes, / me dijo que sembrara la tierra, /allá en mi tierra*). Contra el olvido, Julio César Mondragón Fontes opone la visión de transcendencia de su madre sembradora (*Mi madre, en cambio, / me dijo que sembrara el futuro*). La actualización de su historia personal, de su proyecto de vida como maestro (*Por eso me hice estudiante o brote o proyecto de maestro*), de su intención de dialogar con los otros (*Vine a reconocer a los nuestros y a conocer a los otros*), trasciende las diferentes etapas y lo colocan en la interacción (principio) simultánea (principio) de espacio, tiempo y discurso (por el principio de eternidad).

Ante el intento de borrar su identidad o de sumirla en el olvido mediante un mensaje de escarmiento, la confesión de Julio César Mondragón Fontes busca anticipar las posibles definiciones y valoraciones del discurso ajeno (principios de no definición e inconclusividad). Así como en el diálogo socrático se conjugan orgánicamente la idea con su portador y el diálogo es una puesta a prueba de la idea por el hombre que la representa, el héroe de *Epitafio* no solo dialoga con su propia idea del mundo (*Entonces, me abrieron mazorcas y flores de mayo...la milpa*

entera), también la somete a prueba (*Por eso me vine a aprender la palabra, la estrategia, la historia*). Dicha prueba opera en varias dimensiones. Como muerto, el héroe muestra y se presenta con una consciencia concentrada y total de su propia vida, sus motivaciones, su pasado y sus resultados se dan en el marco del principio de autoconsciencia. Sin embargo, dicha autoconsciencia también se ofrece en su condición de vivo. Como vivo y como muerto, el héroe se niega a la última palabra del discurso ajeno: *Los otros, en cambio, nos desconocieron*.

El discurso tipo III, variante 3 o activa, no requiere del diálogo en réplicas, pero demanda un interlocutor ausente que se actualiza, en este caso, mediante el procedimiento de la polémica oculta. La omnisciencia típica del personaje narrador en esta tradición (la de los personajes de *Spoon River*, por ejemplo) se expresa, en *Epitafio*, de manera velada a través de tal procedimiento, recurso coherente con la sencillez del tono con el que realiza su confesión. Pero, por más que adopte una posición reservada con respecto a su verdad (y no la asuma como única o superior, sino como la suya, simplemente), el héroe parece estar buscando la réplica del otro. Julio César Mondragón Fontes no necesita la descarnada y explícita condena hacia los vivos, sólo quiere mostrarla en carne propia: *yo sólo vine a dar la cara* (principio de verosimilitud).

En esa afirmación suena la “inocencia” inicial de su proyecto de vida, suena la ilusión de su familia originaria, suena la ubicación y el papel histórico del maestro en formación (principio de autoconsciencia), suena la voz colectiva de sus iguales (principio de alteridad), suena la voz colectiva de los proyectos que lo anteceden, suena el discurso de la barbarie que hizo posible el intento fallido de la pérdida de su identidad (el sin rostro), suena el horror que él mismo no puede nombrar y que *nosotros* estamos obligados a hacerlo (principio de alteridad).

El diálogo de Julio César Mondragón Fontes está lejos de acabar (principio de diálogo abierto), *yo sólo vine a dar la cara* es la representación del gesto de plantarse frente a la historia que los otros pretenden negarle.

Nosotras, los otros. Este es el poema que le da título al libro y está dividido en secciones que nacieron en distintos momentos de una larga gestación. Contiene tres partes con el mismo tema, pensado siempre desde la consciencia de Xuela,⁶ la heroína de la novela *Autobiografía de mi madre*, de Jamaica Kincaid, a quien está dedicado.

Igual que en otros poemas del libro, la *unidad del enunciado monológico del personaje* y la *unidad de la narración* corresponden al relato en primera persona con tono confesional. El metro y el verso libre se sostienen a lo largo de todo el texto. El ritmo de cada enunciado llega a ser una representación de su sentido y un elemento de contención para el procedimiento dialógico en juego. Por ello, el primer verso de la primera parte inicia simple y contundentemente con un *Nosotras*. Cada verso y su enunciado correspondiente, bajo la envoltura del discurso figurado aportado por el autor, es una declaración de principios de la heroína (*Sólo nosotras, continente y contenido*). Como en otros poemas del libro, la polémica oculta es el procedimiento principal, pero aquí dicho recurso se desliza casi imperceptiblemente, apenas delatado por algunas palabras como *alba* (metáfora de blanquitud colonial) o *muertos, irreverente, rencor, destino*. La *idea principal* de la primera parte es el aislamiento y la estrategia recursiva como respuesta a él (*Todas islas, / fluyendo hacia nosotras mismas*). Por los principios de no identidad e inconclusividad, Xuela, al establecer lo que no son (*las que no somos del color del alba, / del color de los muertos*) se niega

⁶ Alguna vez, alguien sugirió que con este poema el autor daba voz a las mujeres. Pero, ¿por qué?, ¿con qué derecho?, ¿desde cuál posición o supuesto, un autor podría darle voz o, en el sentido opuesto, silenciar a su igual? Si bien la alteridad no elimina el conflicto, coloca en el mismo plano de coexistencia, simultaneidad y equidad a los interlocutores (principios). Desde el presente enfoque, la tarea de un autor no es dar o negarle voz a otros (repartir premios o castigos, diría León Felipe), la tarea del autor consiste en integrarse al gran diálogo de su época.

a una definición externa. Y con dicha negación afirma su propia condición (*Ha de decirse: / No estamos aquí para poseer algo más / que no sea esta isla, / esta costa, / que también es cadena de magma, / y esta corriente / hacia otros mares*).

Ya que el discurso ajeno ha determinado desde el exterior el discurso de la heroína, se trata, entonces, de un discurso tipo III con variante 3 o palabra activa. *Los otros* del título y su discurso implicado miran a Xuela como tierra conquistada, colonizada y poseída históricamente de antemano. Con su discurso, ella responde con un gesto desalienante en donde la tierra poseída son *islas* (representación espacial de El Caribe) rodeadas de flujos de consciencia que incluye a *el otro*. En esta inclusión se encuentra, precisamente, la simultaneidad de voces, la palabra bivocal.

Si en la primera parte el tema fue el contenido (las islas), es decir, la afirmación de sí mismas, en la segunda el tema es el continente, esto es, el mar. El mar, flujo de consciencias, es lo que contiene a las islas. Por el mar llegó el conquistador y su devastación (*Porque apenas el pie / forma una brecha, / la estela fugaz se transfigura / en ola hacia su costa*). Por el mar está la posible salida (*que también es cadena de magma, / y esta corriente / hacia otros mares*). Esta autoconciencia (principio) de la heroína deriva en los principios de omnisciencia y anticipación. La portadora del discurso bivocal se apropia de los elementos de la antítesis para impregnarlos de su visión y adelantar su respuesta (*Hay mares que no son de agua, / pero igual se agitan y destruyen. / Mares devastadores / de memoria y dignidad*). El mar es contenedor de sal; sal, símbolo de esterilidad que seca la vida y la libertad (*En esta sal, contenidos, / hay mares que no son de agua, / crujiendo por una libertad / que no es la suya*). Pero, del mismo modo en que el mar contiene a la sal, la sal contiene al mar (*Pero también hay sales / que escurren cauces / y abren lechos*): principio de ambivalencia.

La imposibilidad de escapar a la definición de *el otro*, de asumir su aprobación liberadora (*crujiendo por una libertad / que no es la suya. / Mares secándose al Sol, / un Sol / que fue de todas*), la resistencia a suplicar dicha libertad y la posibilidad de construirla (*...sales / que escurren cauces / y abren lechos, / flujos de tiempo / hacia atrás y hacia adelante*), la posibilidad de construirla desde la alegría y ya no desde la esterilidad (*cascadas de risa que suenan igual / a toda hora, / en cualquier idioma, / cadenas de brazos / desde tu continente / hasta mi isla*), establecen los elementos de la paradoja de la heroína (principio) y, por extensión y respuesta, la paradoja de *el otro*, el conquistador.

En la tercera parte, las heroínas asumen la contradicción irresoluble (principio) de su propio discurso (*Ya llevamos, todas, / la tarde irremediadamente herida*). Por esta razón se instalan en la superación del tiempo a través del principio de eternidad (*Por eso, / cada instante es templo, / peregrino y viaje*). Esta inscripción en la trascendencia es otra manera de negarse a la derrota parcial (*Antes que el trayecto, / es el paso, / cada paso irreverente, / nuestra prenda inasequible*), sabiendo que la única posibilidad es sumarse al coro (*Antes que la playa, / es el grano de arena. / Antes que el océano es la ola, / cada ola sumada como oleaje*), integrar el dolor (*serpiente marina, / movilizando este rencor / que nos transforma*), y, por el principio de visión del mundo del héroe, reconquistar la idea (*Previo a la palabra / está la imagen / que desborda todo mito*), someterla a prueba porque la idea *agita toda identidad, / y descarrila cualquier destino* y porque la idea es un acontecimiento vivo por la que vemos a sus heroínas: *para restituirnos / a la historia, / acortar la distancia, / llenar la ausencia*. La irresolución de esta paradoja se expresa también desde la falta de concordancia gramatical en el título.

2. Al unísono: límites y alcances del material léxico en cuatro tiempos

Himno a Ilhuicatl, estación de fiesta y *Oda al viento*. Un grado decreciente de dialogización se observa cuando la palabra ajena debilita su objetivación y se manifiesta a través de un determinado matiz léxico. En efecto, cuando “un arcaísmo o un provincialismo señala algún otro contexto en el cual la palabra dada funciona normalmente (escritura antigua, discurso provinciano, etc.)” (Bajtín, 2012, pág. 342) nos encontramos en un contexto lingüístico que apunta a un discurso tipo I. Para que dicho matiz léxico se tome como un enunciado ajeno concreto debe mostrar algún grado de convencionalismo que pueda ser objetivado. Cuando esto ocurre y el “enunciado ajeno determinado del cual la palabra determinada se toma en préstamo o en el espíritu del cual se constituye, [entonces] nos enfrentamos ora a la estilización, ora a la parodia, o a algún fenómeno análogo” (pág. 342).

Tal es el caso de los poemas *Himno a Ilhuicatl, estación de fiesta* y *Oda al viento*. Considerados desde la *unidad del enunciado monológico del personaje* y la *unidad de la narración*, estos poemas muestran las características típicas del subgénero al que pertenecen: forma cercana a un canto dedicado a dioses, héroes o acontecimientos importantes, en un tono elevado (*¡Traslúcida, múltiple, hermosa Jícara Celeste!*), con alabanzas (*Por eso, ¡oh Madre!, / en todos los pliegues de tu ser*), exaltación de valores (*Invisible, / sin una sola forma, / anidas los infinitos sujetos de la Tierra*) y un discurso figurado con los recursos propios de su intención poética, tales como la comparación (*cual pájaro precioso*), la personificación (*Amaneces herida*), metáfora (*Ya eres espejo de consciencia*), enumeración (*Eres, por tanto: / flama de vida / arrullo nocturno, / petición de silencio, / soplo de fiesta*), etc.

No obstante, la mayoría de los recursos de este discurso figurado apuntan a otro discurso fuera del estrictamente expresivo del autor. Sin nombrarlos directamente, *Himno a Ilhuicatl*, *estación de fiesta*, y *Oda al viento* aluden a un conjunto de elementos pertenecientes a otra visión del mundo que, por sí solos, constituyen un discurso ajeno (*Jícara Celeste*, *pájaro precioso*, *Valle de los otros vivos*, etc.). *Ilhuicatl* (Cielo) y *Viento* (*Ehécatl*) son elementos naturales divinizados en la visión mexica y el autor los ha traído a su contexto monológico poético en su carácter de material léxico cuyo contenido se vuelve símbolo de aquella visión del mundo ajena al primer discurso (principio de visión del mundo del héroe).

Este “préstamo” se logra mediante el procedimiento de la estilización, no de la forma de otro discurso en donde originalmente aparezcan los elementos léxicos, sino del contenido de la palabra ajena, el significado de los “objetos” de alabanza desde otra visión del mundo. Ya que dicho contenido se expresa en el mismo sentido de la intención del autor (*¡A ti, Ilhuicatl, inclino la curvatura de mi asombro!*), el discurso resultante es, por lo tanto, del tipo III, variante 1, o palabra refractada.

Sea por la vía de la traducción metafórica (*Jícara Celeste*, *pájaro precioso*, *Valle de los otros vivos*, lo son de *Ilhuicatl*, *quetzal* y *Mictlán*, respectivamente), de la alusión (*Terrible cuña que arrancas la piel de toda civilización*, implica al dios *Xipe Tótec* como símbolo de la renovación), de la descripción de propiedades (*En cuevas y ocarinas te transformas en sonido. / Así, en la voz humana, creas la palabra / o significas el gesto*), del mito (*¡Tú, preciosa Jícara Celeste, / campo de batalla de los dioses, / aquellos que, alternándose, / te han nacido Cuatro y hasta Cinco Soles*), o la mención directa (*que es la misma y única Estrella del Alba — Tlahuizcalpan—*), el material léxico se vuelve un elemento de primer plano en el discurso del autor y la palabra bivocal suena simultáneamente en el mismo sentido y con dicho discurso.

Además, en tanto que los elementos de esa otra visión del mundo han predeterminado el discurso explícito del poema, se puede hablar también de algún grado de bivocalidad desde el discurso tipo III, variante 3, sólo que, en este caso, no se encuentra ninguna polémica implícita o explícita en el contenido.

A pesar de todos estos elementos de dialogización, la palabra bivocal aparece integrada a un contexto histórico reconocible para cualquier especialista del género. Esto implica una notable disminución del efecto polifónico, especialmente para *Oda la viento*, en donde el material léxico ajeno ha sido asimilado al discurso del autor, tipo I. La visión del mundo ajena pasa a segundo plano y casi no deja las marcas de su origen. Pero esta integración de discursos da lugar a nuevos fenómenos de alteridad (principio) que toman en cuenta la palabra ajena, sea por alusión (*evaporación del caldito primigenio / que se toma a borbotones / o cucharadas —tú sí— / de la primera luz hasta la última*), o la apropiación cultural del texto musicalizado (—“¡Ay de mí [de ti, de todos], llorona!”—).

Tinemizque tlalticpac y At in coyotl anozo in tochtli. Cuando el material léxico no solamente se alterna o se integra al discurso directo del autor, sino que dicho material *es* el discurso, entonces el cruce de visiones del mundo es inevitable. El primer aspecto a tomar en cuenta en *Tinemizque tlalticpac y At in coyotl anozo in tochtli*, desde la *unidad del enunciado monológico del personaje* y la *unidad de la narración*, es la lengua o idioma de expresión que, en este caso, es el náhuatl clásico. La traducción al español se ofrece a contrapágina para seguir el significado “simultáneamente” con la sonoridad, a partir de una relectura. Este es, precisamente, el segundo elemento a tomar en cuenta: cuando se dota de una nueva sonoridad a un mismo significado, estamos hablando literalmente de otra voz.

De lo anterior, tenemos que el principio de alteridad es el sustento del dialogismo polifónico en estos poemas porque pensar a partir de una segunda lengua en términos tanto estructurales como semánticos obliga a mirar y nombrar el mundo desde esa posición. Al aspecto fonético se puede agregar el estructural para aprovechar el material léxico disponible. La propiedad aglutinante de la lengua náhuatl permite añadir a una raíz uno o más prefijos, sufijos o infijos que la dotan de grandes posibilidades expresivas, mismas que los poetas originarios del pasado han dejado plasmadas en sus célebres poemas. Por ejemplo, a la raíz *nemi* (andar) se han agregado el prefijo sujeto *ti-* (plural de la primera persona), el infijo *-z-* del tiempo futuro y el sufijo *-que*, plural para el futuro. La repetición de dicho procedimiento en las raíces *chantia* y *nequi* (habitar y querer, respectivamente) y de algunos de los versos nones de *Tinemizque Tlaticpac* provee al texto tanto de cierta rima o aliteración como de un ritmo que se complementan con la aparición de una sola expresión en la mayoría de los versos pares.

Otra característica típica del náhuatl es la formación de metáforas a partir de la combinación de dos palabras (difrasismo). El ejemplo clásico es *in xochitl, in cuicatl*, la poesía. Aquí también aparecen pares de palabras, pero sin la intención de formar metáforas específicas a partir de su combinación ya que pertenecen a categorías o paradigmas distintos (*Tinemizque tlaticpac; Tichantizque yohualnepantla; Nimitzittaznequi cecemilhuítica*). En este caso, la intención se centra en la exploración de significados a partir de una fórmula que parece satisfacer al autor y que la misma lengua suministra.

Con estos pocos elementos ya se puede establecer que se trata de un procedimiento por estilización a partir de la forma y las posibilidades que la misma lengua originaria brinda y que, además, la lengua destino (su traducción en español) también comparte como valores estéticos a nivel de ritmo y sonoridad. En resumen, se trata de un discurso tipo III, variante 1, en donde ocurre

una suerte de operación inversa a los fenómenos de los textos precedentes porque la estilización no sólo se da con base en el contenido del material léxico, sino a partir de oportunidades que brinda la forma de origen del material.

Pero la simultaneidad de las dos visiones del mundo también ocurre a nivel semántico. Las metáforas que se obtienen a partir de la selección y combinación de los elementos lingüísticos, sus propiedades sintácticas y semánticas, se aprovechan para formar y expresar el contenido tipo I del autor, mismo que se puede apreciar en la traducción (*Que llegues a mi costa, / en donde abundan las flores; Que llegue a tu bosque, / en donde abundan los colores*). La ingenuidad de la metáfora en la traducción al español pasa por una resignificación (principio) cuando la relectura obliga a tener en cuenta el efecto de la aglutinación en la lengua náhuatl. Esta doble valoración (estructural y semántica) ocurre para ambas lenguas, por el principio de reorientación y reestructuración, y su coincidencia, una vez que ya se asimilaron, permite la bivocalidad tanto en el discurso en náhuatl como en el discurso en español.

Algo diferente pasa en *At in coyotl anozo in tochtli*. Además de las propiedades sonoras y rítmicas del material léxico, aquí aparece otra intención que rebasa al cruce de significados a partir de las posibilidades aglutinantes de la lengua. Se aprovechan de manera efectiva las asociaciones culturales relativas a las cosmovisiones mexica e hispánica tales como el conejo y la luna o el cazador (implicado) y la presa (nombrada), respectivamente (*Yuhquin timauhqui titochpil / timomaquixtitiuh oncan in metzco, Como conejito asustado / te refugias en la luna; ¿Cuix azo nnitlaaxihuani / auh zan ticmotlatilia noneicotiliz?, ¿O acaso yo soy la presa / y sólo coleccionas mi deseo?*). Pero el sujeto de apelación ahora es cuestionado sutilmente (*¿Quezqui xihuitl quitlanilia moyollotonehualiz? / ¿Quezquipa cualo in tonatiuh moyohuac?, ¿Cuántos ciclos solicita tu dolor? / ¿Cuántas veces es comido el sol en tu noche?*). Sobre los procedimientos ya

descritos aparece una polémica oculta que revela algún grado de un discurso tipo III, variante 3 o palabra activa, ya que ha determinado de antemano el contenido del discurso explícito, agregando otro leve efecto de bivocalidad.

3. Los solistas: el mundo monológico del autor

Cuando la obra literaria no se encuentra bajo los supuestos del último dialogismo, el que Bajtín (2012) proclamó para las obras de Dostoievski, el resultado es una obra monológica en la que el autor se encuentra en una extraposición, es decir, en la ubicación valorativa del artista, fuera del objeto que representa (excluyendo la identificación y la empatía) que le permite comprender y concluir definitivamente las vidas y las consciencias de los héroes. Su única posibilidad de confrontación está en su propio horizonte totalizador. La última valoración conclusiva del artista se hace *in absentia* y no supone ni toma en cuenta la respuesta del héroe, es decir, no hay un verdadero diálogo. El autor no discute con su héroe, lo objetiva, así como a su mundo externo e interno. El autor monológico es el sujeto cognoscitivo y todos los demás son el objeto de su cognición (págs. 163-165). En resumen: “Un mundo artístico monológico no conoce el pensamiento ajeno, la idea ajena como objeto de representación” (pág. 174).

Siguiendo con Bajtín (2012), este es el contexto monológico de la obra literaria, es decir, el contexto en el que la palabra se determina en relación con:

- a) Su propio objeto (por ejemplo, la teoría de tropos).
- b) Otras palabras de un mismo contexto, de un mismo discurso (la estilística en su sentido restringido).

c) Un material lingüístico impersonal no organizando en un enunciado concreto como un matiz léxico de ésta, un arcaísmo o un provincialismo que señala algún otro contexto en el cual la palabra dada funciona normalmente (escritura antigua, discurso provinciano, etc.) (lexicografía).

d) En un diálogo dramático o en uno dramatizado, introducido en el contexto del autor.

A Fausto, Colibrí, Tu ausencia sola, Caracolas, V y Selfie. A estos poemas del libro *Nosotras, los otros* corresponde el contexto que se acaba de explicar. Su análisis revela sendas *unidades del enunciado monológico del personaje y unidades de la narración* a partir de la actitud epistémica restringida del autor y de la mayoría de las relaciones monológicas descritas anteriormente. El autor aprovecha el subgénero de la epístola, la forma del soneto o el verso libre, atendiendo a sus reglas o posibilidades expresivas, con el discurso figurado o las desautomatizaciones propias de su oficio. Aunque en casi todos ellos encontramos un sujeto de apelación (*¡Ay, Fausto, amigo!; llegas tranquila, una suave ola; Hay una herida en tu cuerpo que yo no hice; no te inquietan mis atisbos*), dicho sujeto queda abarcado desde la actitud totalizadora del autor: no hay diálogo. Incluso los conflictos que plantea la narración quedan bajo una sola visión del mundo (*tendrías que ver en qué han venido a parar estas calles; que ataquen tus puertos donde vertí, / grande, rabioso, implacable Eros; Sonríes tu tristeza para el álbum / y a mí / hace tiempo que no me alcanza ni para eso*), la del autor.

La palabra ajena no aparece ni refractada, ni combatida, ni aludida, bajo los procedimientos o la combinación de discursos dialógicos. Mucho menos aparece la *unidad de diálogo*, sea estructuralmente explícita o interiorizada mediante el microdiálogo, la polémica oculta u otro procedimiento. Aparecen, en cambio, las marcas de su objeto literario en términos de tropos o de

discurso desde la estilística (*Los vidrios de ventanas ya son mudos, / indemnes y aburridos; y el colibrí se posa / —con batiente precisión— / para mojar su espada; En esta noche la Osa no es bola, / maraña apretada de azules cantos; Hay una herida en tu cuerpo que invita / a hojear pliegues revueltos*).

En conclusión, estos seis poemas están sometidos a la actitud y el desarrollo discursivo y procedimental monológico del autor. Temáticamente, suponen y apelan a *el otro*, pero desde el punto de vista de la actitud artística del autor, quedan reducidos a su única visión, misma que no establece un verdadero diálogo con su sujeto de apelación.

Resultados y conclusiones

Este apartado integra los resultados y las conclusiones del Trabajo Recepcional de acuerdo a sus dimensiones y productos finales.

Resultados

1. Dimensión artística: está predeterminada por la modalidad de titulación, es decir, una obra creativa original, y su producto final consta de los 22 poemas del libro *Nosotras, los otros*.

2. Dimensión epistemológica: corresponde a la construcción de una metodología por argumentación inductiva y análisis lógico (regresivo, descomposicional e interpretativo) para la justificación del empleo de la teoría del dialogismo polifónico de Mijaíl M. Bajtín al género lírico (argumento analógico) y como guía en la indagación y la vinculación entre dicha teoría y el mundo literario del libro *Nosotras, los otros* a través de su contrastación empírica (argumento abductivo).

Productos: a) una tesis; b) la caracterización y sistematización de las categorías de la teoría de Bajtín que dio como resultado una definición extensional de la propiedad dialógico polifónica.

3. Dimensión instrumental: por lo que hace la traducción de los elementos del dominio novela a los elementos del dominio lírica (por medio del argumento analógico) y su interpretación a través de la definición de la propiedad compleja del dialogismo polifónico.

Producto: método de análisis para poemas presuntamente portadores de la propiedad dialógico polifónica.

4. Dimensión teórica: tiene una dimensión teórica por lo que hace al abordaje metodológico de la teoría del dialogismo polifónico de Mijaíl M. Bajtín para desarrollar una descripción-explicación del libro de poemas *Nosotras, los otros*.

Producto: una extensión análoga de la aplicación de la teoría de Mijaíl M. Bajtín del dialogismo polifónico al género lírico a través del modelo teórico proporcionado por la combinación de la definición extensional y el método de análisis para la descripción-explicación poemas desde las mismas categorías que la teoría propone.

Producto global: la poética

Además de cumplir con el objetivo general del trabajo recepcional, la poética tiene otras funciones: la de realizar la contrastación empírica de la hipótesis que supone que el libro *Nosotras, los otros* posee la propiedad compleja del dialogismo polifónico, es decir, dada la definición de ésta, verificar que algunos textos del libro realmente presenten dicha propiedad y, en consecuencia, servir como conclusión o “demostración” del argumento abductivo y aportar elementos de plausibilidad para la confirmación del argumento analógico.

Conclusiones

1. Tal como se muestra en la Tabla 1, después de aplicar la definición y el método de análisis a los 22 textos líricos del libro de poemas, y de encontrar que 12 de ellos poseen un alto grado de dialogicidad, otros 4 poseen un nivel medio de dicha propiedad y sólo 6 carecen de la misma, se concluye que el libro de poemas *Nosotras, los otros*, tiene un nivel alto de dialogismo polifónico en su composición (72%).

Tabla 1*Resultados Cuantitativos del Nivel de Dialogismo Polifónico encontrado en el Libro de Poemas*

Núm.	Poema	Discursos y variantes	% del total
1	Horario de verano	III, variante 2, 1	4.545
2	Música-bisagra	III, variante 2	4.545
3	666	III, variante 3,	4.545
4	De cómo hacer una mártir	III, variante 3, 2	4.545
5	Huachicol	III, variante 3, 2, 1	4.545
6	Desplanto por una madre	III, variante 3, 1	4.545
7	¡Arde el mundo!	III, variante 3, 2	4.545
8	The news	III, variante 3, 1	4.545
9	Epitafio	III, variante 3	4.545
10	Nosotras, los otros	III, variante 3	4.545
11	Enajenación	III, variante 3	4.545
12	Pre-textos	III, variante 2, 1	4.545
13	Himno a Ilhuicatl, estación de fiesta	III, variante 1, 3; I	4.545
14	Oda al viento	III, variante 1, 3; I	4.545
15	Tinemizque tlalticpac	III; variante 1	4.545
16	At in coyotl anozo in tochtli	III, variante 1, 3; I	4.545
17	A Fausto	Monológico	0
18	Colibrí	Monológico	0
19	Tu ausencia sola	Monológico	0
20	Caracolas	Monológico	0
21	V	Monológico	0
22	Selfie	Monológico	0
Porcentaje total:			72.72

2. Con la conclusión 1 se “comprueba” la tesis planteada a partir del punto de discusión en el Apéndice, es decir, se aportan suficientes elementos de plausibilidad a su favor tanto en lo que respecta al carácter analógico entre géneros como en lo que respecta al enunciado abductivo por el que se infiere inductivamente la conclusión. Así, en el esquema abductivo propuesto

(1) Si *H* es verdadera, entonces también lo es *I*.

(2) (Como se muestra empíricamente) *I* es verdadera.

(3) Por lo tanto, *H* es verdadera.

se puede realizar la sustitución de enunciados integrando los resultados de la indagación:

(1) Si es verdad que algunos de los poemas del libro *Nosotras, los otros* son dialógico polifónicos, entonces dichos poemas tienen en su composición las propiedades distintivas que Bajtín postuló para las novelas de Dostoievski.

(2) Como se muestra empíricamente, el 72.72 % de los textos líricos del libro *Nosotras, los otros*, tiene en su composición las propiedades distintivas que Bajtín postuló para las novelas de Dostoievski.

(3) Por lo tanto, algunos textos del libro *Nosotras, los otros* (la mayoría de ellos) son dialógico polifónicos.

3. La definición de la propiedad dialógico polifónica se puede aprovechar para llegar a una caracterización profunda del héroe de Bajtín. Además, tanto la definición como el método pueden servir para el análisis de textos en prosa.

4. Por el principio de aproximación, se aportan elementos de plausibilidad al supuesto de la subsunción del sujeto lírico por el narrador en los textos líricos dialógicos polifónicos.

5. La metodología resultó adecuada para la justificación, la indagación, la aplicación teórica de sus productos y la obtención de algunos hallazgos teóricos, así como para alcanzar el objetivo general de este trabajo recepcional.

Referencias

- Alejos García, J. (2006). Identidad y alteridad en Bajtín. *Acta poética* 27 (1) PRIMAVERA, 45-61. Obtenido de <http://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v27n1/v27n1a4.pdf>
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. España: Taurus.
- Bajtín, M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski* (Segunda edición, 1a. reimpresión ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski* (Tercera edición, 1a. reimpresión ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Beristáin, H. (1975). *Guía para la lectura comentada de textos literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética* (Séptima edición ed.). México: Porrúa.
- Bubnova, T. (1984). Los generos discursivos en Mijail Batjin. Presupuestos teóricos para una posible tipología del discurso. En D. c. (mayo-agosto) (Ed.), *Simposio sobre teoría y análisis del discurso en la refrección contemporánea. UNAM, enero de 1983*. 4, págs. 29-43. Ciudad de México: UNAM. Obtenido de http://ru.iis.sociales.unam.mx/bitstream/IIS/5421/2/02_bubnova.pdf
- Bubnova, T. (1996). Bajtín en la encrucijada dialógica (datos y comentarios para contribuir a la confusión general). En *Bajtín y sus apócrifos* (págs. 13-72). Barcelona: Anthropos.
- Campos, E. (2010). El aplazamiento de la voz: dialogismo y simultaneidad en La feria de Juan José Arreola. *Literatura mexicana*, 21(2), 235-261.

- De la Fuente García, M. A. (2005). Polifonía e ideología: Diferentes voces en la poesía de Luis Cernuda. En 2005, J. Matas, J. Martínez, & J. Trabado Cabado (Edits.), *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda* (págs. 241-252). Madrid: Akal. Obtenido de <http://www.mariodelafuente.org/documentos/polifonia-e-ideologia-diferentes-vozes-en-la-poesia-del-luis-cernuda.pdf>
- Hempel, C. (1973). *Filosofía de la Ciencia Natural*. Alianza.
- Jofré, M. (Septiembre de 2011). La escritura nerudiana desde la poética de Mijail Bajtin. *Revista chilena de literatura*(79), 71-82. Obtenido de <https://www.scielo.cl/pdf/rchilite/n79/art04.pdf>
- Leal Carretero, F. (2021). *De la metodología a la argumentación en ciencias sociales* (1a. ed.). Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara.
- Marraud, H. (2007). La analogía como transferencia argumentativa. *Theoria*, 22/2(59), 167-188. Obtenido de <https://ojs.ehu.eus/index.php/THEORIA/article/view/466/450>
- Puig, L. (2004). Polifonía lingüística y polifonía narrativa. *Acta Poética* 25-2, 377-417. Obtenido de <http://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v25n2/v25n2a14.pdf>
- Reisz de Rivarola, S. (1992). Dialogismo y polifonía anárquica en "Trilce" de César Vallejo. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, 4, págs. 919-928. Barcelona. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=594376>
- Rodríguez, A. (2016). *Las teorías literarias y el análisis de textos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Sánchez Aguilera, O. (1998). Hacia la poesía con Bajtín (y a pesar de él). Nota introductoria.

Acta Poética, 18(1-2), 363-380. Obtenido de <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/484>

Sheppard, Y. O. (2013). *Dialogismo En El Cancionero De Miguel De Unamuno: Dialéctica De*

La Voz Poética (tesis para optar por el grado de Master of Arts). Texas: University of

North Texas. Obtenido de <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271897/m1/1/>

Taranco, D. (2019). Heteroglosia y dialogismo en la poesía de Shuntarô Tanikawa. *Localización:*

Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada(31), 414-425.

Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6813464>

Viñas Piquer, D. (1995). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, S. A.

Apéndice

Dada la complejidad de las condiciones previas para la realización de la poética del libro *Nosotras, los otros* y la necesidad de su abordaje integral, en este Apéndice se podrá encontrar todo el aparato que sirve de fundamento teórico para el desarrollo de la misma. A continuación, se detalla el conjunto de objetivos que guían todo el Trabajo Recepcional.

Los Objetivos

Objetivo General del Trabajo Recepcional:

Realizar una poética justificada del libro de poemas *Nosotras, los otros* sustentada en la teoría del dialogismo polifónico de Mijaíl M. Bajtín.

I. Objetivos Particulares y Específicos:

1. Justificar la aplicación de la teoría del dialogismo polifónico de Bajtín a textos líricos mediante una tesis.

1.1 Establecer un punto de discusión con la tesis derivada de Bajtín que descarta a los textos líricos como portadores de las propiedades dialógico polifónicas atribuidas casi exclusivamente al género novela.

1.2 Desarrollar una estrategia argumentativa general que satisfaga la justificación.

1.3. Aportar elementos a favor de la existencia de la propiedad dialógica polifónica en los textos de *Nosotras, los otros*.

1.3.1 Vincular los fenómenos literarios descritos por la teoría del dialogismo polifónico de Mijaíl M. Bajtín con los fenómenos literarios observables en *Nosotras, los otros*.

2. Obtener las propiedades atómicas y moleculares que Bajtín propone como las distintivas del dialogismo polifónico en las novelas de Dostoievski.

3. A partir de los resultados del objetivo 2, desarrollar y proponer un método de análisis de textos líricos.

3.1 Establecer los criterios mínimos para considerar un texto lírico como portador de la propiedad dialógico-polifónica.

4. Integrar todos estos elementos y hallazgos del trabajo en la poética del libro *Nosotros, los otros*.

5. Desarrollar una estrategia de integración que permita, en lo posible, alcanzar el Objetivo General dentro de los límites de extensión permitidos para el Trabajo Recepcional bajo la modalidad de Obra creativa con poética.

Introducción

Dado que Mijaíl M. Bajtín rechazó o limitó la posibilidad de una poesía portadora de las propiedades dialógico polifónicas, se hace necesario plantear una tesis sobre la viabilidad de una poesía con tales propiedades a través de un punto de discusión. La importancia de este abordaje radica en el hecho de que, aun cuando no es nuevo, los autores que extienden dicha teoría para al análisis de textos poéticos carecen de rigor metodológico, utilizan interpretaciones psicológicas o anecdóticas,⁷ o bien, mezclan teorías sin atender a las categorías de análisis postuladas por el autor. Tanto en lo general como en lo particular (especialmente en lo que respecta al objetivo 2) este abordaje busca reorientar la discusión del problema al ámbito literario (su ámbito de origen), así como reducir la insuficiencia, la ambigüedad y la vaguedad de aquellos abordajes. De este modo, se lograría subsanar un vacío teórico y práctico en el análisis de textos líricos. Por supuesto, esta postura se presenta como un punto de partida que pueda incorporar en el futuro, entonces sí, los aportes de las disciplinas a que dio lugar la teoría original.

Tema: la alteridad como trasfondo. La *otredad* y, en su actualización, la *alteridad*,⁸ no ya como experiencia de vida o categoría antropológica, ni siquiera como contenido temático literario,

⁷ Sobre estos puntos es necesario aclarar que aquí se reconoce el valor de las interpretaciones psicológicas en la literatura; éstas son fuentes legítimas de conocimiento cuando sus especialistas las aplican con el rigor debido. Lo mismo ocurre con la riqueza y los aportes de contenido a través de la anécdota en la práctica docente y su inclusión en el texto creativo y el análisis literario. Es decir, no se desconoce el valor de la experiencia ni como documento personal (un poema, en su función expresiva, ya es una sistematización de ella), ni como resultado de la acción colectiva (su representación literaria o interpretación desde la ciencia también son algunas de sus formas). Aquí, la experiencia *en* la obra creativa no es objeto de crítica (objeto de valoración o validación). La objeción recae sobre la crítica o el análisis de la obra basada en la experiencia como sustituto de la sistematización, especialmente cuando esta no atiende a un proceso de problematización. La experiencia es un insumo valiosísimo dentro de un marco estructurado que busca legítimamente la construcción de conocimiento: este trabajo lo aprovecha tanto en su dimensión artística como teórica. Pero cuando el analista teórico sustituye la explicación con dicho insumo, desvinculándolo del problema, demerita su valor. No atender es evadir el problema. La evasión en la obra puede ser un recurso creativo; la evasión del problema en el análisis o la crítica literaria, es un despropósito.

⁸ Ambos términos no son equivalentes ni se sustituyen. Pero su desarrollo conceptual, esto es, su trayectoria diacrónica, permiten la actualización del primero en el segundo de tal manera que, sin ser lo mismo, ambos puedan servir de trasfondo temático para llegar al objeto de estudio, el dialogismo polifónico: ambos con un sentido unívoco.

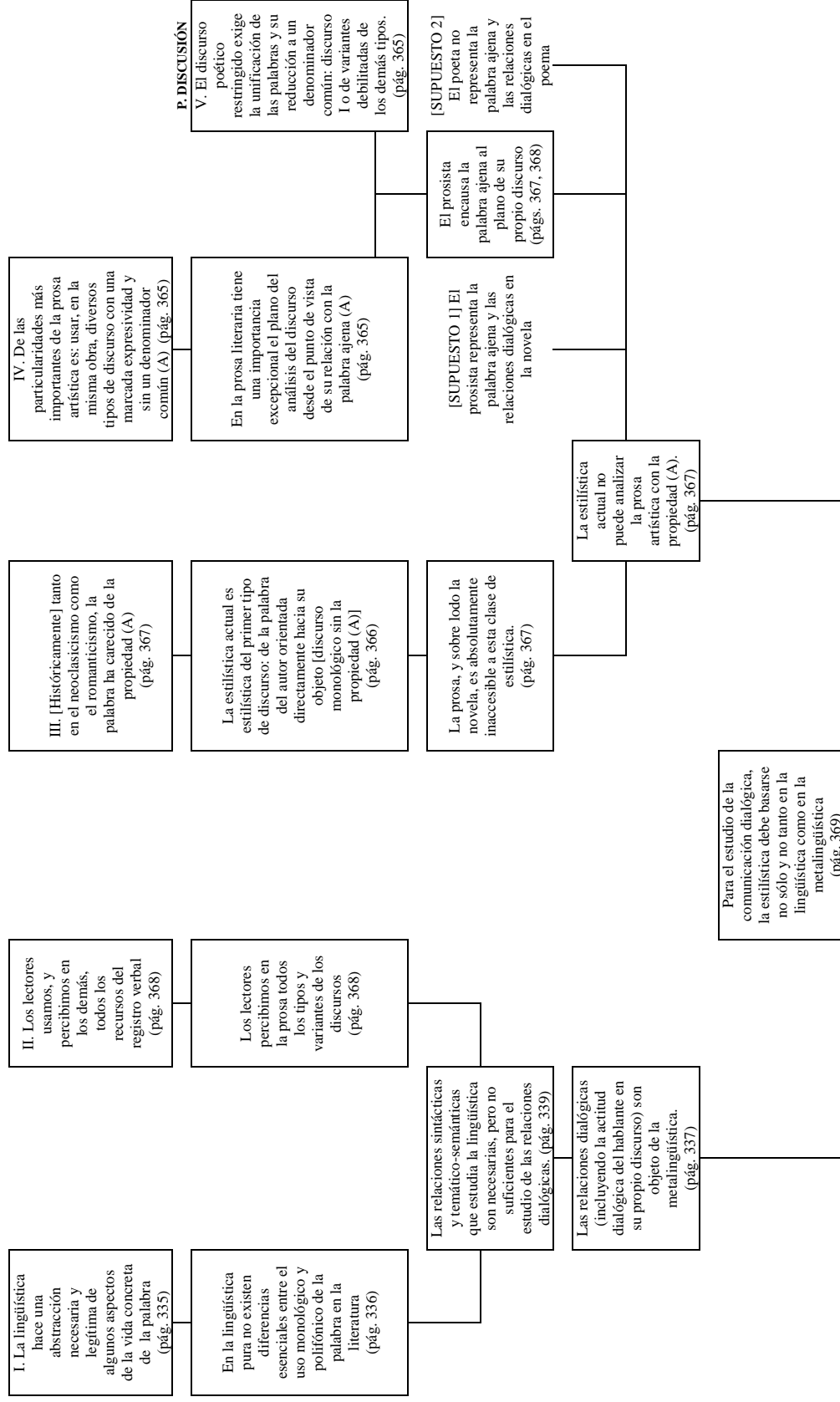
sino como horizonte artístico de Dostoievski (tal como lo denominó Bajtín) vino a ser el impulso creador que desembocó en los procedimientos literarios distintivos de su obra al ser portadora del discurso dialógico. Para José Alejos García (2006), el dialogismo propuesto por Bajtín es una intersubjetividad que implica una relación concreta del *yo-otro*, es decir, un fenómeno social en donde el sujeto no puede ser sin *el otro* (pág. 48). No solo eso, *el otro* precede al yo. De este modo, la identidad deja de ser ego (*yo sin el otro*), esencia (con los elementos constitutivos del ser), mismidad (lo que es igual a mí mismo) y sujeto separado de su entorno para definirlo en su singularidad (solipsismo). Según Viñas Piquer (2002), en Bajtín, el sujeto y su lenguaje está insertado en una continuidad histórica que incluye el ayer, el hoy y el mañana, en donde interaccionan otros textos (intertextualidad), otras voces (propias y ajenas) y otras visiones del mundo (la del texto y la de los lectores). Entonces, *el otro* necesariamente dialoga con el yo para llegar a ser una voz omnímoda. La identidad empieza a ser *alteridad* porque el yo ajeno deja de ser objeto y pasa a ser sujeto en contexto. En Bajtín (2012), este es el principio de la visión del mundo con el que los héroes de Dostoievski logran superar el solipsismo ético al reconocer que el “yo ajeno” es en realidad un “tú eres” (pág. 65) y el dialogismo polifónico, es decir, la pluralidad de voces sonando simultáneamente y en equidad, es el procedimiento artístico-literario de su representación. La caracterización y la fundamentación de dichos procedimientos en la obra de Dostoievski forman el cuerpo principal de la reflexión teórica de Bajtín, misma que circunscribe a la novela, como género, y excluye o limita explícitamente para la poesía.

Análogamente, la *alteridad* como unidad temática de la obra *Nosotras, los otros*, no debe ser entendida como un conjunto de ideas en una sola consciencia, sino, parafraseando a Bajtín (2012), como un material que ayuda a comprender más profundamente las contradicciones coexistentes y extensivamente difundidas entre los iguales (pág. 95).

El dialogismo polifónico en la poesía. Se puede decir que la tesis general de Mijaíl M. Bajtín (2012) respecto a la obra de Dostoievski es que “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski” (pág. 59). Para demostrarla, Bajtín propone un sistema de categorías y procedimientos artístico-literarios, los cuales confronta principalmente con la estilística, a la que considera insuficiente para la descripción de los fenómenos lingüísticos descubiertos en la polifonía dialógica de Dostoievski (hipótesis alternativa de contraste). En su lugar, propone una nueva disciplina capaz de dar cuenta de tales fenómenos: la metalingüística (teoría que permite hacer afirmaciones sustantivas generales; plantear preguntas y problemas pertinentes; proporciona conceptos, definiciones, reglas y procedimientos para la solución de los problemas, así como hipótesis alternativas a favor o en contra y articula todo lo anterior mediante una argumentación deductiva). Un resumen esquemático de su postura frente a la estilística y la nueva disciplina propuesta se puede ver en el árbol argumentativo de la Figura 1.

Figura 1

Árbol Argumentativo (reconstrucción de enunciados generales y particulares de la metalingüística de Bajtin).



El problema. El tema de la alteridad es punto de partida del trabajo presente, pero el objeto de estudio de fondo es el dialogismo polifónico en la literatura. Al respecto, varios puntos importantes se aprecian en el árbol argumentativo de la Figura 1. Después de la presentación de su tesis general, Bajtín (2012) pasa a definir progresivamente la polifonía cuando afirma:

La posibilidad de utilizar, en el plano de una misma obra, palabras de diversos tipos de discurso con una marcada expresividad y sin que haya que buscarles un denominador común es una de las particularidades más importantes de la prosa artística (pág. 365).

Aunque es cierto que Bajtín menciona tres autores líricos del siglo XIX que no reducen su material a un denominador común y reconoce la intensa prosificación de la lírica en el siglo XX, también lo es que, incluso en la revisión de *Problemas de la Poética de Dostoievski* de 1963, no aporta más ejemplos y sigue sosteniendo:

El discurso poético en sentido restringido exige la unificación de todas las palabras, su reducción a un denominador común, mismo que puede ser o palabra del primer tipo de discurso, o bien pertenecer a una de las variantes debilitadas de los demás tipos” (Bajtín, 2012, pág. 365).

La pregunta. Esta última es la tesis derivada (TD) de Bajtín sobre la cual recae el punto de discusión (PD) e indagación del trabajo presente. Bajo este acotamiento, queda claro cuál es el problema que plantea la postura teórica de Bajtín para la consecución del objetivo general de esta poética. La siguiente pregunta es una manera de enunciarlo:

¿Tienen los textos líricos, y, específicamente, los textos de *Nosotras, los otros*, la posibilidad de usar, en el plano de una misma obra, palabras de diversos tipos de discurso con una marcada expresividad y sin que haya que buscarles un denominador común, como una de sus

particularidades? En otras palabras, ¿pueden tener algunos textos de *Nosotras, los otros* dicha particularidad y ser descritos desde el dialogismo polifónico propuesto por Bajtín?

De lo anterior, se deriva la siguiente

Tesis:

Es posible que algunos textos líricos, incluyendo algunos textos de *Nosotras, los otros*, puedan usar, en el plano de una misma obra, palabras de diversos tipos de discurso con una marcada expresividad y sin que haya que buscarles un denominador común, como una de sus particularidades.

En otras palabras, y análogamente, es posible que algunos textos líricos, incluyendo los textos de *Nosotras, los otros*, participen plenamente de las propiedades dialógico polifónicas y puedan ser descritos desde las propuestas teóricas de Bajtín.

El argüende: breve estado de la cuestión

La siguiente selección de trabajos intenta dar un panorama de los distintos enfoques con que sus respectivos autores han abordado el problema del dialogismo y la polifonía en la poesía y las soluciones a las que han arribado en poemas u obras completas de distintos poetas. La consiguiente crítica a dichos aportes permite vislumbrar la orientación teórica y metodológica del presente trabajo recepcional.

La escritura nerudiana desde la poética de Mijaíl Bajtín, de Manuel Jofré (2011), es un trabajo serio que se propone: establecer un paralelo entre la vida de Mijaíl Bajtín y Pablo Neruda,

tomar las categorías bajtinianas de monologismo y dialogismo como fuerzas que polarizan la poesía de Neruda, estudiar los cronotopos que arqui-texturan esta poesía y aplicar las cuatro categorías de la historia de la novela de Bajtín a la compleja sucesión de la escritura del poeta. Lo primero que hay que tomar en cuenta de este trabajo es el error metodológico de Jofré al establecer un paralelo de similitudes y contrastes entre el poeta y el teórico, no entre la obra del artista Dostoievski (portadora inicial del dialogismo polifónico como objeto de estudio) y la obra del artista Neruda, ésta última, presuntamente dialógica,⁹ mediada por la teoría de Bajtín. Enseguida, al proponer las categorías de monologismo y dialogismo, Jofré explica el paso de la escritura autocentrada a la escritura dialógica en Neruda. La explicación se aplica a *Canto General* y es, precisamente, tan general que apenas menciona algunos "dispositivos" que lo hacen posible tales como la inclusión de los actores marginales en el contexto histórico social de América Latina dentro de la escritura del poeta, la incorporación de las palabras de dichos actores en su obra (asumiéndose el poeta como su representante, según Jofré) y la reproducción de esa palabra en la forma de una cita, misma que implica la asunción del otro (pág. 75). Más adelante hace mención de lo jocoso, lo semicómico, lo paradójico, la unión de los contrarios, la autoironía en *Estravagario*, categorías que corresponden a la poética histórica (premisa) del capítulo IV de *Problemas de la poética de Dostoievski*, pero sin sus interrelaciones con el resto de las propiedades que conforman el dialogismo de Bajtín. Es importante hacer notar que Jofré percibe claramente la importancia del desdoblamiento de voces en la obra de Neruda, aunque reconoce la insuficiencia de su estudio, especialmente en *Memorial de la Isla negra* y *La espada encendida*. También reconoce el género interpelativo de *El libro de las preguntas* como la aproximación más dialógica del poeta. Finalmente, menciona la importancia del diseño del héroe, pero lo asocia a las etapas de

⁹ Aquí no se prejuzga sobre la existencia o no de las propiedades dialógicas en la obra de Neruda, ya que eso le corresponde demostrar a Jofré.

desarrollo individual y colectivo (categorías que Bajtín rechazó) tanto para el mega relato de la literatura como para como para el diálogo del poeta con América Latina (pág. 76). Para la vinculación final entre Neruda y Bajtín, Jofré dedica el resto del texto a la aplicación de la categoría de cronotopo a los poemas y etapas de desarrollo de la obra del poeta. Al respecto, y sin desconocer su importancia, desde el punto de vista del contenido y el género en el dialogismo, es necesario señalar, nuevamente, el problema metodológico que implica: pasar del mundo representado al mundo creado lleva a un realismo ingenuo; pasar del autor-individuo al autor-creador de la obra, lleva a un biografismo ingenuo (Bajtín, 1989, pág. 404). Al vincular la vida y obra del poeta con la del teórico, intenta aportar una visión totalitaria y sus resultados son tan generales que no ofrecen una verdadera prueba para sus tesis en términos dialógicos.

A partir de la lingüística pragmática de Ducrot, Mario A. de la Fuente García (2005) realiza un excelente análisis polifónico de la poesía de Luis Cernuda en *Polifonía e Ideología: diferentes voces en la poesía de Luis Cernuda*. En este trabajo, De la Fuente explica la insuficiencia y la inconveniencia de la concepción unitaria de la figura del autor, al que suelen atribuirse responsabilidades tales como la “producción física del enunciado, la responsabilidad de lo que en él se dice, así como de los actos ilocutorios que se realizan mediante dicho enunciado y el hecho de ser el referente de elementos discursivos como yo, míos, mis” (pág. 242). Hace también una síntesis de los conceptos a que dio lugar la teoría de Bajtín y que permiten distinguir las entidades discursivas en un texto (sujeto empírico, locutor, enunciadores), así como la puesta en escena mediante la cual se hace posible la polifonía: el escenario es el enunciado mismo, los personajes son los distintitos enunciadores (figuras discursivas), y la confrontación de los personajes y sus discursos son la fuente de la polifonía (pág. 243). El locutor es personaje responsable de la

enunciación y distribución de los discursos dentro del texto sin que por ello deba existir uniformidad o coincidencia de los puntos vista que expresan.

Con estos pocos elementos, y siempre de la mano de la lingüística, De la Fuente ejemplifica la polifonía en un fragmento del poema *Grito hacia Roma* de García Lorca para obtener algunas de sus más importantes características: el sujeto empírico y el locutor, así como sus respectivos puntos de vista, no necesariamente tienen que coincidir; todas las figuras discursivas (tanto locutor como enunciadore) no tiene por qué igualarse con personas reales y, finalmente, las palabras de los enunciadore se presentan como si hubieran sido pronunciadas por personas reales, con el requisito de que sean verosímiles (pág. 244). Así, y gracias a los desarrollos posteriores, se considera que los discursos polifónicos llevan instrucciones que permiten distinguir las posiciones ideológicas que expresan o implican los respectivos enunciadore, a través de mecanismos como la negación o la ironía, pero no exclusivamente (pág. 244). El último aspecto, el de las posiciones ideológicas, es muy importante para la crítica de este trabajo, porque el resto del artículo lo dedica De la Fuente a mostrar la polifonía en los poemas *Silla del rey* y *El César*, de Luis Cernuda. Huelga decir que De la Fuente logra visibilizar la polifonía de voces en los poemas citados, pero lo hace desde la traducción (teóricamente válida) de las categorías de Bajtín a la lingüística y apoyado en el marco histórico e ideológico de la biografía del poeta (metodológicamente inválido). De esta manera, no sólo cita a Octavio Paz o Derek Harris, sino al mismo Cernuda, para explicar “la relación contradictoria que mantiene el poeta con España” (pág. 246). Como se verá más adelante, este recurso no forma parte de los procedimientos del dialogismo polifónico de Bajtín.

Susana Reisz Rivarola (1992) considera insuficiente, en cuanto a nitidez y sistematicidad, el tratamiento teórico que da Bajtín a las categorías de voz y diálogo (pág. 920), mismas que le resultan indispensables para el análisis del dialogismo y la polifonía en el poema *Trilce* de César

Vallejo. Por ello, la autora complementa dicho análisis desde la lingüística, la fenomenología e, incluso, desde la interpretación psicológica de corte lacaniano en su trabajo *Dialogismo y polifonía anárquica en Trilce de César Vallejo*. A partir de esta perspectiva, la autora enumera los aspectos más útiles de dichos términos para la producción de sentido en el enunciado: la voz física (una entonación concreta e irrepetible), el autor de un enunciado (el productor), la imagen de autor en el enunciado (un producto), el acto de valoración y los valores expresados en un enunciado por un locutor, la huella de otros actos de valoración y de otros valores expresados en otros enunciados de igual apariencia verbal por otros locutores (en el pasado o en el futuro), la huella de otros actos de valoración y de otros valores expresados en otros enunciados de distinta procedencia y distinta apariencia verbal (en el pasado o en el futuro). Con base en la supuesta insuficiencia, para el término *diálogo*, la autora prefiere: diálogo de voces como portadores de los enunciados (con sus lenguajes y axiologías), coexistencia de distintos registros verbales y visiones del mundo; mientras que prefiere la “polifonía anárquica, entendida como proliferación no controlada de sentidos” (págs. 920-921).

De esta manera, traduce las categorías de Ducrot a sus propios términos y se propone demostrar la heterofonía (diversidad de voces), la heterología (diversidad discursiva) y la experimentación dialógica en *Trilce* (pág. 921). A pesar de la declarada insuficiencia teórica bajtiniana, en su traducción emergen algunas de las categorías de aquel, tales como, multiplicidad de voces, diálogo no expresado necesariamente en alternancia de réplicas, apelación a un sujeto capaz de remontar tiempo y espacio, simbolización, diálogo dramatizado y desdoblamiento. Paradójicamente, el resto del trabajo lo dedica a demostrar lo que tiene de anárquico el polifonismo en *Trilce*, ahora sí, totalmente apoyada en Bajtín.

En su tesis para optar por el grado de Master of Arts, *Dialogismo en el Cancionero de Miguel de Unamuno: dialéctica de la voz poética*, Yanina O. Sheppard (2013), se propone mostrar el dialogismo del discurso literario de Bajtín como uno de los rasgos postmodernistas en la literatura, especialmente, en la obra de Miguel de Unamuno, *Cancionero*. Con tal propósito, la autora critica y refuta “la limitación de la teoría bajtiniana que confiere el dialogismo exclusivamente a la narrativa” (pág. 3) relacionando el episteme postmodernista de “la muerte del autor”, elaborado por Barthes. Si bien tiene como punto de partida una visión literaria del dialogismo con Bajtín (multiplicidad de voces, variantes lingüísticas, etc.), también adopta y adapta enfoques desde la lingüística, específicamente, la metodología pragmática de Jesús G. Maestro. A dicha integración, la autora añade la estética y la filosofía de Unamuno (pág. 6).

Las categorías de análisis resultantes de dicha integración vienen a ser para Sheppard:

1. Ausencia del diálogo / dialogismo en el discurso lírico.
2. Dialogismo en el discurso lírico.
 - 2.1 Dialogismo hacia el sujeto interior.
 - 2.2 Múltiple dialogismo hacia el sujeto interior.
 - 2.3 Desdoblamiento textual del yo autorial (monodíálogo, autodíálogo).
3. Diálogo en el discurso lírico. (pág. 65).

El análisis crítico revela que todas ellas tienen su correspondencia con las categorías de Bajtín, especialmente, las que se refieren a la discursividad: monologismo (discurso Tipo I), dialogismo con microdiálogo y desdoblamiento, discursos de una sola orientación y orientación múltiple, etc. Complementa dichas categorías con algunas formas literarias, como la ironía o la

parodia, para justificar la declarada integración entre lingüística y teoría literaria. No obstante, lo que más llama la atención es el orden y contenido de estas premisas, porque todo el Capítulo 3 (págs. 29-51) está dedicado al “Pensamiento dialógico de Miguel de Unamuno” donde se muestra la erudición filosófica del autor y se asocia con el dialogismo emergente de la época. De ahí pasa a enumerar las categorías de análisis ya expuestas del Capítulo 4 (págs. 52-94) y procede a demostrar su hipótesis de dialogismo en el *Cancionero*. Esto es, primero atribuye el dialogismo al pensamiento del autor y luego lo demuestra en su obra. Nuevamente, con esta observación no se pretende negar el dialogismo en la obra de Unamuno, sino hacer ver que la propiedad que se pretende demostrar en la obra (el dialogismo) ha sido trasladada, de antemano, a las premisas.

David Taranco (2019) hace una aproximación más centrada en Bajtín en *Heteroglosia y dialogismo en la poesía de Shuntarô Tanikawa*. En la primera parte de su trabajo, Taranco realiza una magnífica defensa del dialogismo en la poesía ubicando y citando los textos donde Bajtín excluye a la poesía de las propiedades dialógico polifónicas, esto es, ubica el problema en la dimensión teórica e histórica que le corresponde. También aporta algunos de los argumentos con que notables teóricos han intentado combatir “el prejuicio” de Bajtín sobre la imposibilidad del dialogismo en la poesía (págs. 417-419). Al respecto, y para llevar a cabo el análisis de dos poemas de Tanikawa, se apoya en los tres requisitos que William W. Batstone postula para hacer posible la polifonía en la lírica:

1) el yo debe ser polifónico e interpersonal; es decir, el autor ha de ser capaz de transferir al poema las diferentes voces que dialogan en el interior de su mente de forma que cada una mantenga su independencia;

2) el yo debe ser una especie de sujeto elusivo o guadianesco que juegue al escondite con las otras voces del poema apareciendo y desapareciendo;

3) el yo elusivo debe dejar paso a un lector dotado de capacidad de comprensión y creación, es decir, autoría o, dicho de otro modo, capacidad de completar el poema (pág. 419)

Para estos autores, las anteriores parecen ser las condiciones mínimas (suficientes) para la producción de la polifonía en el poema. No obstante, a partir de ellas no se puede ampliar el conocimiento de dicha propiedad hacia las condiciones necesarias. Además, tal como está expresada la primera condición, parecería que se incurre en una petición de principio; si el yo poético (principal estructura organizadora del poema) tiene que ser polifónico, no hay nada más que explicar: por el principio lógico de identidad, se entiende que el yo poético polifónico es polifónico, pero ¿cómo llega a serlo, bajo cuáles condiciones, principios y procedimientos? Cuando agrega que el yo poético debe ser "interpersonal" y lo define por la capacidad del autor para transferir al poema las diferentes voces dialogantes y que cada una mantenga su independencia, tampoco explica los mecanismos o procedimientos para lograrlo. Lo mismo ocurre respecto al segundo requisito, la elusividad o desaparición del yo poético. El punto tres requiere abiertamente la incorporación de la teoría de la recepción al desplazar al lector la comprensión e interpretación del poema. Sobre este punto, es indispensable aclarar que de ninguna manera se niegan los fenómenos de comunicación y lenguaje que ocurren en la reconstrucción de un poema por parte del lector; tampoco se puede negar que las propuestas mismas de Bajtín aportaron la semilla de dicho abordaje, pero ese tipo de análisis corresponde a desarrollos posteriores (no se trata de Bajtín desde Bajtín). Además, la cantidad y complejidad de las interpretaciones posibles a cargo del lector podrían incluir la ausencia de la propiedad dialógica que se pretende demostrar.

Es innegable que al analizar los dos poemas de Tanikawa (*El pato Donald de la mañana* y *Astroboy ha cumplido 103 años*, del poemario *El Mickey Mouse de la noche* (2003)), Taranco intuye (sin nombrar) y cita algunas de las categorías de Bajtín como la interpelación, la inclusión

de la voz ajena, la "desaparición" del discurso del autor o su refracción, el papel de la ironía en el dialogismo, la paradoja del héroe que busca y rechaza al mismo tiempo la aprobación ajena y el papel que juegan las jergas, dialectos, el caló, etc., es decir, la heteroglosia. Este esfuerzo, a pesar de representar un avance significativo, no alcanza para describir la complejidad de la propiedad dialógica ni los procedimientos de su aplicación.

Para finalizar este pequeño recorrido, se presenta un par de trabajos que no plantean la hipótesis del dialogismo en la poesía, pero proponen un modelo de análisis en la novela polifónica. El primero es un trabajo riguroso de la Dra. Adriana Azucena Rodríguez (2016), *Las teorías literarias y el análisis de textos*. Como su nombre lo indica, el libro de Rodríguez presenta un panorama de las principales teorías literarias en uso encuadradas en el marco histórico y referencial que les corresponde. Desde la introducción, la autora reconoce la complejidad de la desarticulación del todo en las partes que implica el análisis literario para la comprensión de la obra (pág. 11). Al asumir dicha complejidad y necesidad, en el caso del dialogismo de Bajtín, Rodríguez propone el siguiente esquema de análisis:

1. Extraer los elementos del discurso de los personajes que den cuenta de la diferencia estilística en los personajes.
2. Argumentar por qué el discurso del personaje manifiesta la autoconsciencia de sí mismo.
3. Establecer cuál es el punto de vista del personaje acerca de sí mismo y la realidad circundante.
4. Localizar ejemplos de novela monológica para contrastar con el tipo de novela elegido.
5. Mostrar si la novela a analizar surge en un sistema capitalista y describir su individualidad.

6. Describir la individualidad de consciencia del personaje: localizar testimonios del autor acerca de su ideología y determinar si ésta es o no la que condiciona los comportamientos de los personajes; reconocer las ideas de la época en la caracterización de otros seres del relato; determinar si todas las voces entran en diálogo sin llegar a una verdad impersonal (pág. 175).

En todas estas unidades de análisis se revelan algunas de las categorías bajtinianas del dialogismo tales como la estilización, autoconsciencia del personaje, visión del mundo del héroe, monologismo y dialogismo con multiplicidad de voces; la autora también añade elementos del contexto social de la obra y del autor. Tomando en cuenta la función pedagógica del esquema de análisis y su necesidad de síntesis, dentro del conjunto panorámico del libro, se entiende su consecuente carácter general. No obstante, al mismo tiempo se revela su insuficiencia y la necesidad de un modelo de análisis que abarque la complejidad del dialogismo polifónico, no únicamente en la poesía, sino también en la novela.

Sobre este mismo género, en *El aplazamiento de la voz: dialogismo y simultaneidad en La feria de Juan José Arreola*, Edgar Campos (2010) realiza un análisis de la mencionada novela y, aunque asegura en su resumen que "se lleva a cabo un estudio metódico de la misma bajo los presupuestos bajtinianos", solo menciona explícitamente el dialogismo, la polifonía y la simultaneidad. Analiza algunos fragmentos de la obra donde se percibe claramente el efecto polifónico diferenciando las distintas voces participantes, pero sin el prometido estudio metódico. Campos distingue con claridad otras de las categorías bajtinianas como la voz ajena, la simbolización, la parodia y el diálogo al infinito. No obstante, el desarrollo de su análisis es casi aleatorio y centrado en el tiempo y el espacio (cronotopo).

Este breve recorrido muestra el abordaje preferencial del problema del dialogismo en la poesía desde las disciplinas sociales, lingüísticas y literarias con sus respectivas combinaciones, así como los problemas metodológicos que se han detectado.

La tarima: contexto teórico para el desarrollo de la propuesta

En su artículo *Bajtín en la encrucijada dialógica (datos y comentarios para contribuir a la confusión general)*, Tatiana Bubnova (1996) plantea el problema de en cuál campo del conocimiento ubicar las aportaciones teóricas de Bajtín. La filosofía (sea la estética, la filosofía del lenguaje, la filosofía antropológica, la filosofía de la literatura, etc., o si pertenecen a un enfoque marxista o no) la lingüística (pragmática o estructuralista), la semiótica, la comunicación, la crítica literaria (formalista o posformalista), etc., son algunas de las opciones propuestas. Aunque la "confusión" a la que alude el título es un guiño de ironía, no deja de tener su fondo de verdad cuando en otro texto afirma que "probablemente las propuestas de Bajtín, empleadas en un análisis práctico del discurso, pecarían de un exceso de planteamientos generales en perjuicio de la elaboración de pasos metodológicamente concretos" (Bubnova, 1984, pág. 43). La afirmación anterior, hecha para el problema del discurso, es importante por la aparente antítesis que plantea entre generalidad teórica y concreción práctica.

Es posible abordar la confusión, real o aparente, desde la metodología de las ciencias. Fernando Leal Carretero (2021) enumera las características generales de una teoría: proposiciones generales (no definiciones terminológicas, sino afirmaciones sustantivas); capacidad para plantear cualquier cantidad de problemas dentro de ella y sus respectivas preguntas; procedimientos para

resolver los problemas (reglas, algoritmos, técnicas, estrategias y métodos); una cadena argumentativa en donde “cada premisa dice con un determinado grado de probabilidad que ciertas cosas están presentes siempre (o casi siempre) que otras lo están, y mejor aún que ciertas cosas aumentan o disminuyen (en cierta proporción) cuando otras incrementan o aminoran” (pág. 21) y la posibilidad de generar cuantos modelos teóricos sean necesarios, es decir, aplicaciones de la teoría, para la solución de problemas específicos de la realidad. Desde esta perspectiva, el caso de Bajtín no es diferente. Si se sigue el árbol argumentativo de la Figura 1, en sus ramales I y II se pueden encontrar algunas de sus proposiciones generales en el marco de la teoría que él llamó metalingüística.¹⁰ Estas proposiciones generales son las que han dado lugar a la amplia gama de preguntas dentro de diferentes campos del conocimiento y su objeto de estudio general es el dialogismo. En los ramales III a V se encuentran las proposiciones específicas de los problemas relativos a la poética de Dostoievski (de ahí el título), es decir, uno de los problemas dentro del campo de la crítica literaria. Dicho de otro modo, y a la luz de este análisis, *Problemas de la poética de Dostoievski*, constituye un modelo teórico de la metalingüística aplicado a la literatura. En dicho texto, no sólo se encuentran algunos de los planteamientos generales de la metalingüística y su objeto de estudio, también se hacen las preguntas pertinentes, se plantea un sistema de tesis con una argumentación y se expone un conjunto de procedimientos para resolver los problemas relativos a sus sujetos de estudio: los textos de Dostoievski.

Otro elemento importantísimo de una teoría general y sus modelos teóricos son las hipótesis alternativas, sean a favor o en contra de las hipótesis principales de la teoría o sus aplicaciones específicas. Bajtín contrapone sus hipótesis principales a las hipótesis de la lingüística

¹⁰ Para la segunda edición de *Problemas de la poética de Dostoievski* el término se tradujo como *translingüística*; en la tercera edición se recupera el término original *metalingüística*.

“pura” y la estilística. Lo anterior no significa que dichas disciplinas queden fuera del horizonte teórico de la metalingüística, el árbol argumentativo da cuenta de ello. De hecho, a partir de esas hipótesis alternativas surgió el punto de discusión que dio lugar a la tesis de este trabajo recepcional (ramal V). ¿Cómo interpretar, entonces, dicha oposición? Las premisas mismas lo aclaran: las hipótesis y contenidos de la lingüística y la estilística, entre otras disciplinas, son necesarias, pero no suficientes para explicar los fenómenos postulados por la metalingüística.

Análogamente, este Trabajo Recepcional tiene como marco teórico general a la metalingüística de Bajtín, el modelo teórico aplicado al análisis crítico de los textos de Dostoievski en *Problemas de la poética de Dostoievski*, algunas de las aportaciones de la lingüística, la estilística y las teorías e hipótesis literarias necesarias para el análisis del libro de poemas *Nosotras, los otros*, y las relativas a las justificaciones pertinentes tales como las teorías sociales que abordan el problema de la alteridad (expuestas en el apartado del tema), así como los instrumentos relativos al análisis lógico y el desarrollo argumental que se exponen en el apartado de la metodología.

Dada la naturaleza del discurso poético, y por oposición a la tesis derivada de Bajtín sobre la exclusión de la poesía de las propiedades dialógicas, así como por analogía con las propias hipótesis alternativas de Bajtín (relativas a la lingüística y la estilística), se incluyen en este trabajo algunos de los elementos de los problemas y soluciones del discurso figurado, propio de la poesía. La descripción del discurso poético, según Beristáin (1975), tiene que ver con los rasgos característicos de la lengua literaria, la función que desempeñan en la obra, el desciframiento del texto a nivel del lexicón y del sintagmario, su lectura “inocente”, su apreciación estética y su interpretación, entre otros. Análogamente, estos elementos son necesarios, pero no suficientes para el análisis dialógico que se propone este trabajo.

El huateque: una metodología

Como ya se adelantó en la introducción y se dejó ver en el estado de la cuestión, en este trabajo se ha optado por una metodología basada en la argumentación, el análisis lógico y el pensamiento crítico (este último entendido como pedagogía). Con ella, se espera abonar a la clarificación de los conceptos de dialogismo, polifonía y sus derivados, así como aliviar, en lo posible, la ambigüedad y la vaguedad de otros enfoques. Al centrarse exclusivamente en la teoría de Bajtín y, por el momento, no involucrar y no intentar explicar el dialogismo desde los desarrollos posteriores a su teoría, se pretende obtener un punto de partida sólido para el análisis literario que pueda incorporar, de manera crítica, los aportes de otras disciplinas en un futuro. Sin embargo, esta postura no puede sustraerse a los avances que se han generado en décadas de estudio, pero sí puede, en la medida de lo posible y por así decirlo, dejarlos en pausa. Para ello, es necesario convenir en los siguientes:

Supuestos: sobre advertencia, no hay engaño

1. Enfoque social de Bajtín. Al partir de la idea o categoría de la *otredad* y su actualización en la *alteridad*, se considera el enfoque social de Bajtín como un supuesto que, por el momento, no requiere demostración ya que muchos autores han abordado profusamente el tema (algunos de ellos ya se han citado en el apartado del Tema). A su vez, al hablar de la consciencia del héroe, Bajtín (2012) atribuye a su autor esta categoría cuando afirma que “Dostoievski ofrece, en forma literaria, una especie de sociología de la consciencia, pero, ciertamente, tan sólo en el plano de la

coexistencia” (pág. 103). Este supuesto permite centrar la atención en los procedimientos literarios para el análisis lírico.

2. Entre los géneros de la novela y de la poesía hay suficientes estructuras¹¹ comunes que hacen viable una analogía. En consecuencia, se hablará del “héroe”, el “narrador”, “la voz”, etc., como estructuras equivalentes en ambos géneros, sin que, por el momento, se ofrezca una prueba de dicha equivalencia. Sin embargo, se puede adelantar una prueba indirecta si se toma en cuenta que la hibridación en varios géneros literarios ha avanzado lo suficiente en el último siglo como para aproximar la novela a la poesía, aun cuando cada uno conserve su autonomía. El mismo Batín (1989) reconoce la constante interacción entre los géneros y sus efectos:

Y en toda su evolución posterior, la novela, no ha dejado de estar en estrecha interacción (tanto pacífica como violenta) con los géneros de la retórica viva (publicística, moral, filosófica, etc.); interacción que tal vez no ha sido menor que la que ha tenido con otros géneros literarios (épicos, dramáticos y líricos) (pág. 87).

Por lo tanto,

3. El sujeto lírico subsume estructuralmente al héroe, pero no desde la postura clásica totalizadora de su consciencia, sino desde un dialogismo polifónico, también estructural, con fines artísticos. En resumen, ni sujeto lírico ni héroe equivalen necesariamente a la voz, la consciencia y la visión del mundo del autor. En concatenación con los anteriores, este supuesto es necesario debido a que, para Bajtín, la fusión de la voz del autor con la voz del sujeto lírico lleva irremediablemente a la monologización de la obra.

¹¹ Junto con Bajtín, en este trabajo se entiende por “estructuras” a los elementos del texto tales como personajes, narrador, figuras retóricas, espacio, tiempo, autor, etc. y sus relaciones, y no solo a la organización temporal o argumental de la novela.

4. La categoría de “carnavalización” queda subsumida en las formas, recursos y fenómenos descritos para los tipos de Discursos II y III en los esquemas de Bajtín (2012, págs. 364 y 365) y los procedimientos generales de la estilización, la parodia, el relato oral y el diálogo, así como sus análogos y combinaciones, mismos que serán expuestos en la categorización y sistematización resultantes del objetivo 2 de este trabajo recepcional.

Debido a la importancia, abundancia de textos, estudios y desarrollos teóricos a que ha dado lugar la categoría de “carnavalización” literaria dentro de la teoría de Bajtín, es necesario aclarar que este trabajo no se centra en ella y, aunque se reconoce su importancia, se considera un fragmento del sistema conceptual de Bajtín. Dicho autor incluye por momentos justificaciones históricas válidas (poética histórica) que apoyan las premisas de sus tesis. Hay que recordar que el punto de discusión de este análisis se centra en una tesis derivada del sistema total de la teoría de Bajtín. En concreto, se considera que las formas históricas en que se expresa la carnavalización se traducen actualmente en los recursos literarios ya citados.

El cortejo: la estrategia argumentativa

Dado que todos los supuestos del apartado anterior son necesarios, pero no suficientes para la plausibilidad de la tesis, es indispensable vincular la teoría del dialogismo polifónico de Bajtín con los textos líricos de *Nosotras, los otros*. Para tal efecto, se ha optado por una estrategia basada en una argumentación inductiva que concatena un argumento por analogía, seguido de un argumento abductivo. Siendo inductiva, es indispensable recalcar que no se trata de una demostración ni de

una refutación deductiva, sino que sólo se aportarán elementos de plausibilidad. De ahí que, tanto en la introducción como en este apartado, se usen comillas en dichos términos.

El argumento por analogía se considera relevante por todas las implicaciones del supuesto 2, relativo a las estructuras comunes entre los géneros de la novela y la poesía. Es muy importante hacer notar que, a diferencia de las “comparaciones” o “paralelos” que algunos autores han intentado y se presentaron en el estado de la cuestión, aquí no se pretende establecer una analogía entre el poeta/autor del libro *Nosotras, los otros* y el teórico Bajtín (Bajtín no se atribuye a sí mismo o a su obra la propiedad dialógica, se la atribuye a la obra de Dostoievski). Persiguiendo un enfoque literario, el interés recae sobre los géneros en estudio y se concreta en las explicaciones que la teoría de Bajtín ofrece para describir la obra de Dostoievski y que, por extensión, se podrían aplicar legítimamente a *Nosotras, los otros*. En otras palabras, se trata de una analogía entre géneros que de paso a una analogía entre obras; la primera justificada argumentativamente y la segunda mediada por la contrastación empírica con la teoría de Bajtín. Se considera que este punto de partida es metodológicamente correcto.

Con Hubert Marraud (2007), se entiende que “la argumentación por analogía consiste en la transferencia de un argumento de un dominio a otro con la pretensión de que el argumento término será bueno si lo es el argumento fuente” (pág. 167). Para este caso concreto, y sólo por el momento, la analogía supone que, si el argumento de Bajtín es válido para la novela de Dostoievski, también lo es para *Nosotras, los otros*. Para Marraud, (2007, pág. 168), el esquema general del argumento por analogía adopta la siguiente forma:

X es similar a *Y*

Para *Y* se cumple *Z*

(Luego,) para *X* se cumple *Z*

En donde, para este caso concreto, *X* equivale al dominio de *Nosotras, los otros*, *Y* al dominio de la novela de Dostoievski y *Z* equivale al argumento de Bajtín sobre el dialogismo.

Una distinción clásica entre la semejanza y la analogía propiamente dicha radica en los tres criterios que tiene una analogía completa: correspondencia uno a uno entre los objetos de ambos dominios, las relaciones entre esos objetos y las relaciones entre esas relaciones (Marraud, 2007, pág. 170). Aunque la correspondencia entre los objetos de los dos dominios que nos ocupan están supuestas en términos estructurales (véase el supuesto 2), las relaciones entre objetos y las relaciones entre las relaciones, no se verificarían sólo a partir de las semejanzas entre objetos. De hecho, suponer que existen las mismas estructuras en ambos dominios (novela y poesía) implica dos cosas: primero, que ambos dominios son subsistemas de un sistema de orden superior (en este caso la literatura) y, segundo, que podemos asumir la semejanza entre las relaciones de los objetos de los diferentes dominios (Marraud, 2007, pág. 171).

El hecho de que el propósito de una poética sea en parte la descripción no limita la presente argumentación a una descripción común para objetos analógicos. Como se podrá observar en la poética, la descripción de los objetos (los poemas, sus elementos, recursos literarios, significado, etc.) no se reduce a la “demostración” de propiedades con predicados unarios, sino con predicados de aridad superior o igual a 2; es decir, no es una simple enumeración de las propiedades de los objetos (aunque estas aparecerán en sus respectivas descripciones), sino que incluye la complejidad de las relaciones entre ellos en la explicación de la poética. Ahora bien, al suponerse los elementos estructurales entre ambos dominios y, sobre todo, al no ser explícitos en el dominio término (*Nosotras, los otros*) puede pensarse que la correspondencia uno a uno entre ambos dominios se rompe y pierde fuerza la analogía. Al respecto, es indispensable aclarar que el principio abductivo de que *en dominios similares valen explicaciones similares* permite que entre

los dominios D (para nuestro caso, novela de Dostoievski) y D' (*Nosotras, los otros*) se pueda dar una transferencia asimétrica como la descrita por Marraud (2007) y adaptada en la forma argumentativa siguiente:

(1) Los dominios D y D' son similares y en particular lo son los fenómenos F y F' [para este caso, los fenómenos dialógico polifónicos en ambos géneros].

(2) En D vale una explicación E del fenómeno F.

(3) En E desempeña un papel el objeto O [en este caso, las propiedades distintivas del dialogismo polifónico (A)].

(4) *En dominios similares valen explicaciones similares.* [Principio abductivo]

(5) Por tanto,

(6) En D' vale una explicación E', análoga a E, del fenómeno F', análogo a F.

(7) Por tanto,

(8) En D' existe un objeto O' que desempeña en E' el mismo papel que O en E (págs.179-180).

El mismo Marraud (2007) refiere que Gentner y Markman (1997, pág.47) explican el esquema anterior así:

Cuando hemos alineado un sistema en el dominio que sirve de base con un sistema (típicamente menos completo) en el dominio que sirve de término, pueden proyectarse al dominio término nuevos enunciados (inferencias plausibles) conectados con el sistema básico de la base. Esas inferencias plausibles son meras conjeturas: su corrección fáctica ha de comprobarse por separado (pág. 176).

Esta última afirmación se retomará casi enseguida. Por lo pronto, hay que decir que un argumento así cumple con varios requisitos de la analogía porque:

a). Permite concluir que D y D' son similares porque la inmersión que va del término a la fuente está impuesta por la ausencia de elementos y relaciones en el término que sí se observan en la fuente. (Por ejemplo, la supuesta presencia del héroe).

b). Permite ofrecer relaciones explicativas, constatadas en la fuente, pero no necesariamente en el término (vienen a ser relaciones de orden superior).

c). La presunción de que E' es la mejor explicación disponible se justifica porque E es una buena explicación, los *explananda* son similares y el principio *a casos similares, explicaciones similares* es aplicable aun cuando dicha presunción deba probarse.

Como resultado del principio abductivo invocado, no se puede ni se debe de esperar una “traducción” exacta o unívoca del dialogismo polifónico de la novela de Dostoievski a los textos líricos. El significado de la analogía implica que a la explicación de Bajtín para la novela de Dostoievski puede corresponder, plausiblemente, una explicación dialógico polifónica para ciertos textos líricos. Una forma resumida de lo anterior se puede expresar en el siguiente argumento:

Si ocurren ciertas condiciones (los géneros literarios Novela y Poesía son análogos), entonces se obtienen ciertos resultados (algunos textos poéticos son polifónicos).

En conclusión, se habla de similitud o analogía y no de identidad entre los dos objetos (algunas novelas de Dostoievski y *Nosotras, los otros*) porque ni siquiera se puede hablar de identidad entre dos objetos del género novela; esto es, ni todas las novelas existentes son polifónicas ni toda la obra de Dostoievski tiene dicha propiedad: Bajtín mismo parte de la distinción entre novela monológica y novela polifónica.

Tal como afirmó Marraud en la cita de arriba, el entramado analógico queda en una simple conjetura sin una prueba fáctica porque, aunque ya se propuso la *alteridad* como una unidad temática del libro de poemas, y más adelante se propondrá como un principio literario, este principio no sólo es conceptual, sino que, además, se sostiene aquí que tiene correspondencia analógica con el *principio de visión del mundo de Dostoievski* descrito por Bajtín (2012), es decir, se trata de un principio de estructuración literaria que convierte a la novela polifónica en un material empírico analizable (pág. 66). De ahí la necesidad de establecer un mecanismo específico de vinculación entre todas estas conjeturas teóricas plausibles y algún tipo de evidencia empírica en el mundo (en este caso, el mundo literario de *Nosotras, los otros*). A tal propósito, se propone el siguiente razonamiento abductivo:

Si es verdad que algunos de los poemas del libro *Nosotras, los otros* son dialógico polifónicos, entonces dichos poemas tienen en su composición las propiedades distintivas que Bajtín postuló para las novelas de Dostoievski.

Siguiendo a Hempel (1973), este argumento es claramente inductivo, conocido como la afirmación del consecuente y tiene la forma:

Si H es verdadera, entonces también lo es I .

(Como se muestra empíricamente) I es verdadera.

Por lo tanto, H es verdadera.

En donde H es la hipótesis que se someterá a prueba, mientras que I es la implicación contrastadora de la hipótesis H , es decir, es un enunciado que describe los hechos observables que se espera se produzcan (Hempel, 1973, pág. 21) y que, en este caso, corresponde a la tesis sostenida

por el trabajo recepcional: algunos textos del libro *Nosotras, los otros* tienen en su composición las propiedades distintivas del dialogismo polifónico.

Al igual que la analogía, un argumento abductivo no tiene la fuerza de una demostración deductiva, esto es, no aporta una conclusión verdadera definitiva; su papel es orientar la indagación, la recopilación de datos, la observación y la experimentación, así como ofrecer intentos de respuesta a los problemas planteados (Hempel, 1973, págs. 25-37).

Derivado de lo anterior, de nuestra implicación contrastadora (*I*) debemos esperar que al menos algunos de los poemas del libro *Nosotras, los otros* tengan en su composición la propiedad distintiva que Bajtín postuló para las novelas dialógico polifónicas de Dostoievski. Pero, ¿cuál es esa propiedad? ¿En qué consiste? Debido a que las propiedades dialógico polifónicas no son directamente observables, es decir, no son accesibles a través del análisis estilístico (véase el árbol argumentativo) u otras teorías anteriores al dialogismo de Bajtín, se requiere obtener y sistematizar dichas propiedades para luego verificar si aparecen en algunos poemas de *Nosotras, los otros*. Una vez obtenidas se podrán sustituir de manera formal y explícita tanto en el esquema abductivo como en la poética.

Efectivamente, una vez allanado el terreno por todo el aparato argumental y obtenidas las propiedades específicas del dialogismo, procederá la contrastación empírica. Como cabe esperar, la contrastación no se dará por experimentación (con manipulación de variables), sino por observación sistematizada. Con ayuda de las herramientas del análisis lógico, la obtención y sistematización de las propiedades se presentarán en el apartado *La partitura de Bajtín: hacia una definición del dialogismo polifónico*, mientras que, atendiendo al Objetivo 5, la contrastación misma quedará integrada directamente al apartado de la Poética y sus resultados al apartado de las conclusiones. Del mismo modo, y como una consecuencia de la sistematización de las propiedades

dialógico polifónicas, se espera poder obtener las bases de un método válido inicial para la aplicación de las propiedades dialógicas a la descripción-explicación en la poética. Pero antes, es necesario anticipar los criterios de validación y algunos de sus pormenores.

Así sí baila mi hija con el señor: criterios de adecuación

Para la plausibilidad de la tesis sustentada en el presente Trabajo de Titulación ya se establecieron dos criterios generales. El primero es un criterio lógico sintáctico que se apoya en la plausibilidad inferencial del argumento por analogía para el supuesto 2, empleado y explicado en la Metodología. El segundo es un criterio lógico semántico basado en el argumento abductivo que requiere de la contrastación y verificación de la presencia o ausencia de las propiedades dialógico polifónicas en los poemas del libro *Nosotras, los otros*, expresadas en los procedimientos literarios descritos por Bajtín para la novela de Dostoievski y desarrollados propiamente en la poética del libro. (Para este criterio, tómnese en cuenta todas las restricciones no deductivas que se trataron en el apartado de la Metodología).

Concretamente, si mediante el análisis dialógico polifónico resultante, un poema del libro *Nosotras, los otros* presenta las propiedades, las relaciones y los recursos literarios descritos por Bajtín (2012) en *Problemas de la poética de Dostoievski* y evidenciados por la definición obtenida mediante la metodología ya descrita, entonces el poema se considera dialógico polifónico; si no es así, se declara monológico.

De esta manera, al verificarse las propiedades dialógico polifónicas (criterio semántico) se proporcionan elementos a favor de la posible corrección del criterio sintáctico, es decir, la

suposición de su plausibilidad analógica. En otras palabras, la verificación fáctica se alcanza cuando se comprueban las mismas propiedades del dialogismo polifónico en el libro *Nosotras, los otros* (criterios cualitativos).

Adicionalmente, y dado que el mismo Bajtín reconoce cierta progresividad o fuerza del dialogismo polifónico en las obras de Dostoievski, es decir, que dicha propiedad no aparece ni en todas sus obras ni con la misma claridad y fuerza, análogamente, *Nosotras, los otros* podrá ser considerado o no un libro dialógico polifónico en su conjunto, de acuerdo al grado y el número de poemas en que aparezca la esperada propiedad dialógico polifónica (criterio cuantitativo).

La partitura de Bajtín: hacia una definición del dialogismo polifónico desde su universo conceptual

Este apartado, junto con el método propuesto más adelante, es el antecedente necesario para la comprensión de la poética del libro de poemas. Aquí se describen los resultados del análisis sobre los conceptos y principios fundamentales de la teoría de Bajtín, así como una propuesta de categorización y sistematización que facilite la descripción-explicación en la poética. Tal como se dijo en el apartado del marco teórico, el modelo teórico más desarrollado que dejó Bajtín sobre su propia teoría corresponde al de la crítica literaria, específicamente, para el caso de la obra de Dostoievski, como objeto de estudio. El texto que reúne dicho modelo es *Problemas de la poética de Dostoievski* y es también la principal fuente de datos en la construcción de un modelo análogo para el análisis de textos líricos y el cumplimiento de los objetivos de este trabajo recepcional; entre ellos, la caracterización y sistematización del universo conceptual de Bajtín. Por estas razones, la mayoría de las citas directas e indirectas de este capítulo corresponden a *Problemas*.

Se prefiere esta sobrecitación para transparentar el origen, la nomenclatura y la sistematización de las categorías de Bajtín, así como para fundamentar la analogía que se pretende establecer.

Para Bajtín (2012), el dialogismo de Dostoievski es el último, es decir, el que alcanza la cúspide del dialogismo. No obstante, el término tiene sus antecedentes importantes. En su *Diccionario de Retórica y Poética*, Helena Beristáin (1995), nos da tres acepciones del dialogismo previo a la concepción de Bajtín: como reflexión mental en la forma de un monólogo o soliloquio con “interpelaciones deliberativas sin que necesariamente aparezcan como preguntas y respuestas” (*sermocinatio* o sermocinación), como sermocinación dialógica o juego de preguntas y respuestas que el orador finge mantener con el público y como discusión dialogada o, más bien, monólogo que finge ser diálogo consigo mismo (pág. 145). En cambio, el dialogismo de Dostoievski “no se estructura como la totalidad de una consciencia que objetivamente abarque a las otras, sino como un todo en el cual interactúan varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra” (págs. 78-79). El concepto de *polifonía de voces* acentúa todavía más el rasgo distintivo de este dialogismo a través de una metáfora musical. Así como en una pieza musical polifónica las distintas melodías pueden ser escuchadas cada una con total independencia de las demás, pero también simultáneamente, sea por subgrupos o en el conjunto total, creando unísonos, consonancias y disonancias, formando un todo estructurado con pleno sentido, en la polifonía literaria de Dostoievski se hace sonar la voz de cada héroe con total independencia *monológica* (ver la definición del este concepto en el apartado *Los solistas*, de la Poética) en su discurso personal y en su conjunto, con el resto de los héroes, la narración, etc., bajo la intención artística del autor, pero no por encima de las demás voces, en un todo pleno de sentido que es la novela dialógica. La esencia de la polifonía consiste en la voluntad artística de “combinar muchas voluntades” (Bajtín, 2012, pág. 85).

Como se puede apreciar a partir de estas generalidades y del tratamiento que otros autores han dado a lo que aquí llamamos *dialogismo polifónico*, no se trata de una categoría simple. El resultado del análisis¹² muestra que la propiedad dialógico polifónica es una propiedad compleja (molecular), compuesta por varios grupos de propiedades atómicas y con varios estratos y ejes de relación. La formalización lógica del resultado del análisis se puede expresar de la siguiente manera:

$$A = \{(P_1 \vee P_2 \vee P_3 \vee \dots P_n) \wedge (D_1 \wedge D_2 \wedge D_3) \wedge (R_1 \vee R_2 \vee R_3 \vee \dots R_n)\}$$

En donde:

A: conjunto de propiedades distintivas del dialogismo polifónico

P: principio

D: discurso

R: procedimiento

La Figura 2 muestra su forma esquemática más simple.

¹² Aunque no es exhaustivo y está orientado y limitado por los objetivos de este trabajo, el análisis intenta no soslayar los problemas que no aborda; algunos de ellos ya están prefigurados en el apartado de los supuestos.

Figura 2

Conjuntos de Propiedades Atómicas que Conforman la Propiedad Compleja del Dialogismo Polifónico



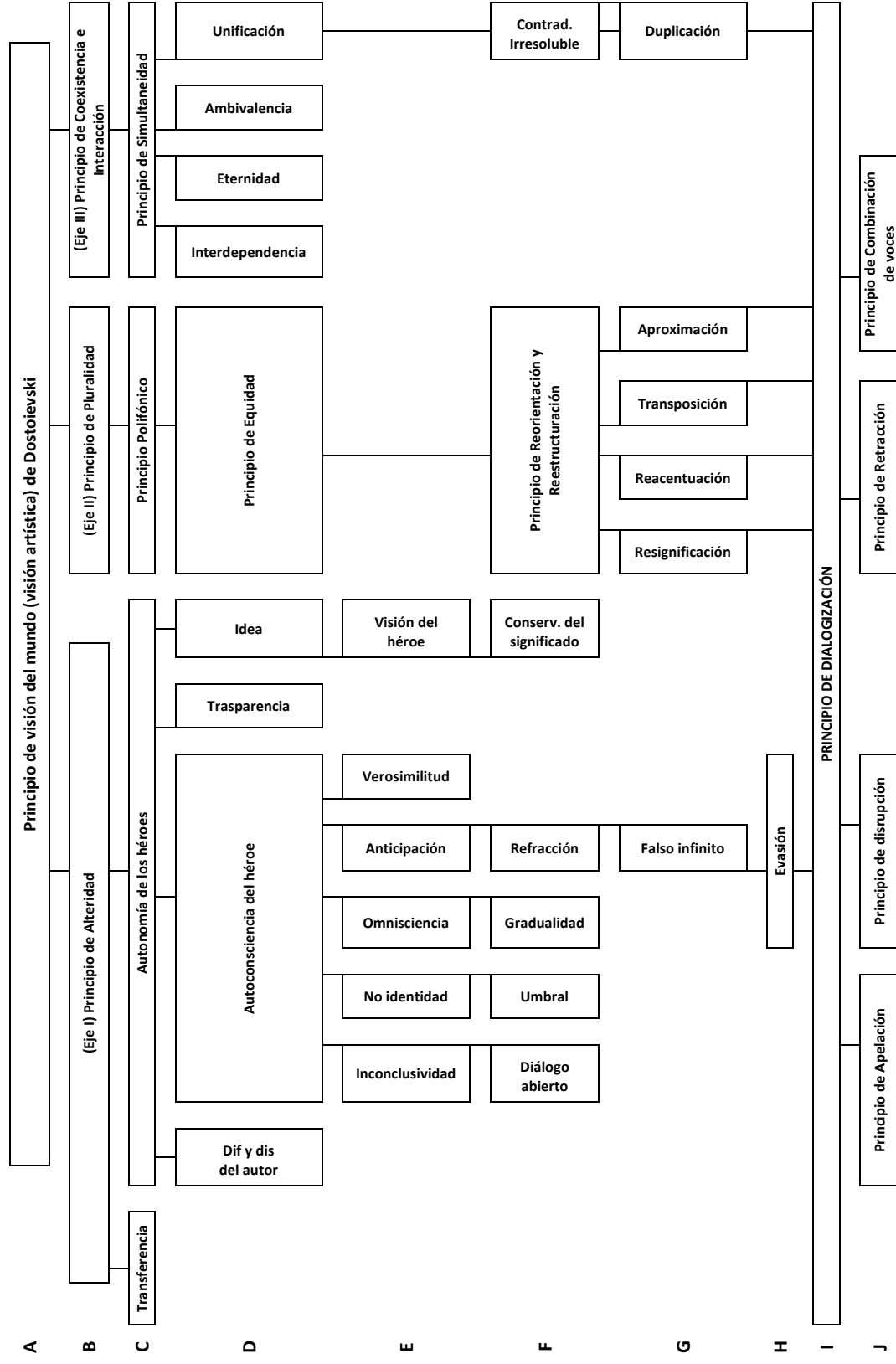
En cualquiera de sus expresiones, se observa una propiedad compleja compuesta por tres conjuntos de propiedades: principios, discursos y procedimientos literarios específicos. El mismo análisis obliga a considerar a (1) los objetos, (2) sus relaciones y (3) las relaciones entre dichas relaciones. Por lo tanto, ninguna de las propiedades atómicas, o los subconjuntos de ellas, constituyen las características necesarias y suficientes de la propiedad compleja del dialogismo polifónico.

La pauta: los principios

El término “principios” puede entenderse, en algunos casos, en el sentido de primeras causas o axiomas y, en otros, en el sentido de reglas de composición. En el esquema conceptual de la Figura 3, los primeros niveles de jerarquía, del nivel A al nivel D, corresponden a los conceptos más abstractos de las categorías bajtinianas y se puede decir que reflejan la actitud epistémica y artística del autor frente a la estructura más importante del arte de Dostoievski, según Bajtín, el héroe. Los niveles E y F presentan los atributos del héroe y su actitud una vez que éste ha asumido su autonomía y autoconsciencia, esto es, las consecuencias de la actitud del autor. En cambio, en los últimos niveles se percibe una dimensión más instrumental orientada hacia los procedimientos específicos del arte de Dostoievski. Quizá la diferencia entre estos últimos principios y los procedimientos específicos que se presentan más adelante sea que los procedimientos corresponden a formas ya asimiladas por las tradiciones literarias (parodia, epístola, etc.), es decir, aquellas que ya forman parte del repertorio instrumental de la literatura, mientras que los “principios”, desde la perspectiva de este análisis, corresponden más a los hallazgos y aportaciones propias de Dostoievski, aun cuando algunas de ellas se aproximan a formas bien conocidas, pero bajo la nueva actitud del autor.

Figura 3

Niveles, Ejes y Relaciones del Conjunto de Principios de la Propiedad Dialógica Polifónica



Se puede apreciar otra perspectiva desde el mismo esquema si se considera a cada uno de los principios del nivel B como un eje de análisis. De este modo, al principio de “alteridad” le correspondería el eje I, que distingue mejor las propiedades asociadas al héroe de Dostoievski; mientras que en el principio de pluralidad se localizaría el eje II, que distingue el número y diversidad de las consciencias y sus discursos en el universo artístico del autor y, finalmente, el eje III, correspondiente al *principio de coexistencia e interacción*, mismo que determina la manera en que ocurre esa interacción, es decir, la simultaneidad como rasgo principal de dicho eje, así como sus efectos estructurales. Por supuesto, conforme avanzan los niveles, los ejes se mezclan unos con otros hasta fundirse, pero, en cualquier caso, tener en cuenta estos hallazgos del análisis lógico, puede mejorar el análisis literario.

Debido a su importancia, durante mucho tiempo el estudio sobre la obra de Dostoievski se centró en la crítica del discurso monológico de sus héroes (aquel que depende de una sola consciencia total y concreta, la del autor). Sin embargo, Bajtín (2012) logró ver la esencia artística, técnica y procedimental de Dostoievski bajo la perspectiva dialógica: “El héroe posee una autoridad ideológica y es independiente, se percibe como autor de una concepción ideológica propia y no como objeto de la visión artística conclusiva de Dostoievski” (pág. 57). A partir de esta definición del héroe, Bajtín descubre y crea un sistema de principios que pueden ser entendidos, en ocasiones como postulados del autor (Dostoievski) para fijar su postura artística, y en otras ocasiones, como guías conceptuales que desembocarán en procedimientos literarios específicos, es decir, los puntos de referencia de su intensión artística que apuntan hacia los medios de su realización y suponen un cambio radical de la posición del autor y su discurso respecto al

héroe.¹³ Algunos de los principios son directamente nombrados como tales por el mismo Bajtín y en este trabajo aparecerán en cursivas, los demás, aunque no los nombra como *principios* dicho autor, utiliza los nombres que aparecen en las categorías o han sido inferidos porque se considera que cumplen con la misma función; por esta razón, aparecerán entre comillas. Tanto en el esquema de los principios como en su descripción se intenta seguir y completar un orden por el que unos principios se deriven de aquellos del orden superior, pero en muchos casos se respeta la exposición de Bajtín aun a costa de alterar el orden sugerido.

De la tesis fundamental de Bajtín (2012) sobre la obra de Dostoievski, “La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski” (pág. 59), se pueden obtener los principios fundamentales de su sistema conceptual.

(A1) Principio de visión del mundo de Dostoievski (visión artística del mundo). El fundamento sobre el que descansa esta cadena conceptual es el *principio de visión del mundo de Dostoievski*, descrito por Viacheslav Ivanov y citado por Bajtín (2012): “consiste en la afirmación del ‘yo’ ajeno no como objeto [del discurso del autor], sino como otro sujeto. El consolidar el ‘yo ajeno’ —el ‘tú eres’—“(pág. 65). Mientras Ivanov le confiere el sentido de un postulado ético-religioso de Dostoievski (y por lo tanto personal) que determina el contenido temático-monológico de la obra del autor (error metodológico), Bajtín lo concibe como la forma de un principio de estructuración de la obra literaria (visión artística del mundo) que permite la autonomía de las voces de sus héroes. Al consolidar artística y procedimentalmente el “yo ajeno” y el “tú eres” en una forma literaria, Dostoievski inaugura la cumbre de la novela dialógica.

¹³ Es necesario recordar que, para efectos de la poética del libro *Nosotros, los otros*, el héroe quedará subsumido a la voz del sujeto lírico.

(I. B1) Principio de alteridad. Para los objetivos de este trabajo recepcional también es fundamental el *principio de visión del mundo de Dostoievski* (o *principio de visión del mundo del autor*, tal como se nombra en otros momentos de la obra de Bajtín) porque en su base se encuentra la idea de la *alteridad*. La concepción bajtiniana de comunicación siempre incluye al diálogo y al discurso de *el otro* en el discurso propio. Este tomar en cuenta la palabra y la visión del mundo del otro, incluirlas en el propio discurso, mezclarlas en consonancias, disonancias y acordes (metáfora de la polifonía), llega a conformar no sólo un discurso del “yo” que atiende al discurso del otro (“tú”, el “otro yo”), sino un discurso del “nosotros”. Por esta razón, aunque Bajtín no hable de él, aquí se propone el “principio de alteridad” como una consecuencia del *principio de visión del mundo del autor*. Para llegar a este supuesto se ha tomado en cuenta la siguiente cadena conceptual diacrónica: el “yo” que se afirma a sí mismo (mismidad), al tiempo que afirma al “otro” como un “tú eres”, no como objeto (otredad), sino como sujeto de apelación pleno, con todo y su mundo (alteridad).¹⁴

(II. B2) Principio de pluralidad. Al hablar del “héroe” de Dostoievski, en realidad, se habla de “los héroes” y sus respectivas voces, acentos, visiones del mundo, consciencias independientes e ideologías, es decir, de “la pluralidad de centros no reducidos a un común denominador ideológico (Bajtín, 2012, pág. 77). Este “principio de pluralidad” se aproxima directamente a la polifonía de voces.

(III. B3) Principio de coexistencia e interacción. La pluralidad de héroes, sus voces y sus respectivas visiones del mundo reclaman un *principio de coexistencia e interacción* que dé cuenta

¹⁴ Este principio de alteridad no sustituye la noción omnipresente de la otredad en la teoría de Bajtín. El principio de alteridad se agrega porque, como ya se vio, se puede derivar del mismo universo conceptual de Bajtín y pretende “completar” el modelo análogo resultante para el análisis de algunos de los poemas del libro *Nosotras, los otros*. Para abundar en la noción de alteridad en Bajtín desde la perspectiva de otros autores, véase el apartado de El Tema.

de la tendencia de Dostoievski a “percibir y a mostrar todo junto y simultáneamente, como en el espacio y no en el tiempo” (Bajtín, 2012, págs. 96-97); en lugar de pensar a sus héroes en etapas de desarrollo o formación, los presenta de manera simultánea y en confrontación dramática de manera espacial, más que temporal, es decir, en estados. Pero la mera coexistencia no alcanza para la interacción, sobre todo, para la interacción racional. Bajtín establece otra relación de orden superior al afirmar: “Lo principal en la polifonía de Dostoievski consiste precisamente en el hecho de que todo tiene lugar entre conciencias diversas, es decir, lo que importa es su interacción e interdependencia” (Bajtín, 2012, pág. 110).

(I. C1) Principio de transferencia. Considerar al *otro* como un *tú* que coexiste e interactúa con el *yo* en un *nosotros*, no es sólo una actitud, por eso “Dostoievski trasladó al autor y al narrador, con todos sus puntos de vista y las descripciones que ofrecen, al horizonte del héroe mismo” (Bajtín, 2012, pág. 128). Por este “principio de transferencia” la autoconciencia del héroe “se incluye en el marco de la conciencia del autor que la define y la representa y que le es inaccesible desde el interior, y que además se da sobre un fondo estable del mundo exterior” (pág. 133).

(I. C2) Principio de autonomía de los héroes. La consecuencia inmediata de los principios de *visión del mundo de Dostoievski* y de alteridad es un “principio de autonomía” del héroe: éste es dueño y portavoz de su propio discurso, ya no existe una continuidad temática e ideológica que vaya del discurso del autor al discurso del héroe. Al contrario, el héroe “rompe el plano monológico de la novela y provoca una respuesta inmediata, como si el héroe no fuese objeto del discurso del autor sino el portador autónomo de su propia palabra” (Bajtín, 2012, págs. 57-58). El héroe aparece, entonces, como sujeto del discurso y su relativa autonomía forma parte de la intención artística del autor. Esta autonomía determina y se refleja empíricamente en los distintos procedimientos literarios que se analizarán más adelante.

(II. C3) Principio polifónico. Para Bajtín, “La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía” (Bajtín, 2012, pág. 85). De la relación entre los principios de *autonomía de los héroes*, pluralidad y *simultaneidad* se puede observar que el discurso del héroe tiene “una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado de la palabra del autor y se relaciona de una manera especial con ésta y con las voces igualmente independientes de otros héroes” (pág. 60). ¿Qué es la polifonía, entonces? “Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad dirigida al acontecimiento” (pág. 85).¹⁵

(III. C4) Principio de simultaneidad. Ya que los héroes son autónomos, la coexistencia dramática los coloca en un mismo plano de interacción (la unidad de acontecimiento) por el que es posible escuchar sus voces y “adivinar las relaciones mutuas de diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento” (Bajtín, 2012, pág. 96). Este es el *principio de simultaneidad* y esta es una de las causas de la aparición de dobles, entre otros recursos literarios. Pero este principio no sólo implica a dos voces, también se puede apreciar en las escenas de masa, al “concentrar en un solo lugar y en el mismo momento, a menudo en contra de la verosimilitud pragmática, la mayor cantidad de personas y temas; esto es, a concentrar en un solo instante la mayor heterogeneidad cualitativa posible” (pág. 97).

¹⁵ Es necesario precisar que tanto el principio polifónico como el principio de dialogización (que se verá más adelante) son dos elementos de la propiedad compleja del *dialogismo polifónico*; no se intenta incurrir en una falacia de petición de principio por la que se introduzcan de antemano en las premisas las propiedades que se pretenden definir o describir. Hay que recordar que el término “polifónico” es usado por Bajtín como una metáfora musical para mostrar la independencia de los héroes respecto al autor y la simultaneidad de sus voces en el diálogo, entre otras posibilidades que ofrece dicha metáfora. De igual modo, el principio de dialogización rebasa el uso de réplicas en el discurso dialogado y va anunciando la complejidad del sentido en el que lo usa Bajtín. Recuérdese la introducción de esta sección en donde se advierte que, de acuerdo con este análisis, ninguna de las propiedades atómicas (principios, discursos o procedimientos literarios), por sí solas, conforman la propiedad compleja final del dialogismo polifónico.

(I. D1) Principio de diferenciación y distanciamiento del autor. La autonomía del héroe exige al autor una diferenciación ideológica y discursiva. Esta actitud y su tarea literaria correspondiente resulta altamente compleja dentro de la intensa relación semántica de ambos discursos, pero “el distanciamiento forma parte de la intención del autor, puesto que sólo gracias a él es posible asegurar una auténtica objetividad en la representación del héroe” (Bajtín, 2012, pág. 153). No se trata de la desaparición de la consciencia y la expresión del autor (como se dice actualmente, el autor se sigue haciendo cargo de lo que escribe: su presencia es permanente y ubicua). De lo que se trata es de una nueva y radical actitud de éste frente al héroe (autonomía, equidad, etc.) y sus repercusiones estructurales literarias (discursivas y procedimentales); se trata, pues, de un verdadero “principio de diferenciación y distanciamiento del autor”.

(I. D2) Principio de autoconsciencia del héroe. La autonomía discursiva no es un rasgo de carácter individual o social del héroe de Dostoievski, sino “su última palabra acerca de su persona y de su mundo” (Bajtín, pág. 126), es decir, por el “principio de autoconsciencia”, el autor nos permite saber del héroe “qué es lo que representa el mundo para él y qué es lo que viene a ser para sí mismo” (pág. 126). La tarea del autor consiste, entonces, no en definir y representar la realidad de sus rasgos caracterológicos y típicos sociales (lo que el héroe representa para el mundo), sino en hacernos ver que toda la realidad exterior y sus rasgos individuales son objeto de la reflexión del mismo héroe; “el autor ya no ilumina la realidad del héroe, sino su autoconsciencia como realidad del segundo orden” (pág. 129). Para desintegrar la imagen monológica del héroe común (la representada por la única visión del autor) es necesario que el héroe se represente a sí mismo y no sólo se exprese, es decir, no funda su voz con la del autor y llegue a ser su portavoz. Esta distancia entre el autor y el héroe constituye otro de los aspectos del “principio de autonomía”.

(I. D3) Principio de transparencia. Cuando el héroe es quien se define, describe y reflexiona sobre sí mismo, el autor únicamente representa y caracteriza su consciencia. Por este “principio de transparencia” el autor “no deja para sí mismo, es decir, en su único horizonte, ni una sola definición importante, ni una sola señal, ni un solo rasgo del héroe; nos introduce en su horizonte, nos arroja al crisol de su autoconciencia” (Bajtín, 2012, pág. 126). Todas las cualidades estables y objetivas del héroe, su tipicidad sociológica y caracterológica, su *habitus*, su mundo interior y hasta su misma apariencia, es decir, todo aquello que suele servirle al autor para la creación de una imagen estable y definida del héroe (el “quién es”), todo ello viene a ser para Dostoievski el objeto de la reflexión del mismo héroe.

(I. D4) Principio de representación de la idea. Está visto que, por los principios de transferencia, autonomía y transparencia, el autor deja al héroe la definición de todos los rasgos físicos y objetivos de su apariencia, así como los de su autoconciencia, pero el contenido de esta última, es decir, la *idea* que el héroe tiene de sí mismo y su idea del mundo “no llegan a ser en absoluto principios de representación y de estructuración de toda la novela, es decir, principios del mismo autor en tanto que artista” (Bajtín, 2012, pág. 91), sino *objeto de representación* de este. Si la idea le perteneciera al autor, entonces tendría que ser expresada. En cambio, al pertenecerle al héroe (al ser palabra ajena), necesita ser representada.

(II. D5) Principio de equidad. Bajo los principios de autonomía y pluralidad, surge el “principio de equidad” por el que la voz y la visión del mundo personal del autor están lejos de ocupar el primer lugar en el mundo polifónico. Distintos héroes, sus voces, acentos, visiones del mundo y sus respectivos discursos coexisten en la unidad del acontecimiento argumental (principio polifónico) y “los elementos más dispares de las obras de Dostoievski se distribuyen entre varios

mundos y varias conciencias autónomas, no se dan en un mismo horizonte sino en varios, completos y equitativos” (Bajtín, 2012, pág. 75).

(III. D6) “Principio de interdependencia”. En el mundo de interacción y coexistencia de los héroes, sus ideas y sus conciencias siempre están vinculadas bajo un principio de interdependencia que exige el diálogo, la polémica, etc., es decir, la inclusión de la palabra del otro, la palabra ajena en el discurso propio. “La consciencia en Dostoievski nunca es autosuficiente sino que se vincula intensamente a otra” (Bajtín, pág. 103).¹⁶

(III. D7) “Principio de eternidad”. La simultaneidad aplica tanto para la multiplicidad de voces como para el tiempo en la conciencia de los héroes. Este rasgo de Dostoievski se manifiesta “en su tendencia a enfrentar ‘extremos’, a encontrarlos ya en el presente, a adivinar en el futuro como algo que ya existe en la lucha de fuerzas coexistentes” (Bajtín, 2012, pág. 99). Y por este “principio de eternidad” se explica por qué los héroes de Dostoievski “no recuerdan nada, no tienen biografía en el sentido de algo pasado y totalmente agotado. Recuerdan de su pasado sólo aquello que no deja de ser para ellos el presente y que se vive por ellos como tal” (pág. 98), todo lo esencial de su vida está actualizado, no hay génesis ni causalidad. La actualidad constituye el primer rasgo de la carnavalización literaria en el contexto de los géneros cómico-serios.

(III. D8) “Principio de ambivalencia. A medio camino entre los principios polifónico y de simultaneidad, pero ahora desde el ángulo del contenido, se encuentra el “principio de ambivalencia”, porque Dostoievski “en todo gesto captaba simultáneamente la seguridad y la incertidumbre a la vez, percibía la profunda ambivalencia y la polisemia de todo fenómeno”

¹⁶ Autonomía e interdependencia no llevan a una contradicción de términos. La autonomía del héroe se da respecto al autor, mientras que la interdependencia se da entre héroes, personaje y estructuras. Esta interdependencia es indispensable para la dialogización.

(Bajtín, 2012, pág. 100). Aunque ambivalencia no es necesariamente contradicción, de toda la gama de posibilidades entre las ideologías simultáneas es precisamente éste significado el que domina en la novela polifónica.

(III. D9) Principio de unificación. Las consciencias autónomas y ubicadas en un mismo plano temporal y espacial dejan al descubierto su ambivalencia y toda la gama de los posibles significados de sus discursos. Bajtín encuentra en el carnaval, la percepción carnavalesca y, particularmente, en la forma literaria de la menipea, un *principio unificador* “de elementos al parecer absolutamente heterogéneos e incompatibles: el diálogo filosófico, la aventura y lo fantástico, el naturalismo bajo, la utopía, etc.” (Bajtín, 2012, pág. 261) y lo coloca como el antecedente histórico de la tradición por la que Dostoievski llega a integrar artísticamente la pluralidad de relaciones humanas captadas de la realidad social que le tocó vivir.

(I. E1) Principio de inconclusividad. Cuando la función del héroe es concientizarse a sí mismo y a su mundo, el autor ya no puede definir la imagen, carácter y destino de aquél bajo su propia y única visión del mundo, ni el héroe acepta *conclusiones* que no pasen por su autoconsciencia: este es el “principio de inconclusividad” del héroe. Como se verá más adelante, este principio también involucra al diálogo, como una de sus consecuencias, a través del “principio de diálogo abierto e infinito”. Si el autor no puede definir y concluir al héroe, entonces serán otras consciencias (héroes) quienes intentarán hacerlo. El postulado que Bajtín encuentra detrás de la actitud de Dostoievski frente a su héroe sería: “En el hombre siempre hay algo que sólo él mismo puede revelar en un acto libre de autoconsciencia y de discurso, algo que no permite una definición exteriorizante e indirecta” (Bajtín, 2012, pág. 144).

(I. E2) Principio de no identidad. “El hombre nunca coincide consigo mismo. Jamás se puede aplicar al hombre la fórmula de identidad A es igual a A” (Bajtín, 2012, pág. 145). Este

“principio de no identidad” reitera la imposibilidad de determinar y definir a un hombre en ausencia de su propio discurso. Sólo de su autoconsciencia, en profundo diálogo con otras, saldrá su última palabra.

(I. E3) “Principio de omnisciencia”. La autoconsciencia, junto con la decisión del autor de no definir, no concluir y no cerrar el mundo del héroe conduce al “principio de omnisciencia”. El héroe paga un precio muy alto por su autoconsciencia: “lo sabe todo, lo toma todo en cuenta y lo anticipa: ya entabló una relación dialógica con toda la vida que lo rodea” (Bajtín, 2012, pág. 170). No obstante, este principio tiene una manifestación inversa a nivel argumental, es decir, en ocasiones se expresa como si el héroe no quisiera darse cuenta del conocimiento que ya tiene respecto a sí mismo y el otro; cierra los ojos a esa realidad, pero esta actitud sólo sirve para enfatizar su ambigüedad y reforzar su intención de evadirse de dicha realidad. La ambigüedad da lugar a diversos fenómenos cuya expresión más simple son los dobles pensamientos del héroe: “un pensamiento es evidente y determina el contenido del discurso; otro es oculto y sin embargo determina la estructura del discurso, al echar sobre éste su sombra” (pág. 448). La función de este doble aspecto del conocimiento del héroe es la de “obligarse a sí mismo a ver y reconocer finalmente aquello que en realidad él sabe y ve desde el principio” (pág. 448). Todos sus recursos discursivos, desdoblamientos, escapatorias, ambigüedad, etc., sirven para soslayar temporalmente la verdad y, paradójicamente, arribar a ella.

(I. E4) Principio de anticipación. Por su estrecha relación con el principio de omnisciencia, al saberlo todo y al tomar en cuenta la consciencia y la palabra de los otros, el héroe, “con sufrimiento analiza todas estas definiciones desde su interior” (Bajtín, 2012, pág. 134) y se anticipa a su interlocutor, incluyendo su discurso, sea para convenir, complementar o contrariar su

contenido. Como se verá adelante, conocimiento y anticipación también tienen consecuencias procedimentales para el discurso literario.

(I. E5) Principio de verosimilitud. Por el “principio de verosimilitud” un personaje es para Dostoievski la verdad de su palabra interna acerca de sí mismo en toda su nitidez. La “verdad” del héroe sólo puede ser verdad de la consciencia propia, no neutral, y en la forma de enunciado confesional. Así, “una verdad determinada en su ausencia, llega a ser una mentira” (Bajtín, 2012, pág. 146). Por eso, en el discurso del héroe “la palabra acerca del mundo se funde con el discurso confesional sobre sí mismo. La verdad sobre el mundo, según Dostoievski, es inseparable de la verdad personal” (pág. 172). De aquí que la verosimilitud del héroe pueda resultar caracterológica y socialmente atípica o contradictoria, tal como lo es su propio discurso desde el punto de vista monológico.

(I. E6) Principio de visión del mundo del héroe. El principio de visión y comprensión del mundo de los héroes sintetiza muchos de los principios de órdenes anteriores. Además, se integra en él una de las categorías más importantes de Bajtín, *la idea en el héroe*, misma que ocupa todo el tercer capítulo de *Problemas*. Para Dostoievski, según Bajtín (2012), “el héroe no es solamente un ser consciente, sino un ideólogo” (pág. 172). Por ello, la idea no se le atribuye como un rasgo de su carácter o tipificación social, sino que forma parte del mismo discurso del héroe. Una idea de estas características “incrementa de una manera extraordinaria la importancia directa de la expresión propia, refuerza su resistencia interna a toda conclusión. La idea ayuda a la autoconciencia a afirmar su soberanía en el mundo artístico de Dostoievski” (pág. 173). El resultado es la superación de una imagen estable, sólida o neutral. A partir de lo dicho hasta ahora, y de acuerdo con Bajtín, ya es posible enumerar las condiciones que determinan en Dostoievski la posibilidad de una representación artística de la idea: la imagen de la idea es inseparable de la

imagen del hombre, su portador (pág. 126); “según Dostoievski, la idea no sólo debe y puede ser comprendida, sino también ‘sentida’” (pág. 184); pero el hombre en el hombre de Dostoievski supera su coseidad “sólo entrando en la esfera pura e inconclusa de la idea, es decir, tan sólo transformándose en un desinteresado hombre de idea” (págs. 184-185); se vincula a la palabra ajena cuando “la idea empieza a vivir, esto es, a formarse, desarrollarse, a encontrar y renovar su expresión verbal, a generar nuevas ideas, tan sólo al establecer relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas” (pág. 187). A partir de aquí nos encontramos ya en la dimensión dialógica de la idea y su expresión, es decir en el contacto entre la idea y otras voces y consciencias; en consecuencia, la idea no es únicamente un fenómeno psicológico, “la idea es interindividual e intersubjetiva, la esfera de su existencia no es la conciencia individual sino la comunicación dialógica entre consciencias” (pág. 188). Como resultado, ésta “adquiere una complejidad contradictoria y las múltiples facetas de una idea de la época y hace eco de ideas similares pertenecientes a otras épocas” (pág. 190); una misma idea-imagen, cuando se enfrenta a otras consciencias, “ya posee otra tonalidad, iniciando un contacto dialógico con otra posición vital sumamente fuerte e íntegra” (pág. 190); bajo los principios de coexistencia e interrelación y eternidad, Dostoievski descubre las posibilidades de las ideas en los prototipos históricos reales, adivina su desarrollo al cambiar sus condiciones, pronostica los futuros encuentros entre ideas aparentemente desligadas y las combina en un “juego sublime y trágico” (págs. 193-194); cada pensamiento es una personalidad total, “por eso un conjunto de pensamientos representa un conjunto de posiciones totales, un conjunto de personalidades [principio de pluralidad]” (pág. 196), es decir, “dos pensamientos son dos hombres, porque no existen pensamientos que pertenezcan a nadie, y todo pensamiento representa un hombre” (pág. 197); todo pensamiento requiere de una expresión, por ello, “Dostoievski no sabe ni quiere separar la idea del hombre, de la enunciación

viva” (pág. 200); esta dinámica dialógica de la idea implica que “pensar significa interrogar y escuchar, poner a prueba las posiciones, conjugando unas y desenmascarando otras” (pág. 200), esto es, un método de contraposiciones dialógicas integrales; Dostoievski “busca entre estas posturas una orientación más autorizada y no la percibe como su propio pensamiento verdadero” (pág. 203); y prefiere permanecer con el error, que llegar a la verdad como fórmula, como postulado y, finalmente, para cada novela, Dostoievski concibe una idea dominante (pág. 206) cuya función es la de “dirigir la selección y la disposición del material (‘la elección de las cosas de que se hable’), y ese material son voces y puntos de vista ajenos” (pág. 206).

Aunque cada novela está dominada por una idea, Bajtín (2012) encuentra en el trasfondo de la actitud del héroe de Dostoievski una posición específica frente al mundo. Dicha actitud será muy clara a partir de los principios más procedimentales, pero se puede adelantar su enunciación conceptual:

Su pensamiento se desarrolla y se estructura como el *pensamiento de alguien personalmente ofendido por la organización universal*, personalmente rebajado por su ciega necesidad. Este enfoque confiere un carácter profundamente íntimo y apasionado al discurso ideológico y le permite entretejerse íntimamente con el discurso acerca de sí mismo. (pág. 429).

Finalmente, la salida que encuentra Dostoievski para dicha actitud, es la solución dialógica polifónica en su expresión artística; la unión del hombre con el coro, en su expresión religiosa, y a nivel social, el regreso de los intelectuales con el pueblo (Bajtín, 2012, pág. 451).

(I. F1) Principio de diálogo abierto e infinito. Se puede considerar un “principio de diálogo abierto e infinito” por el que un “hombre permanece vivo por el hecho de no estar aún

concluido y de no haber dicho todavía su última palabra” (Bajtín, 2012, pág. 145). Cuando el autor no puede definir y concluir al héroe (no quiere como parte de intención artística), entonces serán otras consciencias (héroes) quienes intentarán hacerlo; al negarse a ser definido por esas consciencias y sus discursos (pero, al mismo tiempo, tomando en cuenta dichos discursos), los héroes forman un círculo vicioso de autoconsciencias que desemboca en un diálogo también abierto e inconcluso. Así, cada “pensamiento se percibe como una réplica de un diálogo inconcluso” (pág. 103) y por eso el diálogo no puede ni debe terminar.

(I. F2) “Principio de umbral”. La relativa, pero poderosa libertad del héroe, lo mantiene siempre al borde de su propia existencia. Por ello, con el “principio de umbral”, Dostoievski “siempre muestra al hombre sobre el umbral de una última decisión, en su momento de crisis y de un cambio inconcluso —y no predeterminado— en su alma” (Bajtín, 2012, pág. 148).

(I. F3) Principio de gradualidad. Por el principio de omnisciencia, el héroe lo sabe todo desde el principio, pero la dialogización (principio) de su autoconsciencia, en tanto que visión ideológica en el mundo, se prepara por anticipado y el “proceso de comprensión y del gradual reconocimiento del hecho de que él, en realidad, sabía lo que le decía su otra voz, representa el contenido de las partes subsiguientes de la novela” (Bajtín, 2012, pág. 449). Este “principio de gradualidad” se refiere, entonces, más al aspecto semántico o del contenido del pensamiento del héroe, mientras que el principio de disrupción se refiere a un aspecto estructural, tanto del paso de la palabra ajena al discurso del héroe, como de su expresión en distintas voces.

(I. F4) “Principio de refracción”. Un “principio de refracción” en el héroe resulta del conocimiento de sí mismo y de su entorno, de su resistencia a ser definido, así como su capacidad de tomar en cuenta y anticiparse al juicio ajeno. Todo ello hace del héroe un ser profusa y profundamente dialógico que “está captando cualquier palabra ajena acerca de su persona, se está

mirando en todos los espejos de las conciencias ajenas, conoce todas las posibles refracciones de su imagen en ellas” (Bajtín, 2012, pág. 135).

(I. F5) “Principio de conservación” (del significado). Al dejar en manos del héroe su propia visión del mundo y la idea en que se expresa, la consciencia del autor puede coexistir e interactuar con la autoconsciencia del héroe. A diferencia de la novela monológica, esta fusión de discursos no destruye, sino que conserva el sentido y la importancia plena de la idea en la autoconsciencia del héroe (Bajtín, 2012, pág. 173): “Dostoievski, precisamente, sabía representar la idea ajena conservando su plenitud de significado en cuanto idea, pero guardando a la vez la distancia, sin afirmarla y sin fundirla con su propia ideología expresa” (Bajtín, 2012, pág. 182). Este “principio de conservación” del significado “entabla la relación más estrecha con la palabra ajena, pero sin fusionarse con ésta, sin absorberla ni diluir su validez, esto es, respetando su opinión plenamente autónoma” (pág. 153). En este punto, es necesario adelantar una distinción entre este principio y el “principio de resignificación”: la conservación del significado de la palabra y la idea del héroe se da en el contexto de la diferenciación y distanciamiento con el autor, es decir, por la actitud epistémica con que el autor asume a su héroe (va de la actitud del autor a la actitud del héroe e implica la coexistencia de significados en sus respectivos discursos); mientras que el “principio de resignificación” opera una vez que se ha iniciado la dialogización múltiple, y tiene como propósito reorientar al héroe dentro de ese contexto semántico complejo, es decir, la resignificación va del héroe al héroe mismo.

(II. F6) Principio de reorientación y reestructuración. Cuando dos discursos se dirigen a un mismo objeto dentro de un mismo contexto, la palabra que contiene dicha colisión de significados presenta, inevitablemente, una reorientación (semántica) y reestructuración (discursiva) “no importa si se reafirman recíprocamente, se complementan o, por el contrario, se

contradican, o se encuentran en una relación dialógica de algún otro tipo (por ejemplo, relación pregunta-respuesta)” (Bajtín, 2012, pág. 347). Ambos discursos emprenden una reorientación mutua, misma que puede ir: del discurso de un personaje a otro (principio de transposición), de un tipo de discurso a otro (o de una variante a otra), de un contenido a otro (principio de resignificación), de un acento a otro (principio de reacentuación) y, como consecuencia, de una estructuración sintáctica o formal del discurso a otra, por ejemplo, del discurso del personaje al discurso de la narración (véase el principio de aproximación). La reorientación y reestructuración de su propia palabra es la tarea principal del héroe. Se trata de “encontrar su voz orientándola entre las otras voces, combinarla con unas, oponerla a otras o aislarla de la otra voz con la que la propia se funde, imperceptiblemente” (pág. 435).

(III. F7) Principio de contradicción irresoluble. La pluralidad de consciencias independientes, su heterogeneidad de materiales (contenidos), visiones del mundo, estilos lingüísticos y literarios, no requieren de una unificación monológica, sino artística: el dialogismo polifónico. “Se puede decir que para Dostoievski todo en la vida es diálogo, es decir, una contraposición dialógica” (Bajtín, 2012, pág. 121). Las consciencias autónomas discuten, los contenidos de sus argumentos se contraponen y, todas esas consciencias, al negarse a ser definidas, no sólo abren el diálogo a un infinito de réplicas, sino que determinan la irresolución de los conflictos. En este sentido, “No se trata, por supuesto, de una antinomia, de una contraposición de ideas abstractas, sino de la oposición argumental de personalidades íntegras” (pág. 79, nota a pie de página n° 25). A pesar de su cercanía con los principios de inconclusividad y diálogo abierto, este “principio de contradicción irresoluble” rebasa al contenido argumental, a la personalidad de los héroes y sus estilos heterogéneos: un diálogo podría estar abierto al infinito si los dialogantes sucesivamente encuentran más y más coincidencias y soluciones alternativas a su discusión; en

cambio, la contradicción aquí se vuelve interminable y sin posibilidad de resolverse, es decir, radical.

(I. G1) Principio de falso infinito o paradoja del héroe. El sentido en el que el héroe se anticipa a la réplica ajena tiene una expresión más específica en “el deseo de conservar, por su cuenta, la última palabra, y ésta debe expresar una plena independencia del héroe con respecto a la palabra ajena, su completa indiferencia a la visión y la valoración del otro” (Bajtín, 2012, pág. 417). El héroe quiere autoafirmarse frente al otro mediante esa indiferencia, independencia y devaluación de la opinión ajena. Por esta razón, y por el temor a que se piense que él necesite el perdón y la valoración del otro, anticipa la réplica. Pero con esta marcada anticipación, desde su propio punto de vista, demuestra la dependencia que tiene frente al juicio del otro. Esta es la paradoja del héroe. En su propia consciencia se revela su incapacidad de autodefinición, se da cuenta del círculo vicioso que provoca su actitud, por eso busca la última palabra en su diálogo real o interno con el otro, “se forma una especie de *perpetuum mobile* de su polémica interna con otros y consigo mismo, un diálogo infinito en que una réplica engendra otra, la otra a una tercera y así hasta el infinito y sin ningún avance” (pág. 418). La paradoja del héroe es una forma más procedimental del principio de contradicción irresoluble y de anticipación. De la dependencia y hostilidad del falso infinito surge una peculiaridad en la palabra, esto es, una “falta de pulcritud en el estilo, intencionada y sometida a una lógica artística especial. La palabra [...] carece de decoro porque no tiene ante quien lucirse. Su palabra no se centra ingenuamente en sí misma y en su tema” (pág. 420). Se trata de imponerse a toda costa sobre el otro con excentricidad, cinismo o ruptura.

(II. G2) Principio de resignificación. El principio de resignificación tiene su punto de partida en el principio de visión del mundo del héroe, en tanto que portador de ideas sobre sí mismo y el mundo, en coexistencia con otro u otros portadores de ideas o ideólogos. La conservación

(principio) y sostenimiento pleno de los significados de cada idea bajo la visión de cada portador, sea en diálogo de réplicas, diálogo oculto o cualquier otro procedimiento, permite (por el principio de reorientación y reestructuración) la apreciación de un significado no revelado o bien su resignificación. En la polémica oculta o en la parodia, por ejemplo, el rechazo de la palabra ajena cambia radicalmente la semántica de la palabra, así como su expresión lingüística, entonación y construcción sintáctica, etc. El grado extremo de esta resignificación ocurre cuando, en ese proceso, “cada nueva persona se convierte para él en un símbolo y su nombre se vuelve nombre común” (Bajtín, 2012, pág. 433). Son símbolos porque para él no son personajes del argumento (hermana, novio, etc.), sino cierta solución práctica al problema que le aqueja; solución con la que no concuerda y, por eso, requiere de una reorientación de sentido, de acentuación y estructural.

(II. G3) “Principio de reacentuación”. El “principio de reacentuación” es uno de los efectos del principio de reorientación. Una vez iniciada la dialogización de la palabra, los enunciados de los distintos discursos participantes reorientan sus significados y se distribuyen en diferentes voces. En la transposición (principio) de un discurso a otro la palabra del héroe cambia de acento bajo el influjo de la palabra ajena, pero también por el efecto de su visión del mundo y sus intentos de evasión. Bajtín lo resume de este modo: “desde el principio se da una determinada heterogeneidad semántica, relativamente estable e inalterable desde el punto de vista del contenido, y dentro de esta variedad sólo sucede un cambio de acentos” (Bajtín, 2012, pág. 435).

(II. G4) Principio de transposición del discurso. El contenido de un discurso puede distribuirse en dos o más voces con sus respectivos discursos. “Esta trasposición del discurso de una boca a otra, en la que los enunciados de un mismo contenido cambian de tono y de su último sentido, representa el procedimiento principal de Dostoievski” (Bajtín, 2012, pág. 394). Teniendo como antecedente el principio de duplicación, el autor obliga a sus personajes, mediante este

“principio de transposición”, a un autorreconocimiento. Es decir, al cambiar de acento un mismo contenido y sonar de otra manera (burla, parodia, etc.), la idea del héroe sufre una reorientación.

(II. G5) Principio de aproximación. Cuando la transposición se da no de un personaje a otro, sino de un tipo de una estructura a otro tipo de estructura, tal como del personaje al narrador, estamos frente a el “principio de aproximación”. La narración dostoievskiana ofrece esta peculiaridad respecto a la perspectiva entre el narrador y el héroe. Además de la representación exacta de los movimientos y gestos del protagonista que da lugar a reiteraciones, el narrador “parece estar amarrado a su personaje, no puede apartarse de él a una distancia adecuada como para ofrecer una imagen resumida y totalizadora de sus actos y hechos” (Bajtín, 2012, pág. 410). La proximidad entre el narrador, el personaje y el suceso conllevan a una representación carente de perspectiva. Esta falta intencional de perspectiva conecta directamente con la unidad de acontecimiento y los principios de eternidad e inconclusividad y transposición del discurso.

(III. G6) Principio de duplicación. La interacción de consciencias en un único espacio-tiempo (coexistencia), la simultaneidad y pluralidad de voces y discursos, la ambivalencia de sus significados (contenidos), su unificación y la contradicción resultante, son principios por los que Dostoievski obliga “a sus héroes a conversar con sus dobles, con el diablo, con su *alter ego*, con su caricatura (Iván y el diablo, Iván y Smerdiákov, Raskólnikov y Svidrigáilov, etc.). Un “principio de duplicación” se aplica cuando “de cada contradicción dentro de un solo hombre, Dostoievski quiere hacer dos hombres para dramatizar esa contradicción y extenderla” (Bajtín, 2012, pág. 97).

(I. H1) Principio de evasión o escapatoria. Como resultado de la paradoja y el círculo vicioso que él mismo genera, el héroe busca una escapatoria, esto es, “la posibilidad de cambiar el último y definitivo sentido de su propio discurso” (Bajtín, 2012, pág. 423). Supongamos que, al autodefinirse, el héroe se condena a sí mismo frente al otro (lo que busca, en realidad, es el elogio

y la aprobación). Supongamos al menos dos posibilidades de respuesta del otro frente a este hecho. Si el otro coincide con el contenido de su condena, el héroe se opone a dicha opinión. Si el otro se opone a la autocondena del héroe, éste también se opone y se reserva siempre la última palabra sobre sí mismo tanto para su autocondena como para su autoabsolución. Los contenidos de ambas posibilidades, autocondena y autoabsolución, se distribuyen en dos voces del mismo héroe (retracción). La última palabra lo es en el sentido convencional del argumento, porque en realidad, por el principio de falso infinito, se trata de la penúltima palabra, volviendo el discurso del héroe en algo ambiguo y difuso para sí mismo (pág. 423). Esta pretensión del héroe puede tener efectos estructurales tales como cambios de tono y de sentido, rupturas, modulaciones, etc.

(I, II, III) Principio de dialogización. El “principio de dialogización” establece los parámetros generales de la tarea del autor ya que (1) sintetiza su actitud dialógica, es decir, aquello que entiende Dostoievski por el *diálogo* de y con su héroe, (2) implica a la teoría del discurso de Bajtín y, finalmente, (3) permite entrever el tipo de procedimientos que se necesitarán para el cumplimiento de dicha tarea. Bajtín (2012) resume el primer aspecto:

Así, pues, la nueva posición artística del autor con respecto a su héroe en la novela polifónica de Dostoievski es una posición *seriamente planteada y sostenidamente realizada de dialogismo*, que defiende la independencia, la libertad interior, el carácter inconcluso y falto de solución del héroe. Para el autor, el héroe no es “él” o “yo”, sino un “tú” con valor pleno, es decir, otro “yo” equitativo y ajeno (un “tú eres”). El héroe es el sujeto destinatario de un diálogo profundamente serio, *auténtico* y no retóricamente *representado* o literariamente *convencional*. Y este diálogo —el “gran diálogo” de la novela en su totalidad— no se lleva a cabo en un pasado, sino que se realiza ahora, es decir, en el *presente* de su proceso creador. No se trata de la transcripción literal de un diálogo

concluido, ya rebasado por el autor y por encima del cual este último se ubica actualmente como si se tratara de una posición suprema y decisiva; en tal caso, un diálogo auténtico o inconcluso se convertiría en una imagen objetivada y *concluida del diálogo* que es habitual en toda novela monológica. Este gran diálogo en Dostoievski está artísticamente organizado como una *totalidad abierta* de una vida colocada en el *umbral* (págs. 151-152).

Esta actitud del autor es tan radical que “mediante toda la estructura de la novela, no habla acerca del héroe, sino con el héroe” (Bajtín, 2012, pág. 152). Dicha estructuración tiene como sustento la distinción instrumental de Dostoievski y teórica de Bajtín de los distintos tipos de discursos, ya que “el héroe viene a ser el portador de un discurso con valor completo, y no el objeto, mudo y carente de voz, del discurso del autor. El autor concibe a su héroe como un discurso” (pág. 152).

En una atmósfera y una estructura semejantes, el discurso “debe tratarse del discurso de la ‘segunda’ y no de la ‘tercera’ persona” (Bajtín, 2012, pág. 153). Dado que las conciencias ajenas no pueden ser objetos o cosas, “pensar en estas conciencias significa hablar con ellas; en caso contrario, ellas en seguida empiezan a mostrarnos su lado objetual: se callan, se cierran y se convierten en imágenes concluidas y objetuales” (pág. 160). Esta es la clave de la comunicación dialógica que todo lector de Dostoievski entiende como una extensión activa de su propia conciencia. En su visión artística, Dostoievski entiende el diálogo no como recurso, sino como finalidad; el diálogo es la acción misma, no su antesala; el ser es dialógico para sí mismo y para otros: el fin del diálogo es el fin de la existencia, es decir, el diálogo no puede acabar. Por eso, dos voces es el requerimiento mínimo de la vida dialógica y la complejidad ideológica del héroe, como se verá, demanda mucho más que un diálogo en réplicas. Entonces, “la dialogización total de todos los elementos de la obra sin excepción alguna representa el momento esencial de la intencionalidad

del autor” (pág. 453). Por esta capacidad del diálogo de abarcar toda la obra, es decir, su dialogización, se ha colocado a este principio como derivado de todos los anteriores y como antecedente de los principios más instrumentales, aquellos que apuntan a la realización de muy particular forma en que Dostoievski comprende el diálogo.

(J1) Principio de apelación. Derivado de los principios de visión del mundo (por la molestia que siente el héroe con el orden universal existente), de anticipación (por la paradoja que implica) y de evasión (por su pretensión de escapar de la definición ajena), “para el personaje, hablar significa dirigirse a alguien, hablar de sí mismo es apelar con su discurso a sí mismo, hablar del otro significa dirigirse al otro, hablar del mundo, dirigirse al mundo” (Bajtín, 2012, pág. 430). Este “principio de apelación”, por los efectos estructurales del discurso bivocal, significa no sólo dirigirse a sí mismo y al otro y su discurso ya asimilado en el propio, sino que “se dirige simultáneamente al tercero: lanza una mirada furtiva hacia el oyente, testigo, juez” (pág. 430). De esta triple orientación se obtiene el carácter excepcionalmente vivo, inquieto, exaltado, y pertinaz, de la palabra.

(J2) Principio de disrupción. Ya vimos que por el “principio de gradualidad” el héroe se aproxima, prepara o descubre el contenido ideológico de su visión del mundo. En cambio, el “principio de disrupción” afecta la esfera estructural del discurso. Teniendo como base la orientación hacia a palabra ajena, el discurso del héroe se encuentra constantemente bajo una dinámica de cambio, ya sea en el tono, por ejemplo, con un cambio de un lenguaje adecuado a otro impropio —su antecedente histórico es la menipea (Bajtín, 2012, pág. 235); sea por el tipo de discurso —entre otros recursos, la palabra unidireccional pasa abruptamente a otra de orientación múltiple (pág. 363) o, en la forma, con transiciones bruscas e inesperadas de la parodia a la polémica oculta, del diálogo oculto a la estilización, etc. (págs. 371).

(J3) Principio de retracción. Dostoievski concibe todas las partes y relaciones de sus novelas como un “gran diálogo”. Pero uno de los puntos culminantes del dialogismo de Dostoievski consiste en el “principio de retracción”, es decir, en la superación del diálogo estructural entre sus héroes a la manera de simples réplicas y llevarlo al interior de la conciencia. Por este principio, el diálogo “se retrae hacia el interior, impregnando cada palabra de la novela, volviéndola bivocal, penetrando todo gesto, toda expresión mímica del héroe, haciéndola intermitente y tensa; así aparece el ‘microdiálogo’, que determina los rasgos del estilo verbal de Dostoievski” (Bajtín, 2012, pág. 119). Por su importancia, se reproduce la siguiente descripción, muy cercana a un procedimiento:

Supongamos que dos réplicas de un diálogo sumamente intenso, la palabra y la contrapalabra, en vez de seguir una a otra y ser pronunciadas por diferentes personas, se superpusieran y se fundieran en un solo enunciado de una sola persona. Las réplicas van en sentidos opuestos, chocan entre sí; por eso su superposición y su fusión en un solo enunciado conduce a una desviación muy enérgica. La colisión de réplicas enteras, autosuficientes y con un solo énfasis, se transforma ahora, en el nuevo enunciado obtenido de la fusión, en una ostensible disonancia de voces opuestas en todo detalle, en todo átomo de dicho enunciado. La colisión dialógica se retrajo hacia el interior, en los elementos estructurales más finos del discurso (y, respectivamente, en los elementos de la conciencia). (Bajtín, 2012, pág. 382).

(J4) Principio de combinación de voces. Como su nombre lo indica, este principio permite la combinación de voces a partir de los principios de duplicación, dialogización, interrupción y retracción, especialmente, pero, como también ya se dijo, es el resultado procedimental de todos

los demás. Por lo tanto, no se trata de un simple diálogo de réplicas donde intervienen todos los personajes. De hecho, basta con uno solo para que empiece a operar el procedimiento.

Por el principio de aproximación (entre otros recursos), el narrador puede convertirse en la consciencia ajena de cualquier personaje e influir en su discurso a nivel de contenido obligándolo a buscar una escapatoria (principio). Al tomar en cuenta ese discurso, el personaje opone su discurso real (primera voz), a la voz de su consciencia (segunda voz), influida ya por la palabra ajena (tercera voz). La dialogización resultante puede presentar interrupciones (principio) de un discurso a otro (no sólo por el número de voces, sino por el tipo, es decir, puede pasar del discurso monológico de un personaje al discurso de doble orientación de otra consciencia), y, obligadamente, ocurre una reorientación tanto en el significado como en la sintaxis y las formas: “Esta combinación contrapunteada de las voces pluriorientadas, dentro de los límites de una sola consciencia, le sirve de fundamento y de apoyo para introducir las otras voces reales” (Bajtín, 2012, pág. 405).

Cuando se encuentran dos voces reales con sus respectivas representaciones en la estructura de dos personajes, puede ocurrir que uno de esos personajes sea el doble del héroe (por el principio de duplicación). El diálogo formal entre estos dos personajes, por supuesto, tendrá las características de un contrapunto con sus respectivas diferencias de tono, procedimiento específico (estilización, parodia, etc.), acentuación y contenido (principios de transposición, reacentuación y resignificación).

Pero distintos personajes pueden tener, a su vez, sus respectivos dobles y, en cada uno de sus discursos, puede intervenir el narrador con distintos tonos e intenciones. La complejidad semántica y estructural de este gran diálogo, obliga al héroe a encontrar su voz “orientándola entre las otras voces, combinarla con unas, oponerla a otras o aislarla de la otra voz con la que la propia

se funde, imperceptiblemente; éstos son los problemas que los héroes solucionan en la novela” (Bajtín, 2012, pág. 435). Por esta razón, los héroes, sea que necesiten sostener su idea (visión del mundo) o descubrirla para sí mismos dentro de esta heterogeneidad semántica, “en su diálogo las réplicas de uno se superponen o incluso parcialmente coinciden con las réplicas del diálogo interior de otro” (pág. 460). Queda claro, entonces, por qué Bajtín consideraba al dialogismo de Dostoievski como la cumbre del dialogismo literario.

Hasta aquí lo referente a los principios. A pesar de su complejidad, la sistematización propuesta permite avanzar gradualmente hacia la concepción del héroe en Dostoievski-Bajtín. Cada nivel y cada eje, en combinación, agrega una capa de significados y su consecuente realización procedimental, de tal manera que al final se tiene una perspectiva amplia de la visión dialógico polifónica de dichos autores.

Las llaves: los discursos

El segundo conjunto de propiedades de este análisis lo conforman los tipos de discursos que distingue Bajtín en la prosa literaria. Los dos primeros tipos corresponden al contexto monológico de la palabra, mientras que el discurso tipo III se encuadra plenamente en el contexto dialógico de Dostoievski. En el ámbito de la prosa, el contexto monológico es aquél donde la palabra se determina en relación con: su propio objeto (por ejemplo, la teoría de tropos); con otras palabras, de un mismo contexto, de un mismo discurso (la estilística en su sentido restringido) o con un material lingüístico impersonal.

Desde el enfoque de la metalingüística, disciplina propuesta por Bajtín para el estudio de las relaciones dialógicas, el discurso es la estructura de dichas relaciones, en donde, por el término palabra “sobrentendemos la lengua en su plenitud, completa y viva, y no hablamos de la lengua como objeto específico de la lingüística” (Bajtín, 2012, pág. 335), sino de la lengua como fenómeno de la comunicación que se da entre los hablantes, en cualquiera de sus usos. Entonces, cuando la lengua no es una abstracción, sino la comunicación viva, el discurso es (1) un enunciado sostenido por un autor (emisor) que expresa una posición plena en el mundo (principio de verosimilitud); de ahí que las relaciones lingüísticas, lógicas y temático-semánticas, “para ser dialógicas, como ya hemos dicho, deben personificarse, es decir, han de formar parte de otra esfera de la existencia, llegar a ser discurso” (pág. 339). Además de esta primera propiedad del discurso dialógico, “la reacción dialógica personaliza el enunciado al que responde” (pág. 340), es decir, por los principios de visión del mundo del autor y alteridad, (2) el emisor identifica y valida a su receptor (interlocutor) como otra posición plena en el mundo. La siguiente propiedad del discurso consiste en que (3) las relaciones dialógicas son posibles tanto en enunciados completos como en “cualquier parte significativa del enunciado, incluso con respecto a una palabra aislada” (pág. 340), siempre y cuando, dicha palabra se perciba, por el principio de alteridad, como “signo de una posición ajena con sentido global, como representante de un enunciado ajeno, es decir, si percibimos en ella una voz extraña” (pág. 340). Además, de acuerdo con el *principio de pluralidad*, (4) “las relaciones dialógicas también son posibles entre estilos lingüísticos, entre los dialectos sociales, etc., pero sólo en el caso de que éstos se perciban como ciertas posiciones de sentido” (pág. 340). Finalmente, para Bajtín (2012) (5):

Las relaciones dialógicas son igualmente posibles con respecto al propio enunciado de uno [el emisor mismo], en su totalidad, con respecto a sus partes aisladas y con respecto a la

palabra aislada en el enunciado, en el caso de que nos separemos de alguna manera de ellos, hablemos con cierta reserva interna, tomemos una distancia respecto a ellos [principio de diferenciación y distanciamiento del autor] o desdoblemos la autoría [principio de duplicación] (pág. 340).

Como se aprecia, todas estas propiedades están atravesadas por la actitud dialógica del hablante respecto a su propio discurso y respecto al discurso del otro; se sostienen en todos los principios ya descritos y, a su vez, el discurso es la expresión y representación de aquéllos. En este contexto de relaciones dialógicas, Bajtín propone tres tipos de discursos.

Discurso Tipo I. Es el discurso directo e inmediato, orientado temáticamente “(palabra que nombra, comunica, expresa, representa), que cuenta con una comprensión inmediata e igualmente orientada hacia una comprensión referencial” (Bajtín, 2012, pág. 343). Al ser directo, el significado y la intención de este discurso se toman al pie de la letra. La palabra “se conoce tan sólo a sí misma y a su referente, al cual trata de adecuarse [expresivamente] al máximo” (pág. 345), esto es, no entra en diálogo con otra consciencia. Además, no imita a nadie y el estilo depende directamente de las palabras de autor. La palabra en este tipo de discurso es univocal porque corresponde a una sola voz, la del autor. Con todo y su aparente limitación, el Discurso Tipo I es el único que puede imitarse, estilizarse y llegar a ser convencional porque puede ser objeto de otro discurso.

Discurso Tipo II. También pertenece al mundo de la palabra univocal, pero establece una primera brecha entre la palabra del autor y la palabra ajena. Se trata del discurso representado u objetivado de los personajes en el sentido de que se vuelve objeto del discurso del autor. Cuando en el discurso del autor aparece el discurso del personaje “nos enfrentamos a dos centros discursivos y a dos unidades del discurso dentro de los límites de uno solo: unidad del enunciado

del autor y unidad del enunciado del personaje” (Bajtín, 2012, pág. 344). En este contexto, la palabra del personaje se subordina a la palabra del autor, tanto a sus propósitos como a su expresión estilística. Mientras el estilo del autor es directo, expresivo, significativo o elegante, y se define por su objeto o propósito (cognoscitivo, poético u otro), el estilo del personaje está definido por su carácter o tipificación social. Otra posibilidad frecuente consiste en que la palabra del autor puede ser sustituida estructuralmente por la palabra del narrador (pág. 345). Tanto en el caso del discurso del personaje como en el caso del discurso del narrador, la actitud del autor no crea un distanciamiento real, porque toda “disputa de dos voces dentro de un mismo discurso por su posición y predominio está resuelta de antemano: no es sino una discusión aparente” (pág. 372), es decir, la interpretación de ambos discursos se reduce a un solo centro discursivo y una sola conciencia, la del autor (en los términos de este análisis, no está presente el principio de autonomía, incluso cuando aparezcan distintos acentos para cada discurso). Por tal razón, “el discurso objetivo de un personaje nunca es convencional; éste siempre habla seriamente. La actitud del autor no penetra en el interior de su discurso; el autor lo observa desde el exterior” (pág. 348).

Discurso Tipo III. Los tipos anteriores de discurso pertenecen al contexto monológico de la palabra. Para que el discurso dialógico Tipo III rompa dicha estructura necesita “que se enfrenten dos enunciados dirigidos, equitativa y directamente, hacia un mismo objeto” (Bajtín, 2012, pág. 347) dentro de los límites de un solo contexto (el dialógico). Esta coexistencia (principio) de enunciados dirigidos a un mismo objeto, les permite, por el principio de unificación, “entrecruzarse dialógicamente, no importa si se reafirman recíprocamente, se complementan o, por el contrario, se contradicen, o se encuentran en una relación dialógica de algún otro tipo (por ejemplo, relación pregunta-respuesta)” (pág. 347). Pero en el caso de enfrentarse, dichos enunciados tendrán que emprender una reorientación mutua (principio de reorientación y reestructuración), una relación

semántica plena entre dos puntos de vista completos (visiones del mundo). Este es el caso cuando “en una misma palabra aparecen dos orientaciones de sentido, dos voces” (pág. 348). Esta es la palabra bivocal, la máxima expresión del dialogismo polifónico. La palabra bivocal siempre es convencional porque el enunciado del autor objetiva al enunciado del otro o reacciona frente a él. Aun cuando el significado inicial de uno de ellos fuera directo y no convencional, en el contexto dialógico, “ahora sirve a otros propósitos que se posesionan de la palabra y la hacen convencional” (pág. 349). La manera en que ocurre este paso de la palabra directa a palabra convencional es objeto del análisis del siguiente apartado. Antes de llegar eso, es necesario hacer especificaciones importantes sobre las variantes del discurso tipo III.

Dentro del discurso tipo III, Bajtín distingue tres variantes con sus respectivas propiedades. En las dos primeras, el autor aprovecha el discurso ajeno para expresar sus concepciones en el mismo sentido o en el sentido opuesto de dicho discurso; por lo tanto, desde el punto de vista de la palabra ajena son variantes pasivas. En la última variante, la palabra ajena queda fuera del discurso del autor, pero éste la toma en cuenta y se refiere a ella; la palabra ajena conserva su significado, pero actúa, influye y determina la palabra del autor; por ello, constituye una variante activa (Bajtín, 2012, pág. 361). Sus características son:

Variante 1. Se trata de un discurso de palabra bivocal, pero con una sola orientación semántica, la del autor (o la de otro personaje, en el caso del texto literario), que coincide plenamente con la palabra ajena.

Variante 2. Aquí, la palabra bivocal es de orientación semántica múltiple, es decir, conviven en un mismo discurso la palabra del autor (o del personaje) y la palabra ajena, cada uno con su propio sentido que, en ocasiones, chocan.

Variante 3. Subtipo activo. Aunque la palabra ajena queda fuera del discurso del autor (o del personaje), por el principio de alteridad, éste toma en cuenta dicha palabra, se refiere a ella, y constituye el posible discurso del destinatario (palabra reflejada). Esta palabra conserva su significado, pero influye y determina la palabra del autor.

Las notas: los procedimientos literarios

Los procedimientos literarios¹⁷ específicos conforman el tercer y último conjunto de propiedades que caracterizan la propiedad compleja del dialogismo polifónico. Cuatro son los procedimientos básicos descritos por Bajtín para lograr el efecto polifónico: la estilización, la parodia, el relato oral y el diálogo. De sus diferentes grados y combinaciones, así como de sus procedimientos análogos, se obtiene la amplia gama de posibilidades de la expresión final de dicha propiedad en el texto literario. Es indispensable recordar que “las definiciones como *Icherzählung*, relato del narrador, relato del autor, etc., son definiciones del tipo de composición” (Bajtín, 2012, pág. 354) y no definen, por sí solas, a qué tipo de discurso pertenecen. La descripción de los procedimientos básicos se puede consultar en la *Poética*, mientras que sus derivados aparecen a continuación.

Polémica oculta. Igual que en el discurso Tipo I, la polémica oculta orienta la palabra del autor directamente, pero “cada aserción acerca del objeto se construye de tal manera que, aparte de su sentido referencial, entra polémicamente en conflicto con el discurso ajeno sobre el mismo tema” (Bajtín, 2012, pág. 358). La palabra ajena no se reproduce, se sobreentiende. Por eso, el

¹⁷ Se han designado como *procedimientos literarios* porque los fenómenos lingüísticos descritos por Bajtín para la realización del efecto polifónico (en combinación con los otros componentes) corresponden tanto a estructuras y estrategias discursivas (relato y diálogo, respectivamente) como a tropos de dicción (ironía) e, incluso, géneros o subgéneros (como la parodia, la epístola, etc.) o algunas de sus partes.

choque se da en el mismo discurso del autor, en donde ahora aparece otro significado orientado hacia y determinado por esa palabra ajena sobreentendida y rechazada de antemano. Algunos indicios lingüísticos como la entonación y la construcción sintáctica, ayudan a revelar el choque de significados. A diferencia de la polémica explícita y abierta en que la palabra ajena es refutada directamente, en la polémica oculta “el discurso autorial está orientado hacia su referente objetual: lo nombra, lo representa, lo expresa, y sólo indirectamente ataca la opinión ajena como si chocara con ella dentro del objeto mismo” (pág. 359). La influencia de la palabra ajena sobre el autor se da desde el interior de su propio discurso, determinando su tono y significado. La palabra bivocal se percibe intensamente a través de su estructura aun cuando la palabra ajena esté únicamente sobreentendida y reflejada sobre el discurso del autor. Tal es caso del habla cotidiana colmada de “ataques indirectos al otro, de comentarios maliciosos, etc.; a ella pertenece también todo discurso humilde, tortuoso, que de antemano se niega a sí mismo, con miles de reservas, concesiones, subterfugios, etc.” (pág. 359). También el discurso literario lleva una fuerte carga de polémica implícita en la percepción y anticipación de su destinatario, sus posibles réplicas y, sobre todo, en el estilo como reacción frente a otro estilo literario.

Diálogo oculto. A diferencia de la polémica oculta, el diálogo oculto es un fenómeno que se presenta como una conversación muy enérgica en la cual sólo uno de los interlocutores está realmente presente, mientras que el otro se percibe, pero sus réplicas se omiten. Las palabras de este segundo interlocutor no se oyen y, a pesar de ello, determinan el discurso del primero con una intensa reacción (Bajtín, 2012, pág. 361).

Réplica del diálogo. Como su nombre lo indica, la réplica del diálogo es la reacción a la palabra ajena, “anticipándosele y respondiéndole. El momento de la respuesta y anticipación impregna profundamente en el interior de la palabra intensamente dialógica. Una palabra así

parece absorber y asimilar las réplicas ajenas, transformándolas vigorosamente” (Bajtín, 2012, pág. 360). La inmediatez del diálogo le da a la réplica el carácter de acontecimiento, mismo que conlleva fenómenos de cambios semánticos sutiles cuando la palabra ajena es tomada en cuenta para modificar la respuesta.

Epístola. Como enunciado monológico del héroe, la epístola no determina de antemano el discurso, pero es favorable al tercer tipo, y se caracteriza por “una aguda sensación del interlocutor, del destinatario. Al igual que la réplica de un diálogo, la epístola va dirigida a un hombre determinado [principio verosimilitud], calcula sus posibles reacciones, cuenta con su posible respuesta, etc. [principio anticipación]” (Bajtín, 2012, pág. 374). En todo caso, hay una sustitución estructural del discurso de un interlocutor ausente.

Narración paródica. Lo que Bajtín describe para el personaje principal de *El doble* vale para la forma más compleja de la narración paródica en la narrativa de Dostoievski: “El narrador retoma las palabras y las ideas de Goliadkin, las palabras de su segunda voz, refuerza los tonos de mofa y burla y en esos tonos representa todos sus actos, gestos o movimientos” (Bajtín, 2012, pág. 396). Esto es, mediante modulaciones acentuales (y por el principio de aproximación) otros discursos suenan de manera burlesca en la voz del narrador. Los distintos discursos pueden llegar o no a fusionarse, en tanto que voz (como en el ejemplo de Dostoievski), pero sus réplicas potenciales se presentan como parte de una misma estructura narrativa. Algunos marcadores textuales pueden aparecer: réplicas desintegradas, réplicas que pasan del discurso de la narración al discurso de alguna de las voces del héroe (o bien, fusión de réplicas), ausencia o presencia de comillas, puntos suspensivos, etc.

Microdiálogo. Por los principios de combinación de voces y retracción se entiende por microdiálogo al “contrapunto de voces que se da, por así decirlo, atomizado, la combinación de

las voces dentro de los límites de una sola conciencia desintegrada” (Bajtín, 2012, pág. 402). El héroe, al desdoblar su palabra en dos o más discursos diferenciados en tono, acento o procedimiento (estilización, parodia, narración paródica, etc.) y con un mismo contenido (idea, fenómeno, suceso argumental, etc.) refracta y retrae su palabra, ya imbuida por la palabra ajena, en un diálogo interno donde las voces suenan y “se dan la cara orientadas una a otra: no están hablando una acerca de otra sino una con otra” (pág. 401). Los recursos para lograr dicho efecto pueden ir desde un doble literariamente estructurado en un personaje, con su respectivo discurso y tono, sonando en la conciencia del héroe; la aparición del discurso ajeno, sea replicado tal cual y con comillas, o parodiado en sus tonos, o bien, el mismo discurso del héroe ya deformado por la acción de la palabra ajena. El paso de una voz a otra puede ser paulatino o disruptivo (principio) mediante pausas, acentos, frases incompletas, etc. Cada voz da la relevancia a los enunciados que le interesan aun cuando el contenido sea el mismo (la forma sintáctica de esta estrategia consiste en colocar la oración de interés como principal y las oraciones de las otras voces como subordinadas). Bajtín (2012) resume:

Ya hemos dicho que el diálogo interior (es decir, el microdiálogo) y los principios de su estructuración fueron la base sobre la cual Dostoievski inicialmente solía introducir las otras voces reales. Esta interrelación del diálogo interno y externo (estructuralmente expresado) ha de ser observada con una mayor atención, porque en ella radica la esencia de la dialogología de Dostoievski (pág. 459).

Parodia literaria. Cuando se parodia a un género, una obra literaria específica o a su autor, lo que está en juego es el convencionalismo que sostiene al objeto o al sujeto parodiado, es decir, aquellos elementos que el lector reconoce a partir de un cierto estilo, un tema, toda una época, etc. Así, un “tono elevado”, la polémica entre autores de una época, la representación de la alta

sociedad, hechos históricos, etc., son elementos que se deslizan entre las diversas estructuras literarias en forma de parodia. Dostoievski explotó plenamente esta posibilidad en el discurso del narrador al agudizar su acercamiento con el discurso del personaje (principio de aproximación) y garantizar su indefinición externa (principio de no identidad) y su independencia. Además, “tal convencionalismo, según la intención de Dostoievski, no sólo no disminuyó la importancia del contenido ideológico de sus novelas, sino que, por el contrario, la aumentó” (Bajtín, 2012, pág. 413). Aunque en sus obras tardías la narración dostoievskiana adopta un estilo seco y protocolario, en todos los casos su función principal es “desenmascaradora y provocadora, está dirigido al héroe, parece hablarle a él y no acerca de él” (pág. 413). En resumen, “la introducción en el relato o en los principios estructurales de la palabra convencional, estilizada o parodiada” (pág. 413) es uno de los recursos neutralizadores del monologismo en Dostoievski.

Icherzählung. El relato en primera persona resulta idóneo para la palabra, aspiraciones y concepciones refractadas del autor. En tanto que sustitución estructural del autor, esta forma, aunque no predetermina su pertenencia a algún tipo de discurso, es apta para la bivocalidad de una sola orientación. En su variante de confesión literaria (no necesariamente personal), procedimientos como la polémica (oculta o abierta), la anticipación a la palabra ajena y el tono negativo, son frecuentes. Respecto a esto último, “es típico el aumento del tono negativo (para molestar al otro) bajo la influencia de la reacción ajena anticipada. Las rupturas semejantes siempre llevan a la acumulación de palabras injuriosas o —en todo caso— desagradables para el otro” (Bajtín, 2012, pág. 415).

Confesión. En Dostoievski, la confesión no se da en el sentido personal del autor, sino como la representación de un acontecer que se lleva a cabo dentro de la consciencia del héroe, es decir, se trata de la refracción de las intenciones artísticas del autor y no de un documento personal

(Bajtín, 2012, pág. 391). Cuando el héroe interioriza la palabra ajena en su discurso, por los principios de inconclusividad y no identidad, se resiste a su poder y da inicio la dialogización. En su intento por librarse de la palabra ajena, el héroe deforma su propia imagen en el otro, trata de escapar (principio) y vuelve cínicamente objetivo e indecoroso su discurso. El principio de verisimilitud obliga al héroe a una reorientación (principio) por la que busca su propia verdad, es decir, su propia palabra dentro de la heterogeneidad semántica que él mismo ha creado, llevándolo a una paradoja (principio). En todo caso, la confesión se determina ante todo por su orientación dialógica interna hacia el otro, o bien, la penetración de la palabra ajena es tan profunda que no deja indicios de retracción (pág. 444).

Discurso interior. En el discurso interior el personaje se dirige a sí mismo y a los objetos como si hablara con las cosas o el otro, a veces con un tú, y tiene la función de convencerse, mofarse o desenmascararse. Está lleno de palabras ajenas absorbidas recientemente, así como de sus entonaciones y acentos; palabras que sufren necesariamente una reorientación (principio). En este discurso, cada personaje, en tanto posición de una visión específica en el mundo, representa el símbolo de una solución al problema ideológico en discusión (grado extremo del principio de resignificación). Es interior porque alterna, confronta, compara, contrapone las voces y las desenmascara mutuamente; es un discurso filosófico con los puntos de vista de todos los personajes en un diálogo imposible en la realidad. Al devolver a cada personaje sus propias palabras las colma de acentuaciones propias y alteradas, así como de entonaciones ajenas: “Debido a que suenan dentro de una sola conciencia, las voces logran ser recíprocamente permeables. Se encuentran próximas, superpuestas, parcialmente cruzadas, creando alternancias en las zonas de intersección” (Bajtín ,2012, pág. 434).

Discurso penetrante. El discurso penetrante es una variante del discurso interior, es decir, “una palabra capaz de inmiscuirse activa y seguramente en el diálogo interno del otro, ayudándolo a reconocer su propia voz” (Bajtín, 2012, pág. 439). En su forma extrema, “este tipo de discurso debe ser sólidamente monológico, sin ruptura, sin retracción, sin una escapatoria, sin polémica interior. Pero este tipo de palabra sólo es posible en un diálogo real con el otro” (pág. 451), una que nunca llega a ser decisiva e independiente. La manera en que aparenta serlo es mediante un cínico desentendimiento del otro, una frase brusca, concisa, exacta y no documental. Su palabra se entrega sin acento valorativo que permita ocultar el tono personal, la turbación o el arrepentimiento.

El diálogo polifónico de Dostoievski. La especificidad del diálogo en Dostoievski está dada tanto por los aspectos ideológicos (representados por los principios más abstractos) como por los aspectos más procedimentales. En su visión artística, Dostoievski piensa que no se puede aprender del hombre mediante el análisis o la empatía, sólo obligándolo a descubrirse en la comunicación. El alma, como sujeto de representación, sólo es posible si se representa en comunicación con el otro (Bajtín, 2012, pág. 455). El diálogo no es recurso, sino la finalidad en sí; tampoco es un medio para descubrir el carácter del otro, es la comunicación con el otro y consigo mismo. Por lo tanto, el diálogo no debe terminar (principio de falso infinito), se ubica en la eternidad (principio). El diálogo siempre es de dos voces, como mínimo, y se encuentra fuera del argumento porque no tiene conclusión (principio de inconclusividad) o definición (pág. 456). El esquema del diálogo siempre es la contraposición del yo con el otro mediante el principio de combinación de voces. Por este principio “Dostoievski introduce a dos héroes de tal modo que cada uno de ellos queda íntimamente ligado a la voz interior del otro” (pág. 460) en réplicas superpuestas y reorientadas (principio) en sentido, acento y tipo de discurso. Los procedimientos

del microdiálogo, la palabra penetrante, etc., ahora se distribuyen en las réplicas de los participantes del diálogo y, mediante los principios de omnisciencia (tanto en su reconocimiento abierto, como en su negación inicial), los hablantes tienen la tarea de descubrirse mutuamente exhibiendo su propia paradoja (principio). La lucha ideológica se libra en el umbral de sus vidas. Un personaje se desdobra (principio de duplicidad) o toma las palabras de los otros bajo un nuevo matiz (parodia, ironía, etc.); sus propias palabras también son objeto de una revaloración desde su propio punto de vista y desde el punto de vista de los otros. Cuando uno percibe su verdad en las palabras del otro, la niega de tal manera que “las réplicas explícitas de uno contestan a las réplicas implícitas del otro” (pág. 463). Las absoluciones y condenas se distribuyen en bandos de personajes alternando sus justificaciones y reproches, pero éstas mismas se distribuyen en las voces desdobladas de un mismo personaje cambiando de entonación y complicando el contexto semántico del diálogo (escapatoria). La réplica anticipada atrinchera al héroe en su diálogo interior y lo prepara para debatir con las voces reales, pero no desde las funciones del argumento, sino como símbolos de una posible solución a su conflicto. Las frecuentes alusiones en el diálogo explícito revelan el proceso interno del diálogo oculto, la polémica oculta, la escapatoria, etc., y tienen la función de provocar la irrupción de los enunciados verdaderos (págs. 468-469).

La confesión en el diálogo de Dostoievski, es decir, el diálogo confesional, combina precisamente las posibilidades de ambas estructuras. Además de los recursos como la escapatoria y el consecuente falso infinito, la ambigüedad y hostilidad resultantes, la réplica anticipada por las voces reales o desdobladas, etc., la posición del hombre en el umbral dentro de la confesión es un marco idóneo para la representación del héroe desde la visión artística y social de Dostoievski (principio); esto es, el papel del otro, sea quien sea, “el hombre en el hombre”, fuera del argumento y representante de todos los otros. A causa de esta actitud “la comunicación adquiere un carácter

específico y se ubica más allá de todas las formas sociales, reales y concretas (familiares, estamentales, de clase social, de suceso cotidiano)” (Bajtín, 2012, pág. 478). Esta trascendencia de la idea sobre el argumento (aun cuando venga preparada por él) también se encuentra en la voz del otro real. En palabras de Bajtín (2012):

En todas partes se da el cruce, la concordancia o la interferencia de las réplicas del diálogo explícito con las réplicas del diálogo interior de los personajes [microdiálogo]. En todas partes aparece un determinado conjunto de ideas, pensamientos y discursos que atraviesa varias voces separadas, en cada una de las cuales suena de una manera diferente. La intención del autor no es mostrar este conjunto de ideas por sí mismo; no, su objeto es precisamente ese transcurrir del tema a través de muchas y diferentes voces, una polifonía y heterofonía de principio. A Dostoievski le importa la misma disposición e interacción de las voces (pág. 479).

De todo lo anterior podemos decir que el diálogo en Dostoievski se estructura en tres niveles: el diálogo interior del héroe que ya ha absorbido el discurso ajeno y se encuentra en pugna con su propia visión del mundo (dicho diálogo se da, generalmente, en dos voces, como mínimo), el diálogo real y explícito con otros personajes (en los que también suenan otras voces) y, finalmente, el gran diálogo de toda la novela en la que el héroe se une al gran coro social (pág. 480), todo en alternancias, superposiciones, desfases y simultaneidad.

La dinámica: fenómenos de gradación de la dialogicidad entre las variantes del discurso tipo III y su realización procedimental (interrelación entre discursos y procedimientos).

La manera en que el autor utiliza y combina estos recursos genera fenómenos de gradación que muestran, o bien una tendencia hacia la monologización, o bien una tendencia hacia la

dialogización del texto. Una manera resumida de expresar estos fenómenos en las variantes del discurso Tipo III sería la siguiente:

Variante 1. Al disminuir la objetivación de la palabra ajena, también disminuye la dialogización, y se observa una tendencia hacia la fusión de voces del discurso Tipo I. Es el caso de un estilizador que se acerca tanto a la palabra estilizada (con la consecuente disminución de la objetivación) que el discurso se vuelve univocal Tipo I.

Variante 2. Al disminuir la objetivación, aumenta la activación de la palabra ajena y con ella la dialogización; de continuar dicha tendencia, la palabra bivocal se desintegra en dos discursos aislados e independientes del tipo I. Por ejemplo, si la palabra parodiada se resiste a la objetivación del autor, la parodia se complementa con tonos de polémica oculta y surge la dialogización.

Variante 3. En cambio, en la palabra activa, el discurso ajeno actúa desde el exterior, pero su influencia deformadora se percibe en diferentes grados y por diferentes procedimientos.

Como resultado de esta dinámica, un enunciado, en el sentido extenso que Bajtín le confiere, “puede pertenecer simultáneamente a diversas variantes e incluso a varios tipos de discurso” (Bajtín, 2012, pág. 363). Hay que recordar que la palabra viva no tiene un carácter inamovible y “la correlación de voces en el discurso puede cambiar bruscamente [principio de disrupción]; la palabra unidireccional puede convertirse en palabra de orientación múltiple; la dialogización interna puede reforzarse o debilitarse; un tipo pasivo puede llegar a ser activo, etcétera” (pág. 363).

Hasta aquí el análisis de las propiedades atómicas. La colección de objetos resultante y sus relaciones puede considerarse una definición extensional de la propiedad compleja del dialogismo polifónico: consta de 42 principios, tres tipos de discursos y cuatro procedimientos básicos con variaciones que dan lugar a un número creciente de combinaciones. Aunque puesta en números parece abrumadora (y hasta cierto punto lo es, debido a su complejidad), hay que tomar en cuenta que el conjunto más abundante, el de los principios, sólo requiere de la comprensión progresiva de la manera en que Dostoievski, según Bajtín, concibe a su héroe, pero no todas las cualidades son aplicables a un mismo tiempo.

La definición difícilmente se aplicaría en su totalidad a una sola obra. Más bien, cabe pensar en subconjuntos de cada conjunto de la propiedad compleja (principios, discursos y procedimientos) para llegar a la descripción de una obra. Esto se debe a que cada obra en particular tendrá en su composición algún tipo de género, subgénero y un conjunto de características irrepetibles en otras obras, y porque cada una tendrá un nivel de dialogicidad y distintos grados de variación en sus componentes.

Se puede adelantar que los principios más abstractos, los que corresponden a la actitud epistémica del autor frente a su héroe, siempre estarán presentes; en cambio, sólo algunos de los principios de los siguientes niveles aparecerán, dependiendo de las características particulares que ya se señalaron. Del mismo modo, cada obra particular contendrá uno o ambos tipos de discursos y uno o varios tipos de procedimientos en su composición. La relación entre los distintos tipos de discursos y los procedimientos literarios se puede observar en la Tabla 2.

Por lo tanto, a cada obra lírica descrita con la definición le corresponde un subconjunto de la colección de objetos (propiedades) que aparecen en ella. Lo más importante para el análisis de

cada obra será cuáles subconjuntos de la colección son los que hacen visible la palabra bivocal, aquella en la que se resume el efecto dialógico polifónico.

Tabla 2

Variantes del Discurso Tipo III y sus Relaciones con los Procedimientos literarios

<p>Variantes pasivas: El autor o el personaje aprovecha el discurso ajeno para expresar sus concepciones en el mismo sentido o en el sentido opuesto del discurso</p>	<p>Variante activa: La palabra ajena queda fuera del discurso del autor o del personaje, pero éste la toma en cuenta y se refiere a ella</p>
<p>Variante 1. Palabra bivocal: dos voces con una sola orientación (semántica), la del autor o el personaje que coincide con la palabra ajena</p>	<p>Variante 2. Palabra bivocal de orientación (semántica) múltiple: la del autor o del personaje y la(s) palabra(s) ajena(s) que se oponen</p>
<p>Procedimientos análogos</p>	<p>Procedimientos análogos</p>
<p>Estilización</p>	<p>Parodia, ironía y análogos</p>
<p>Relato del narrador</p>	<p>Narración paródica</p>
<p>Narrador literato</p>	<p>Relato oral</p>
<p>Icherzählung</p>	<p>Icherzählung paródico</p>
<p>Discurso no objetivado del personaje</p>	<p>Discurso de un personaje parodiado</p>
<p></p>	<p>Cualquier reproducción de la palabra ajena con cambio de acentuación</p>
<p>Procedimientos análogos</p>	<p>Procedimientos análogos</p>
<p></p>	<p>Diálogo</p>
<p></p>	<p>Polémica oculta</p>
<p></p>	<p>Epístola análoga al Icherzählung</p>

Un método de análisis (Véase el Capítulo 1 de la poética)

Análisis de otros poemas del libro

666. Se trata de un texto en primera persona en donde cada afirmación, dirigida a su sujeto de apelación, tiene el carácter de una declaración de principios. Por estas características, se puede considerar una epístola confesional. Esta estructura es la que constituye la *unidad del enunciado monológico del personaje*.

El autor sólo ha aportado la forma: 16 estrofas cercanas a las tercerillas, pero de versos hexasílabos sin rima. Dicha forma queda aludida en el título y constituye un refuerzo simbólico del contenido anunciado en el epígrafe y parte del discurso del héroe. La carencia de rima y de un lenguaje elegante, puestos al frente del discurso, dota al poema de una aparente planitud figurativa al servicio del significado de fondo.

Al estar fusionado con el narrador, el discurso del héroe subsume a la *unidad de la narración*. El referente temático se encuentra en el epígrafe, mientras que su correlato es la unidad del acontecimiento del discurso del héroe. No existe un diálogo real entre el héroe y su sujeto de apelación. Por ello, *la unidad de diálogo entre los personajes* queda retraída a los procedimientos dialógicos internos.

En las primeras cinco estrofas, el héroe fija su posición frente al hecho con frases cortas y firmes. Pero dicha posición ya ha sido determinada por el discurso de su sujeto de apelación (*Sólo yo lo mato. / Si me da la gana, / lo vuelvo a matar*). La fuerza, o, mejor dicho, la violencia de cada enunciado permite ver que el héroe se encuentra en el umbral de su consciencia (principio) y que cada afirmación se sostiene no sólo como una verdad universal (para él), sino, por el principio de

verosimilitud, como una verdad encarnada (*Porque soy su padre / y lo traje al mundo / en vientre robado*). A partir de la sexta estrofa aparece el sujeto de apelación y la violencia potencial, dirigida hacia el hijo, se vuelve hacia la mujer (*Y si mato a todos, / los divido en tajos, / ¿es de tu incumbencia?*). Esta violencia virtual dirigida hacia su propio hijo, en la primera parte del poema, es un símbolo de su victimización (el hijo como víctima de la violencia reactiva del sujeto de apelación), mientras que la violencia dirigida a la mujer es la negación de la primera y constituye la respuesta del héroe en su propia consciencia (principio de contradicción irresoluble). La reorientación del contenido a distintas entidades dentro de una misma consciencia anuncia el carácter de la palabra bivocal en el discurso ya que cada punto de vista conserva su significado (principio de conservación) y acentúa el conflicto.

La predeterminación y distribución del contenido, la estructura y la forma, revelan la participación de un discurso tipo III, variante 3 o activa, en donde la palabra ajena ha anidado en la consciencia del héroe, mostrando sus reacciones. Las respectivas visiones del mundo chocan en un mismo discurso y se expresan al mismo tiempo. Por lo tanto, la palabra bivocal no se concentra ni se expresa en un término, un enunciado o un conjunto de ellos: la palabra bivocal suena en todo el discurso del héroe.

El procedimiento que hace posible una palabra bivocal de tal naturaleza es el diálogo oculto. No se puede hablar de una polémica oculta porque el fondo de la discusión ya está prefigurado en el epígrafe, pero su estructuración corresponde a la fuerte percepción del discurso del otro en las mismas afirmaciones y negaciones del héroe. Las réplicas del sujeto de apelación se sobreentienden y se enciman, por decirlo así, sobre las réplicas del héroe, sonando simultáneamente (*Me sé tus teorías / sobre la igualdad / y me río de ellas*).

La palabra bivocal es el campo de batalla de dos discursos y dos visiones del mundo en conflicto. El héroe mismo las ha hecho coincidir para no ser definido (principio) por el discurso del otro (*Con esta pezuña / de macho cabrío / me río y lo mato*) y para buscar quedarse siempre con la última palabra (principio de falso infinito), es decir, como un recurso de escapatória. El héroe cree que puede tener la última palabra sobre la discusión (*Me sé tus teorías / sobre la igualdad...*), percibe la profunda contradicción en su discurso porque con cada afirmación busca refutar el discurso de su interlocutora virtual y, al mismo tiempo, busca su aprobación, la convalidación de sus afirmaciones. La paradoja (principio) que entraña esta actitud se expresa en una necesidad de escapar al juicio del otro; actitud que le atribuye, precisamente, a ella (*Si ahora estás libre / por complicidad / de jueza impostora*). El héroe se mira en el espejo del discurso del otro (principio de refracción). El resultado de este microdiálogo es la participación de tres discursos: el que corresponde al punto de vista del héroe, el discurso no explícito del sujeto de apelación y el que combina a los dos anteriores a un mismo tiempo.

Desde el punto de vista formal, el texto tiene un final, el punto final de la historia que el héroe proclama para sí y para el otro (*yo te digo claro: / no hay defensa propia / ni juez que te salve / del juicio del pueblo / del odio divino, / de ésta, nuestra historia*), pero la historia ya está escrita (en el epígrafe) y la contradicción irresoluble (principio) que entraña deja al descubierto la posibilidad y la necesidad de un diálogo infinito (principio), uno que, quizá, sólo es la representación del diálogo social.

De cómo hacer una mártir (o el otro lado de un mismo tren). En el libro de poemas, este texto se encuentra en seguida de 666 porque intenta establecer un diálogo con su antecesor. El título y el subtítulo aclaran en qué sentido se prefigura dicho diálogo, es decir, es una extensión del tema, ahora desde otro punto de vista.

En su *unidad del enunciado monológico del personaje*, lo primero que salta a la vista es la forma. Se trata de un poema con métrica y rima que consta de una tirada de 32 versos octosílabos, en rima predominantemente consonante y dos rimas asonantes, esto es, una forma bastante cercana al romance español. Como tal, se trata de un poema narrativo. El relato se presenta en primera persona en su variante confesional.

A nivel de la *unidad de la narración*, el personaje narrador establece una discusión en ausencia de su interlocutora en un tono de autobiografía y confesión con matización polémica. Desde el principio del texto aparecen las marcas de la palabra bivocal cuando el narrador refiere el tema en discusión y la palabra ajena (*Me vinieron a contar / que ando muy mal reputado*). Es decir, podemos esperar que la palabra ajena se encuentre integrada al discurso del narrador y predetermine su contenido, su estructura y sus acentos. Inmediatamente después de establecer el tema, en los siguientes versos, el personaje se dirige a su sujeto de apelación, en segunda persona del singular y, a partir de ahí, la polémica ya no se abandona (*Pues, no se engañe, señora...; Porque, mire, su merced...; Lo que nunca usted podrá*).

Al igual que en 666, cada afirmación está dirigida a refutar el enunciado ajeno que no aparece explícitamente, pero se puede inferir. Por esta razón, la *unidad del diálogo de los personajes* queda absorbida por el procedimiento del diálogo oculto. Con estos elementos se puede establecer un tipo de discurso III, variante 3 o activa, porque la palabra ajena se encuentra ausente, pero determina el contenido, la forma y los acentos del discurso (*que quien enciende el fogón / y no se arrima a la hoguera / no puede hacer mogollón / cuando el invierno le aprieta*). Por tal motivo, se puede esperar una participación necesaria del principio de reorientación y reestructuración.

El procedimiento literario predominante es la parodia en su expresión más amplia. Al valerse de la forma del romance, el autor muestra una intención de parodia literaria que tendrá que comprobarse con el contenido del discurso. Dicha estructura se complementa con un lenguaje adecuado a la forma, es decir, el autor también se vale de la estilización paródica para aproximar la forma a sus fines (*Pero entre hacer los amores / y divulgar su versión / pueden brotarle colores / que refuten su razón*). A diferencia de la estilización sin parodia, el modelo real que se reproduce queda dentro del contexto del parodiador, pero no fusiona su voz o su visión del mundo con el dueño primitivo del estilo y no refracta su intención volviéndola una sola. Los dos recursos paródicos precedentes culminan con la palabra paródica (enunciado) que viene a ser, precisamente, la palabra bivocal (*¡Que usted empaña el espejo / y siente que no está claro!*). Esta apropiación de la palabra de ajena, hace sonar, en su versión original (evocada) la visión del mundo sostenida por el sujeto de apelación del narrador y, al mismo tiempo, en su versión paródica, la posición que sostiene el narrador. Estos tres recursos paródicos no requieren de una reproducción exacta de la forma, el estilo y la palabra originales (no desean imitarlos), sólo requieren ser sobreentendidos.

Al utilizar la palabra ajena en un sentido opuesto al sentido del portador original, el personaje narrador introduce también un discurso bivocal tipo III, variante 2 o de orientación múltiple. Por el principio de ambivalencia, la ironía refuerza a la parodia en varias ocasiones (*entrar a lugares santos, / salir con rostro encendido*); incluso, los versos finales confirman, con este procedimiento, la autoría de la portadora original de la palabra bivocal (*¡Ay, cuánta falta nos hace / nuestro anhelado Sor Juano!*).

A diferencia de 666, la palabra bivocal resulta directamente accesible, aunque aparezca hasta el final del poema. El tema anunciado desde el título, así como los elementos paródicos, permiten, por el principio de gradualidad, no sólo su preparación, sino su expectativa. Esta

coherencia peculiar entre procedimientos inhibe la participación de elementos disruptivos (principio), pero lleva el convencionalismo a un grado máximo, en donde la palabra bivocal y la ironía siguiente reorientan y revelan, no el significado, sino el propósito de la estructuración.¹⁸

Huachicol. Desde el punto de vista estructural monológico, *Huachicol* se presenta bajo la apariencia del relato oral y se divide en dos partes: la narración y el diálogo final. Por lo que respecta a la primera, la *unidad del enunciado monológico del personaje* se encuentra desplazada por la *unidad de la narración*. Esta estructura conduce la narración del acontecimiento *casi* en calidad de testigo de la acción (*Algunos sólo miraron*) y desde el lenguaje sencillo de la descripción en tercera persona (*Fueron a convidarlos como se invita a una fiesta*). A pesar de la apariencia de planitud en la descripción del acontecimiento (monologicidad), a través de algunas marcas se distingue que el discurso de la narración ya está impregnado y predeterminado por la palabra ajena cuando se refiere a ella (*Que alcanzaba y sobraba para todos, / que llevaran vacío lo que tuvieran*) y cuando opina sobre la misma desde su propia consciencia y juicio (*¡quién no va estar feliz por completar la semana / sin pedir de fiado o sin lamerle las botas al patrón!*), es decir, cuando reacciona a la *idea* o visión del mundo contenida en la palabra ajena. Estos enunciados son una parte de la palabra bivocal dentro de un discurso tipo III, variante 3, o palabra activa.

Además, el autor ha hecho pasar su discurso con la forma de un relato oral, pero las marcas de la palabra bivocal revelan a la narración paródica como el procedimiento para confrontar a las ideas en el campo de batalla de la unidad de acontecimiento. Por ello, otro discurso resultante es de Tipo III, variante 2, de orientación múltiple. Aunque se hace pasar por un lenguaje referencial,

¹⁸ Un poeta consagrado (†) opinó sobre este poema que estaba bien para demostrar que el autor se encontraba en dominio de tales recursos (metro, rima, romance), pero que nunca lo publicara. Independientemente de la calidad del poema o de si deba de publicarse o no, resulta obvio que hablaba desde su visión monológica de la poesía, es decir, parafraseando a Bajtín, aquella que reduce a una sola consciencia el discurso poético y descarta el diálogo con los recursos de tradiciones supuestamente rebasadas por los parámetros contemporáneos.

el poema no es el correlato del acontecimiento real: no es su documento, como diría Bajtín. La forma del relato oral parodiado es el vehículo de un discurso que ya tomó una posición al respecto y que ya tomó en cuenta otras posiciones sobre un mismo hecho. Su representación conlleva la distribución de sendas visiones del mundo y sus respectivos discursos.

A nivel semántico, dos *ideas* se alternan y confrontan en la unidad de acontecimiento simbolizado por el autor. Por un lado, la *idea* que mira el acontecimiento desde el ritual de la eucaristía cristiana (*Fueron a llamarlos como se llama a misa; mientras que los más conversos se sumergían en cabal ablución; Pero los celebrantes los amenazaron con prenderles fuego*) y, por otro, la *idea* que lo mira desde un ritual pagano (*Fueron a convidarlos como se invita a una fiesta; Fue una lenta danza alrededor de la charca; La fiesta siguió. / Iban y venían, felices y locos*). En el fondo de esta simbolización se encuentra la suposición de la legitimidad o ilegitimidad de los actos representados por la narración.

Al incluir la palabra ajena en su discurso, el personaje narrador no puede permanecer en la neutralidad, máxime cuando su consciencia y su juicio ya han tomado una posición (*¡quién no va a estar feliz...*). La unidad de acontecimiento queda abarcada desde esta visión amplia que alterna la narración del hecho y su toma de consciencia (principio de verosimilitud). Esta concentración de visiones con sus respectivos discursos es posible gracias a los principios de trasferencia y transposición.

La alternancia entre la apariencia de una narración documental y la toma de posición frente al acontecimiento narrado parece frenarse cuando disminuye la objetivación de la primera, es decir, cuando disminuye la participación de la palabra bivocal e irrumpe el lenguaje poético del autor al llegar al límite de la sección narrada (*Volátil, etéreo, por fin sonó el conjuro. / Se rasgó el cielo, se incendió el pasado, se calló el futuro*). Estos versos, con su discurso figurado de metáfora,

similicadencia o personificación, es decir, con los atributos propios de su objeto estético, significan la idealización monológica del acontecimiento y, en consecuencia, la suspensión de la dialogicidad. A pesar de que esta visión idealizada le pertenece al autor, su expresión se encuentra incluida en el discurso del narrador e indica que dicha visión ya fue tomada en cuenta por él, junto con las otras palabras ajenas. La consecuencia de esta intrusión implica la participación simultánea de otro tipo de discurso, Tipo III, variante 1, por el que el autor refracta sus intenciones en el discurso del narrador (al menos, una de sus intenciones). El principio de gradualidad ha mediado entre ambos estados y la aparición del diálogo es, por el principio de disrupción, una respuesta a la pérdida de la palabra bivocal.

En la *unidad de diálogo*,¹⁹ sólo dos líneas de réplica bastan para representar, por el principio de contradicción irresoluble, la paradoja en la que se encuentra la consciencia del narrador. Dos réplicas cuyos hablantes no se encuentran identificados, pero que pueden considerarse, el primero como el narrador desdoblado en una voz real con funciones de su propia consciencia (principio de refracción) idealizando el acontecimiento, desactualizando su multiplicidad de ideas y consciencias (la distancia entre la última parte de la narración, en su función poética, y el primer replicante es casi inexistente, tan carente de perspectiva, que suena como un desdoblamiento del narrador) y otra voz real, en la segunda réplica, que intenta regresar a la multiplicidad de la primera parte del relato, y su consecuente bivocalidad.

Como discurso monologizado, el contenido de la primera réplica (*Sí, señor, algunos fuegos fatuos hicieron, despavoridos, su última carrera*) se constituye en símbolo del hecho terrible que

¹⁹ Cuando se presentó este poema en el curso de Poesía IV, la mayoría de los talleristas se inclinaron por la recomendación de eliminar el diálogo final. Las opiniones abarcaron desde el “No me gusta” hasta “Es incoherente con el efecto estético del resto del poema”. Aunque en esos días ya se contaban con las profundas intuiciones sobre la función de las réplicas, no se tenía, en cambio, las explicaciones que ahora se ofrecen.

no se quiere nombrar, pero sí se refiere en el título. Este cambio del discurso del relato oral parodiado a otro figurado, con su consecuente idealización y monologización del acontecimiento, representa una pérdida de la heterogeneidad de voces y del orden polifónico establecido de antemano por el personaje narrador, pérdida que el segundo replicante no está dispuesto a permitir.

Desde la misma estructura del diálogo, la segunda réplica (*No, no te confundas, manito, esto no es una apología del descaró*) regresa el discurso a la bivocalidad tan abruptamente como se alejó: *manito* y *apología*, representan al discurso polifónico del relato oral parodiado y al discurso figurado monológico del autor, respectivamente; ambos en un mismo enunciado y sonando simultáneamente. Esta conjunción de términos, poco verosímil para la caracterización y tipicidad social de un personaje, desde la perspectiva monológica, es posible gracias al principio de unificación de elementos incompatibles y, junto con el principio de no identidad, reafirma la actitud de su portador que se niega a ser definido en los nuevos términos del narrador. La nueva palabra bivocal obliga a la reorientación dialógica y dota al poema de un sentido ausente hasta antes de su presentación (principio de resignificación). Así, el personaje narrador, condensador de los diversos puntos de vista (voz colectiva del pueblo, pero no reducida a una idea dominante) es llevado al umbral de su consciencia (principio).

Con sólo dos líneas, la palabra bivocal del diálogo, junto con sus antecesoras, permiten adivinar que la sucesión de réplicas posibles, en el mismo sentido que cada una de ellas sostiene, se puede proyectar hasta el infinito y sin solución posible (principio de diálogo abierto e infinito). Con sólo dos líneas que sintetizan las posiciones anteriores, el conjunto de voces entra en un equilibrio irresoluble, sin posibilidad de definición o solución para ninguna de ellas (principio de equidad).

Desplanto por una madre. El subgénero de la elegía es un canto lírico de duelo por el ser amado, mismo que es descrito, aludido o interpelado en su desarrollo. Libre del metro y la rima clásicos, *Desplanto por una madre* es un discurso confesional, en primera persona, que viene a ser la *unidad del enunciado monológico del personaje*. Al ser descriptiva de los atributos de la persona a la que se dedica, la *unidad de la narración* corre por cuenta del personaje narrador, mientras que la *unidad de diálogo* se funde con los recursos dialógicos de la palabra bivocal. El tono de lamento es una parte fundamental de la elegía y, en este texto, es el principal indicador de los discursos, sus portadores y sus procedimientos.

Como en muchas elegías, el duelo se manifiesta a través del dolor personal, pero también a través de la enumeración de las cualidades de la persona irremediablemente ausente. No obstante, *Desplanto por una madre* inicia con un elemento disruptivo (desde el punto de vista de la forma): introduce de lleno las posiciones en conflicto (*Te nací en el segundo ensayo y, / por supuesto, / no fui lo que esperabas. / ¡Nadie lo es, a fin de cuentas!*). Este tono, mezcla de dolor y beligerancia, se suaviza enseguida para iniciar la descripción de los atributos del sujeto de apelación (*Pero tú, heroica, / torciste el rumbo de la tribu / a fuerza de tu fuerza*). Esta primera estrofa contiene, entonces, dos discursos: el discurso inicial del narrador, imbuido ya de la palabra ajena, y el discurso que se repliega a la forma lírica preestablecida. Por lo que respecta al primero, se trata de un discurso tipo III, variante 3 o de palabra activa, es decir, palabra sobreentendida, pero determinante del contenido y la forma del discurso del narrador. El segundo, en cambio, corresponde a un discurso tipo III, variante 1, que aprovecha la estilización de la estructura para sus propios fines expresivos.

A nivel semántico, no se trata sólo del dolor por la imposibilidad de superar la muerte, se trata del dolor por la imposibilidad de superar el conflicto previo a ella. En la unidad de

acontecimiento, la *idea*, no es sólo el dolor por la muerte y no es sólo el consuelo por las virtudes del sujeto de apelación. A diferencia de *666* en que cada afirmación del personaje narrador choca de frente con el discurso del sujeto de apelación, aquí, dicho discurso está mediado y justificado por el mismo personaje narrador (*Fue cierto, / la rudeza era necesaria / en ese campo de batalla / y yo no lo sabía*). Se trata de una combinación de voces (principio) más compleja a través de un microdiálogo. El personaje narrador expone su idea y la confronta con la idea referida de su sujeto de apelación, pero ésta ha penetrado tanto en la consciencia del narrador que el reclamo y el elogio suenan simultáneos y se neutralizan (*¿Qué quieres que te diga?*). Al tomar consciencia de su paradoja, el héroe insta a su sujeto de apelación a defender su idea (*¡Levántate, Teresa! / ¡Recoge tú misma tus despojos!*), pero su rendición está anticipada (*abraza mi orfandad*) y determina la irresolución del diálogo (principio).

¡Arde el mundo! En *¡Arde el mundo!* se distingue una estructura de tres partes claramente diferenciables: un diálogo, un relato y un anexo de posdatas, es decir, se trata de un texto híbrido. Por la experiencia acumulada en los análisis anteriores y por la estructura propia de este texto, es posible alterar el orden que se venía siguiendo y comenzar, precisamente, por la *unidad de diálogo*. Los replicantes no se identifican, pero parecen ser al menos dos que sostienen una actitud divergente frente a los hechos aludidos en el epígrafe y el título.

Dos elementos simbólicos emergen del título, los epígrafes y las seis réplicas del diálogo. El bosque *La Primavera* es un símbolo de un orden natural alterado o descuidado por el ser humano, mientras que la catedral de *Notre Dame* es otro símbolo de la civilización occidental, igualmente descuidado. La valoración del primero parece no estar dentro de la visión del mundo de la segunda replicante (*—No me importa.*). A pesar del argumento del primero (*—¡Se perdieron más de 1900 hectáreas de bosques!*), la segunda replicante refuerza la centralización de su postura

(—¿*Son Elíseos?*). Aunque antitética, esta polémica explícita no constituye todavía un dialogismo en los términos de Bajtín.

La segunda parte está a cargo de un narrador pretendidamente oral. Esta fusión de la *unidad del enunciado monológico del personaje* y la *unidad de la narración* distribuida en las siguientes estrofas, mantiene una unidad estilística, pero el contenido revela posturas divergentes a favor o en contra de aquellas sostenidas por los replicantes en el diálogo, es decir, por los principios de aproximación y transposición, el conflicto de los discursos de estos ha pasado al narrador en los mismos términos de una polarización (*la pérdida de ¡casi 800 años de arte universal!* vs. *una civilización saqueada y destruida*). Ahora bien, más allá de la polémica en el contenido, el narrador parece representar no sólo dos voces, sino varias: una por cada estrofa (*una mujer se desgarrar...*, *Otro hombre apela...*, *Aquel, americano...*, *Mientras ¿otre? ...*, *el neo “tata-transformer”*). Aunque el diálogo se sostiene en un tiempo definido por los epígrafes, y bajo una determinación parcial del espacio (París), el narrador traslada la discusión a un contexto temporal y espacial más amplio. Lo anterior permite, por el principio de reorientación y reestructuración, resignificar el contenido aparentemente monológico del diálogo.

Con estos elementos se puede distinguir un discurso tipo III, variante 3 o activa para el narrador, esto es, la palabra ajena expresada en el diálogo se ha retraído a la narración y la ha predeterminado. El procedimiento inicial, ya bajo la perspectiva del discurso activo, ha sido el diálogo en réplicas, seguido de la narración paródica. En cada estrofa, el personaje narrador representa una voz diferente a través de su respectiva parodia (*Unos les llaman trinos y otros gorgojeos, / pero, a despecho de sus followers; cuyo origen y alcance le parece más universal que el gótico “romantizado”*; *lanza el anzuelo que supone la pérdida de nuestra Catedral*

Metropolitana; emergiendo de un nopal en el concreto; el neo “tata-transformer” exigió disculpas —vagamente sustentadas—).

En la última estrofa, el narrador se personaliza y se dirige a otro personaje (*Y aquí, nosotros, querido Quasimodo*). La parodia alcanza el nivel de sarcasmo (*por una vez que se calienta la Señora, / ¡ya se nos quemó la casa!*) y supone, a su vez, una retracción del discurso del narrador. ¿Constituye esta última estrofa un metadialogismo polifónico? Al afinar el análisis se puede ver que el discurso del narrador ya operaba como palabra bivocal que hacía sonar simultáneamente los puntos de vista de los replicantes en el primer diálogo, más los otros discursos, uno por estrofa. En seguida, un segundo narrador, el de la última estrofa, que bien podría ser el autor, toma por su cuenta la palabra del primer narrador y, mediante una nueva parodia en discurso tipo III, variante 2 o palabra bivocal refractada, desvía los dos discursos anteriores (el del diálogo y el de la narración) hacia su propio contexto.

Lo anterior se comprueba con la primera posdata. Para empezar, la forma del relato oral pasa a la forma de la epístola o, por lo menos, uno de sus elementos (*P. D. 1 El gargarario persiste heroico e indemne*). Aunque el contenido hace conexión con un elemento arquitectónico de *Notre Dame*, parece más (y así es) un chiste local del autor, inexplicable para el lector no enterado. Lo anterior supone una pérdida de la bivocalidad porque el nuevo discurso, con todo y la ambivalencia que lo conecta al tema, pasa al dominio de una sola consciencia, es decir, a la monologización. No obstante, y nuevamente por el principio de disrupción, el autor retoma de inmediato la palabra bivocal sin abandonar su propio contexto. La segunda posdata, con todo y que alude nuevamente a un elemento personal (*Como dice Cordero*), retoma su discurso tipo III, variante 2, por la que refracta el tema y la visión del mundo que sostiene a su interés paródico (*Los ricos insisten en pagar por ver sufrir a los pobres en el musical Les Misérables*).

En otras palabras, a la máxima dialogización del discurso (por el número de voces participantes) le sigue un cambio de nivel hacia el discurso tipo III, variante 2, y otra disminución hacia la monologización del autor. Pero la segunda posdata regresa disruptivamente (principio) al tema y dialogismo del segundo narrador.

En resumen, este poema muestra por qué el simple diálogo de réplicas, sin el andamiaje dialógico polifónico, no produce el efecto bivocal. También exhibe, por los principios de gradualidad (en este caso, en sentido inverso) y disrupción, la disminución y recuperación de la objetivación del discurso y su paso de un grado máximo de consciencias participantes a su monologización a cargo del autor, así como su recuperación hacia la bivocalidad. Aunque Bajtín no habla de un metadialogismo, el procedimiento expuesto no le es ajeno y no es la primera vez que aparece en este libro de poemas, pero en este caso se muestra con mucha claridad.

The news. Los primeros elementos que llaman la atención de este texto son, por un lado, su fragmentación (seis segmentos) y, por otro, el simbolismo de cada uno de ellos al servicio de la búsqueda de una sola imagen condensadora. Respecto al primer elemento y con relación a la *unidad del enunciado monológico del personaje y la unidad de la narración*, cada estrofa parece ser una unidad semántica separada de las otras y representada por tantos portadores potenciales de discurso como fragmentos tiene el texto. Respecto al segundo elemento, el simbolismo casi hermético de cada sección parece ir a contracorriente de la caducidad que le asigna la estandarización de los acontecimientos bajo el esquema comunicativo supuesto en el título. Ambos aspectos ya anticipan los rasgos de la bivocalidad. Puestas en sucesión, la unidad que supone cada estrofa, pueden contribuir a la simultaneidad de imágenes debido a su mismo carácter fragmentario, muy a la manera de un cuadro cubista.

A diferencia de *¡Arde el mundo!*, en donde cada punto de vista y su respectiva voz confluyen en un sólo tema, en *The News*, la fragmentación empieza por los diversos temas a cargo de una sola voz estructural. El discurso del narrador, tal como lo haría un editor o un presentador de noticias, mantiene un estilo (simbólico o hermético, en este caso) que le da unidad a la totalidad del texto. Pero el contenido de cada nota es tan divergente que, junto con el hermetismo en primer plano, el narrador encuentra una resistencia en el interior del mismo discurso. Dicha resistencia, entonces, se da tanto a nivel semántico como estructural. Por los principios de aproximación y transposición, el narrador global asume la unidad de acontecimiento de cada fragmento y en cada fragmento enfrenta, por el procedimiento de la polémica oculta, la palabra bivocal que ha predeterminado el discurso que expresa. Por lo tanto, se trata de un discurso tipo III, variante 3 o activa. La polémica oculta suena débil si se le considera aislada y contenida en cada estrofa, pero su reiteración sucesiva a lo largo del texto y la disrupción (principio) de un segmento a otro, permiten un efecto de acumulación.

El esquema general de cada nota es el siguiente: el tema se presenta en tantos enunciados como sea necesario (*La vibración se expande, / en resonancia sorda / El emblema-rascacielos de un Banco da tumbos*), mientras que la palabra bivocal se introduce casi siempre mediante una oración coordinada que obliga a la resignificación total del segmento (*y no es septiembre, y no es diecinueve*). Esta reorientación semántica evidencia la existencia de otra visión respecto al mismo acontecimiento.

Al interior de la polémica planteada por los enunciados introductorios, la palabra bivocal se identifica por el procedimiento específico de la ironía (*y un suicida se anota su única victoria; pero un sólo poemón lo siembra / bajo el mar de nubes; y el new game sin el fair play*).

Los últimos dos segmentos tienen elementos de heteroglosia. En el segmento cinco, el autor parece introducir su discurso figurado tipo I, generando una reducción de la objetivación y la bivocalidad, acentuada con el hermetismo (*Los ojos de los búhos / nunca prometieron tanto frío / y una mano se derrite*). Pero esta reducción es aparente. La polémica oculta a nivel de cada segmento, ahora se lleva al exterior. Dicho de otra manera, el discurso poético polemiza con el formato periodístico estilizado por el narrador. Dicha estilización, a la luz de su confrontación con el discurso poético, se revela más bien como una parodia. Nuevamente, se presenta una metadialogización. El último segmento, sin perder la unidad estructural inicial, remata francamente con el sarcasmo (*¡Tantos años tratando de afinar / y ahora mismo / se encumbra el desliz al microtono, / el grito megafónico, / los vales atonales, / el amarillo eléctrico / —sin señalización, por favor—*).

Pre-textos para un pre-romance heptasílabo. Tal como el título lo indica, en este poema, tanto en su *unidad del enunciado monológico del personaje* como en su *unidad de la narración*, la estructura elegida por el autor ha sido la de una forma que parodia al romance, con una tirada de 42 versos heptasílabos y una rima asonante en *e-o*. En los *Pre-textos*, se encuentra el tema (con un tono caballeresco actualizado, si se puede decir) y en el *pre-romance*, la forma a la que le falta una sílaba en el metro para ser octosilábica. Así, la pura forma y su alusión en el título ya coloca al poema dentro del discurso tipo III, variante 2, de orientación múltiple.

La controversia se establece desde el principio (*Evades la mirada; / estás huyendo, es cierto; Excusas las ojeras, / la pérdida de tiempo*) y la palabra ajena, la de la interlocutora ausente, aparece referida por el narrador a lo largo de todo el texto (*que no me comprometo, / que no encuentras trabajo, / que viene lleno el metro, / que todo está muy caro*). Aunque la interlocutora está ausente, su palabra aparece en el discurso y sirve de premisa al narrador en una larga

enumeración en la que muestra cómo realmente la ha tomado en cuenta. Este tipo de parodia (procedimiento) no tiene fines irónicos ni mucho menos sarcásticos, sino de transparencia (principio) por la que el autor no se reserva nada del carácter de los personajes. Al mismo tiempo y por el principio de omnisciencia, el personaje narrador toma consciencia de la irresolución del conflicto (principio) y la manera en que lo asume (*que el mundo no te entiende, / que yo soy un pendejo, / ¡que me vaya al carajo!*). A pesar de esta actitud, hacia el final del poema se reduce la objetivación del discurso cuando el narrador asimila la *idea* del otro (la inconformidad con el orden establecido en el mundo) y la unifica en su consciencia (*Yo sé lo que te pasa / porque eso mismo siento; / pues siempre que te miro / me miro en un espejo*). A diferencia de otros poemas, la bivocalidad de la variante activa ya no se recupera de manera disruptiva o mediante otro procedimiento, instalándose en el discurso tipo III, variante 1 de una sola orientación. Por lo anterior, se puede considerar este texto como uno de transición hacia una sola voz.