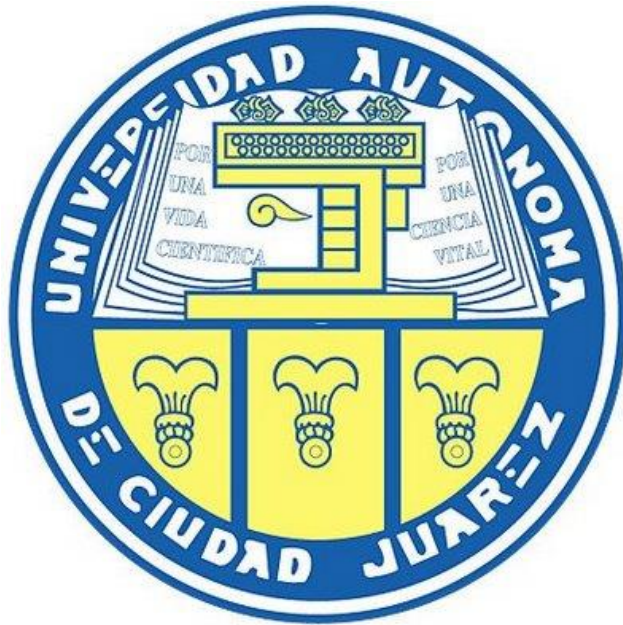


Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
Instituto de Ciencias Sociales y Administración
Departamento de Humanidades
Maestría en Estudios Literarios



Bajtín en tres tiempos: traducción y teoría crítica en
lengua hispana, y su influencia en el
Tríptico del carnaval de Sergio Pitlor

Tesis de maestría que presenta:

Cynthia Lara Avendaño

Para la obtención del título de Maestra en Estudios Literarios

Director: Dr. Luis Carlos Salazar Quintana

Mayo de 2019

Índice

INTRODUCCIÓN	3
PRIMER TIEMPO:	8
BAJTÍN Y SU TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL	8
ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA LENGUA RUSA	13
LAS TRADUCCIONES SOBRE BAJTÍN	18
SEGUNDO TIEMPO:	34
BAJTÍN EN LA TEORÍA CRÍTICA DE HABLA HISPANA.....	34
CRONOTOPO	36
CRONOTOPO RABELESIANO O EL CARNAVAL	37
POLIFONÍA	47
DIALOGISMO	53
HETEROGLOSIA	60
TERCER TIEMPO:	65
BAJTÍN Y SU INFLUENCIA EN EL	65
TRÍPTICO DEL CARNAVAL DE SERGIO PITOL	65
<i>EL DESFILE DEL AMOR</i> COMO NOVELA POLIÉDRICA	69
EL MOTIVO DEL RETORNO Y EL DIÁLOGO ENTRE <i>EL DESFILE DEL AMOR</i> Y <i>EL TESTIGO</i> , DE JUAN VILLORO.....	80
<i>LA DIVINA GARZA</i> O EL FESTÍN DE LA DEFECACIÓN.....	85
UN DIÁLOGO CON <i>EL VIAJE</i>	96
<i>LA VIDA CONYUGAL</i> Y EL CICLO DEL CARNAVAL	103
CONCLUSIONES.....	117
BIBLIOGRAFÍA	122

Introducción

*No se puede comprender Rusia
por medio de la razón, ni
medirla con medidas comunes.
Rusia posee una idiosincrasia
singular, solo se puede creer en ella.*
Tiútchev

Mi acercamiento a la cultura rusa se dio hace más de diez años, aproximadamente, cuando estuve frente a un letrero de opciones sobre cursos de idiomas en el Centro de Enseñanzas de Lenguas Extranjeras (CELE) de la UNAM. En aquel entonces, quería dedicarme a la Traducción e Interpretación, pero eran pocas las universidades que ofertaban una licenciatura así, cosa que ha cambiado en los últimos años y me alegra, debo decirlo. Por ello, me dirigí al CELE para iniciar con los idiomas, mi intención era estudiar griego o hebreo modernos, pero por alguna razón, quizá el destino, se encontraban saturados y solo quedaban: ruso, rumano y sueco. Mi lógica de aquel tiempo fue: es más factible que un día vaya a Rusia que a Rumania o a Suecia, además puedo practicar con la tía Ana. Así fue mi entrada al mundo ruso por medio de su lengua. Los únicos referentes que poseía sobre Rusia eran escasos y giraban en torno al ballet, la música clásica y lecturas breves de la biblioteca de papá.

Sin embargo, poco a poco, conforme iba aprendiendo, me fui interesando en otras expresiones de su cultura como su historia y filosofía. Las lecturas sobre el pensamiento ruso me permitieron realizar el trabajo de investigación de mi formación en historia. En ese momento, me percaté de que Rusia respondía a procesos diferentes a los de la cultura occidental. Por ejemplo, con la adopción del cristianismo ortodoxo, los rusos forman parte de la tradición bizantina. En consecuencia, la Reforma y la Ilustración no llegaron al este

europeo. En este sentido, no existe en el mundo eslavo una ruptura en el pensamiento, por lo tanto, las ideas son una continuidad del mundo antiguo en conjunción con el cristianismo. En el plano de las ideas, esto se traduce en que el pensamiento ruso posee una visión integral de la realidad, a diferencia de occidente, donde el estudio se aborda de manera fragmentada.

De igual forma, en aquella época realicé una lectura de los cuentos de Edgar Allan Poe. El que más llamó mi atención fue *La carta robada*, debido a que, desde mi punto de vista, refleja cómo es que pensamos. El relato transcurre en el París del siglo XIX y cuenta la historia de un prefecto que acude al detective Dupin y su amigo, el narrador, para resolver el caso de una carta desaparecida. Después de una exhaustiva búsqueda y siguiendo una concatenación de pasos lógicos, el prefecto falla en la encomienda dada por su cliente y ofrece a Dupin una recompensa a cambio de que le ayude a cumplir su objetivo. El detective acepta y logra entregarle la misiva al prefecto. La razón por la que Dupin logra el propósito, se debe a que utiliza una serie de procedimientos distintos que el prefecto. Lo que Poe busca, desde mi perspectiva, es mostrar cómo estamos familiarizados con una estructura lógica de pensamiento y la reproducimos en todas las esferas de la vida. Sin embargo, una vez que nos alejamos de ella y apostamos a ver el mundo de distinta forma podremos alcanzar otros objetivos.

Para mí, el prefecto representa el sistema lógico de valores del mundo occidental, mientras que Dupin hace lo mismo desde la *pars orientalis*. Por ello, desde entonces, me he concentrado en comprender para exponer esa otra estructura de las ideas, específicamente en el caso ruso. Primeramente, en los años de licenciatura, me dediqué a indagar sobre la visión de la historia en el filósofo ruso de principios del siglo XX Nicolai Berdiaev. Durante el estudio de este periodo de la historia rusa fue que llegué a Bajtín.

Ahora, en este proceso de formación académica retomo la figura que dejé pendiente hace unos años. Esta tesis gira en torno a uno de los teóricos más importantes que ha dado el siglo XX, Mijail Bajtín. El objetivo general consiste en reflexionar sobre la importancia y trascendencia de las teorías bajtinianas en lengua española a través de tres ejes distintos: la traducción, la teoría crítica literaria y su influencia en la narrativa mexicana.

En el primer tiempo de esta investigación, o capítulo, se aborda el papel de la traducción como medio de conocimiento de otras lenguas. Posteriormente, se consideran algunas características sobre la lengua rusa que nos ayudan a trazar la complejidad y distanciamiento entre la familia lingüística eslava y la romance. Después, se trata acerca de las traducciones del ruso-español, en general, para llegar al problema de las traducciones sobre Bajtín. En el caso del teórico, dicha labor es la responsable en la manera que nos llega su pensamiento. Por ello, además de poner sobre la mesa las funciones e importancia de la traductología, refiero la problemática que existe en torno a las traducciones de Bajtín en lengua española. Estas pocas veces pasan directo del idioma original. Hasta ahora, poco se ha considerado sobre esta temática y cuando se aborda, es desde la labor de la tradición española. En consecuencia, retomo la tradición cubana en la traducción sobre Bajtín y genero un diálogo entre ambas. Asimismo, pongo de manifiesto los textos considerados clásicos por la crítica y amplío su panorama de composición.

En el tiempo dos, propongo estudiar la repercusión de las categorías bajtinianas: cronotopo, carnaval, polifonía, dialogismo y heteroglosia en la crítica literaria de habla hispana. Esto a través del canon bajtiniano: *Teoría y estética de la novela*, *Problemas de la poética de Dostoievski* y *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de François Rabelais*. Además, retomo otros textos bajtinianos con la intención de construir un punto de vista más completo del pensamiento del teórico rusa. En adición,

encuadro las aportaciones de la teoría crítica literaria en cada una de las categorías antes mencionadas.

Para culminar, el tiempo tres tiene como objetivo revisar la influencia de las teorías de Bajtín en el campo de la narrativa mexicana durante el siglo XX. Para esta labor, la obra de Pitol es imprescindible en el rastreo de las ideas del teórico ruso, debido al gusto y contacto con el mundo eslavo como diplomático y traductor, y en virtud de los ensayos y novelas en que se manifiesta la impronta de Bajtín. Sin embargo, en esta ocasión únicamente se toma en cuenta el último periodo de su narrativa, el denominado *Tríptico de carnaval*, con las novelas de *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal*. Pese a que hay una estrecha relación con lo carnavalesco, no solo se abordará dicha categoría, sino que en cada una de las novelas se dilucidará cómo se construyen las demás nociones teóricas.

Primer tiempo:

Bajtín¹ y su traducción al español

¹ El nombre original en ruso es Михаил Михайлович Бахтин, pero debido a las diferencias que existen entre el alfabeto cirílico de la lengua rusa y el latino que utiliza el idioma español, ha sido difícil aportar una traducción directa y exacta de los nombres rusos. Además, existe también otra discrepancia en lo referente a la composición de los nombres y apellidos entre las dos lenguas. Por ejemplo, en los países hispanoparlantes después del nombre sigue el apellido paterno y luego el materno. Empero, esta estructura no se sigue en las lenguas eslavas, de ahí que los rusos utilicen el patronímico que no es más que una derivación del nombre del padre. Por eso, para el caso del autor que nos compete lo correcto sería enunciar y escribir su nombre como Mijaíl *hijo de* Mijaíl Bajtín. Sin embargo, como esto resulta inapropiado para los convencionalismos del castellano, se opta entonces por eliminar su patronímico y queda como Mijaíl Bajtín. Aunado a lo anterior, debe considerarse que en el idioma ruso no se hace uso del acento gráfico en las palabras, pero sí del prosódico. En consecuencia, en la transliteración se pueden encontrar palabras rusas con acento para indicar la prosodia en la sílaba, de ahí que algunos traductores opten por dejar el nombre como Bajtín; otros respetan el hecho de que no se tilda en el idioma original y dejan la transliteración sin acentuar: Bajtín. Debido a que no existe una unificación en los procesos de transliteración, en esta investigación se optó por acentuar gráficamente el apellido en correspondencia al acento prosódico en ruso. En lo que respecta a la transliteración inglesa, esta sí está unificada y en todos los textos en inglés aparece el nombre como Bakhtin. En caso de que se cite una fuente en inglés se respetará de igual forma su transliteración.

*Debido a que no todos hablamos una misma lengua o
todos somos americanos hay una fuerza que nos obliga a
comprender a otras lenguas desde nuestra propia lengua.
Se puede decir de un viaje hacia lo otro y el otro.
En esa naturaleza viajera estriba el carácter irremediable,
inevitablemente subjetivo de la traducción [...]. El resultado,
sin embargo, siempre será la visión de lo otro desde lo propio
desde la propia idiosincrasia y desde el propio idioma*
Miguel Ángel Vega

A través de la Historia, el papel de la traducción² ha sido fundamental para conocer y comprender el pensamiento entre naciones. De igual forma, siguiendo a Valentín García Yebra, es “uno de los procedimientos más importantes [...] para la propagación de la cultura, para la creación y el desarrollo de nuevas literaturas y para el enriquecimiento de las lenguas utilizadas para traducir”.³ Es por ello que debido a la multiplicidad de funciones que representa el acto de trasladar de una lengua a otra, este puede ser abordado desde diferentes ángulos. En particular, me refiero a su carácter histórico,⁴ etimológico, teórico,⁵

² La traducción se distingue en escrita y oral. A la traducción escrita se le llama comúnmente como *traducción*, mientras que a la oral se le conoce como *interpretación*. Para esta investigación, se referirá únicamente a la traducción en función de la escritura, ya que no es el objetivo abordar lo oral sino lo escrito.

³ Valentín García Yebra, *Traducción: Historia y Teoría*. Gredos, Madrid, 1994, p.11.

⁴ En materia de historia de la traducción, son meritorios los estudios de García Yebra: *Traducción...*, ed. cit. y *Entorno a la traducción: teoría, crítica, historia*. Gredos, Madrid, 1996. También, me gustaría señalar la investigación de Jean Delisle y Judith Woodsworth, *Translators through History*. John Benjamins, Amsterdam, 2012. En esta última obra, se plantea que el traducir no debe entenderse como un hecho aislado, sino como un proyecto estrechamente relacionado con el nacionalismo, la ideología o lo religioso. Bajo esta premisa desarrollan un análisis histórico de figuras importantes que contribuyeron a las nociones de traducción. Otra contribución al aspecto histórico es el trabajo de Miguel Ángel Vega (ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Cátedra, Madrid, 1994.

⁵ Hablar de una teoría de la traducción resulta ambiguo, pues no existe una unificación de criterios y las posturas son distintas con sus debidas argumentaciones. Vgr. García Yebra detecta que es a partir de la década de los 60's del siglo XX que se busca conformar una teoría propia de la traducción englobada en su carácter lingüístico, Valentín García Yebra, *Entorno a la traducción. Teoría, crítica, historia*. Gredos, Madrid, 1982. Mauricio Beuchot, por su parte, considera que la traducción consiste en comprender algo; por consiguiente, se trata de una cuestión de carácter hermenéutico, ya que toda comprensión conlleva una interpretación, vid. Mauricio Beuchot, “Acerca de la traducción (hermenéutica y pragmática)”, en Lilia Frost (comp.), *El arte de la traición o los problemas de la traducción*. UNAM, Ciudad de México, 1992, p. 44. En cambio, para el crítico y teórico literario francés, George Steiner, no se puede hablar de una teoría de la traducción, lo más conveniente sería expresar que lo que se construye al respecto serían narraciones sobre la práctica de la

científico y técnico, así como las particularidades con las que se puede enfrentar el traductor.

Mas, en esta ocasión se tratará el tema de la traductología en virtud de su función como *punte entre dos idiomas*, debido a que este es el único vehículo posible para adentrarse al conocimiento y comprensión de otras regiones. Asimismo, dicha posición conlleva abordar su carácter social, pues se trata de un puente entre culturas.

La doctora en traducción e interpretación por la Universidad de Granada, Elvira Cámara Aguilera, al considerar la traducción como acto intercultural, conduce a considerar la propuesta teórica de Hans J. Vermeer sobre el *skopos*, es decir el fin último al que se sujeta toda traducción. En este sentido, se debe tener en cuenta que existe una *cultura meta*-concepto introducido por Ian Mason; por lo tanto, hay que considerar ciertos criterios a la hora en que el traductor comienza su labor como: la persona misma que realiza el trabajo, el fin y el destinatario (para qué y quién se traduce) y el texto de origen.⁶ Cabe señalar, además, que:

La traducción constituye un fenómeno social que no puede realizarse al margen de la sociedad que va destinada. [No se debe] olvidar que la traducción es el puente que une a dos culturas y que permite conocer a una cultura desde otra diferente. Por tanto, a pesar de las diferencias culturales, el receptor sólo tiene su cultura como referente para entender otra. Es su lengua, y el uso peculiar que haga de ésta (*sic*), el vehículo para materializar la percepción de la otra vertiente.⁷

traducción, *cfr.* George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. FCE, Ciudad de México, 2001.

⁶ El castellano. La página del idioma español [En línea]: <http://www.elcastellano.org/ns/edicion/2002/febrero/ecamara.html#autora> [Consulta: 9 de diciembre, 2017].

⁷ *Idem.*

Con la idea anterior, me quiero dirigir hacia el hecho del posicionamiento de una cultura sobre otra. Me refiero a que si la propia idiosincrasia se convierte en el referente frente a otra; entonces, bien valdría interrogarse sobre la fidelidad del texto traducido. Es un hecho que la traducción de un argumento, en este caso literario, jamás será una copia fidedigna, y de ahí que se enuncie que toda traducción es una traición a su original. Pero, hay que enfatizar que, aunado al referente desde nuestra propia cultura, el desconocimiento de la cultura de origen limita el entendimiento del pensamiento ajeno. Tal es el caso de las letras rusas, debido a la relación abismal que existe entre el idioma ruso y el español por pertenecer a familias lingüísticas diferentes: la eslava y la romance.

Antes de proseguir con lo que se refiere a la lengua rusa, es necesario distinguir que la composición de la naturaleza eslava es diversa, y por lo tanto no se puede sistematizar. Dmitri Chizhevski advierte del peligro que puede existir en la eslavística de tomar el concepto de «mundo eslavo»⁸ como sinónimo del «mundo ruso».⁹ Aunque los pueblos eslavos, a través de su historia, han desarrollado procesos análogos, también han sido distintos. Chizhevski denomina como *fuerzas centrípetas* a aquellos elementos que atraen a unos pueblos eslavos hacia otros, mientras que las *fuerzas centrífugas* son las que los separan.¹⁰ En lo que difieren, detecta el estudioso, es en la aspiración de una vida política

⁸ Geográficamente hablando, los grupos eslavos se dividen en occidentales (polacos, checos y eslovacos), en eslavos del sur (búlgaros, serbios y macedonios) y en orientales (ucranianos, bielorrusos y rusos). Vid. P.M. Barford, *The Early Slavs*, Cornell University Press, New York, 200. Sin embargo, existen diferentes teorías sobre el espacio geográfico que ocuparon los eslavos orientales. Los estudios se basan en diferentes evidencias como la lingüística y arqueológica. Existen tres teorías principales: la normandista, antinormandista y la euroasiática. Para más detalle véase a José Antonio Hita Jiménez, “Sobre los orígenes de Rusia y la *Crónica de Néstor*”. *Stud. his., H. mediev.*, 18, 19 (2000-2001) pp. 165-186. Cfr. con Ezequiel Adamovsky, “Civilizar un pueblo bárbaro. Las imágenes de Rusia en el debate de la Ilustración francesa acerca del concepto de *civilización*”. *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna* 34 (2001). Aunque el interés principal de Adamovsky consistió en construir la imagen de Rusia en la tradición francesa de la ilustración, es de destacarse la postura geográfica que manejó a partir de occidente, los geógrafos griegos y los relatos de viajes

⁹ Dimitri Chizhevski, *Historia comparada de las literaturas eslavas*. Gredos, Madrid, 1983, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

propia, por ello han existido conflictos y enfrentamientos de estado desde la historia medieval hasta la era de los nacionalismos, el siglo XIX.¹¹ En cuanto a los factores de unificación están los elementos folklóricos (cuentos, leyendas, canciones, refranes, usos y costumbres), y la unidad religiosa y lingüística.¹²

Con lo que respecta a la adopción de la versión oriental del cristianismo en el primer estado ruso, se dio en el año 987- 6495 del calendario juliano-. La crónica de Radziwill narra de una manera legendaria sobre cómo se produjo tal cristianización:

Y Vladimiro¹³ les dijo: Id primero con los búlgaros e indagad acerca de su fe. Así lo hicieron, y al llegar entre los búlgaros, vieron cuántas maldades hacían allí y cómo rendían culto en la mezquita, y volvieron a su patria. Y Vladimiro dijo: “Id ahora con los alemanes y ved también qué hacen. Y de allí, id con los griegos.” Fueron con los alemanes y miraron el culto de sus iglesias, y luego fueron a Constantinopla y hablaron con el Emperador. El Emperador les preguntó por qué habían venido, y le contaron todo lo que había pasado. Cuando el Emperador hubo oído esto, se alegró y avisó al Patriarca, diciendo: “los rusos han venido a indagar acerca de nuestra fe. Preparad la iglesia y a los ministros del Señor; y poneos vuestras vestiduras sacerdotales para que puedan ver la gloria de nuestro Dios.” Oyendo esto, el Patriarca ordenó que se reunieran los ministros del Señor; y según la costumbre, celebraron un servicio festivo, y encendieron los incensarios y ordenaron que el coro entonara himnos. Y el Emperador entró con ellos en la iglesia y los puso en un lugar abierto y les enseñó la belleza de la iglesia, y los cantos y el culto que rendía el arcipreste, y el culto de los diáconos, y les habló del servicio de Dios. Y quedaron asombrados y se maravillaron grandemente, y alabaron el servicio. Y el Emperador los despidió entonces con abundantes regalos y grandes honores.¹⁴

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

¹³ Se identifica oficialmente a Vladimiro con la institución del cristianismo en el Rus de Kiev. Empero es preciso señalar que Olga, abuela de Vladimiro, fue la primera en bautizarse bajo la iglesia bizantina, probablemente alrededor del 946, fecha que coincide con su visita a Constantinopla. Su conversión no causó revuelo, al igual que en el reinado de su hijo, Sviatoslav. Para profundizar más consúltase a Inés García de la Puente, “La cristianización de la Rus’ kievita según El relato de los años pasados”, *Revista de ciencias de las religiones Anejos*, XIII; 2004, pp. 63-73.

¹⁴ Robert Wallace, *Las grandes épocas de la humanidad. Los orígenes de Rusia*, Time-Life, Nederland, 1967. p.24. El manuscrito original se compone de imágenes y texto, que solamente una vez han sido

El relato anterior es importante porque nos conduce a entender que, con la adopción del cristianismo bizantino, en Rusia, la alfabetización entra de la mano con la cristianización.¹⁵ Y la base lingüística de la literatura eslava antigua tiene sus raíces en la obra misionera de Cirilo (826-869) y Metodio (815- 885) hermanos de Salónica que crearon la lengua literaria conocida como antiguo eslavo eclesiástico o eslavón antiguo. Estos tomaron sus bases de un dialecto al sur de Macedonia y de elementos de la lengua literaria griega en cuestiones como el léxico, la sintaxis y estilo.¹⁶

Algunas consideraciones sobre la lengua rusa

La lengua rusa se distingue por su alfabeto cirílico: consta de 33 letras, frente a las 27 que se utilizan en el español y, en el caso del alfabeto ruso, el empleo de cuatro letras compuestas (Е, Ё, Ю, Я), tres tipos de і (И, Ы, І), cuatro variantes de la letra ch (Ж, Ч, Ш, Ъ) y el empleo de los signos duro y blando (ъ, ы). A pesar de que el elemento cristiano contribuyó a la formación de un vocabulario en las lenguas eslavas, hay que referirse al hecho de los abundantes préstamos provenientes de las lenguas orientales. En el caso del ruso, debido a que dependió de un imperio oriental, se usan palabras provenientes del turco-tártaro, finougro, indoeuropeo y persa: тюфяк (colchón), башмак zapato) y чай (té).¹⁷

publicados juntos y se encuentra en la Biblioteca de la Academia de Ciencias Rusas en San Petersburgo. Por otra parte, la UNESCO junto con el gobierno de la Federación Rusa se han encargado poco a poco de realizar una versión digital, pero únicamente se cuentan hasta el momento con cinco imágenes del texto. Véase en línea:

http://portal.unesco.org/ci/en/ev.phpURL_ID=11416&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

¹⁵ Inés García de la Puente, “La cristianización de la Rus’ kievita según El relato de los años pasados”. *Revista de ciencias de las religiones Anejos*, XIII (2004)9, p.64.

¹⁶ Patricia Varona Codeso, “Las crónicas griegas y la entrada de los rusos a la historia”. *Minerva Revista de Filología Clásica*, 20 (2007), p. 94.

¹⁷ D. Chizhevski, *Literatura comparada...*, ed. cit., pp. 10-11.

También cabría señalar que durante el reinado de Pedro el Grande (1682-1725) se tuvo como objetivo modernizar todos los ámbitos de la vida rusa para ocupar un lugar dentro de las potencias europeas. Chaadaev señaló al respecto:

Después de esta época, nuestras miradas se dirigieron constantemente a Occidente, puede decirse que no hicimos otra cosa que no fuera aspirar las emanaciones que nos llegaban desde allí y nutrirnos de ellas. Hay que indicar que nuestros príncipes, que casi siempre nos llevaban de la mano, que casi siempre tiraban del país sin que éste tomara parte alguna, nos impusieron las costumbres, *la lengua* y las vestimentas de Occidente. Aprendimos a deletrear los nombres de las cosas leyendo libros de Occidente.¹⁸

Esta lengua no es otra más que el francés y fue durante dos siglos, aproximadamente, la lengua oficial del Estado quedando relegado el ruso para la servidumbre. Por eso Karamzin hizo una apología del idioma “bajo”:

Algunos se excusan por no dominar lo suficientemente la lengua rusa, pero la excusa es peor aún que la propia culpa. Dejemos a nuestras amables damas del gran mundo afirmar que el idioma ruso es grosero y desagradable, que no sirve para expresar *charmant*, *seduisant*, *expansion* y *vapeurs* y que, en definitiva, no vale la pena conocerlo. ¿Quién se atreverá a demostrar a las damas que están equivocadas? Pero los hombres no tienen este amable derecho de juzgar erróneamente. Nuestro idioma es expresivo, y no solo para la sublime elocuencia, para la solemne poesía narrativa, sino para la dulce sencillez, para los sonidos del corazón y la sensibilidad. Es más armónico que el francés, más apropiado para describir con matices los sucesos del alma; nos permite disponer de más palabras analógicas, es decir, las que se corresponden con la acción aludida: una ventaja que tienen sola las lenguas maternas. Nuestro problema es que todos queremos hablar en francés, en lugar de esforzarnos en perfeccionar nuestra propia lengua: ¿acaso podemos sorprendernos de que no sepamos expresar con ella ciertas sutilezas de la conversación?¹⁹

¹⁸ Olga Novikova, *Rusia y Occidente. Antología de textos*. Tecnos, Madrid. 1997, p. 42.

¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

Ante tal defensa de regresar a la lengua original, no hay que dejar de considerar los diversos préstamos entre ambas lenguas, pero, por ahora, se mencionarán algunos ejemplos de palabras que quedaron asentadas en el idioma ruso: абсурд (absurdo), макияж (maquillaje), парфюм (perfume), ресторан (restaurante), массаж (masaje), por mencionar algunas.

En consecuencia, resulta un tanto complicado tratar de clasificar a Rusia en el mundo: ya en Oriente, ya en Occidente, o bien, ubicar sus orígenes en la historia: Antigüedad o Edad Media. Rusia se encuentra en medio de dos continentes, Asia y Europa. Su posición geográfica ha obligado a los expertos a entenderla como Eurasia.²⁰ La distancia, el tiempo y, sobre todo el idioma, han delimitado el acceso al pensamiento ruso por los parámetros establecidos por Occidente.

Por eso, Edmund Wilson, escritor y crítico literario estadounidense, señaló que el completo descuido en Occidente, de una educación de la lengua y la historia rusa, es lo que nos ha dejado mal preparados para comunicarnos y entendernos con Rusia. Además,

²⁰ El término Eurasia, conlleva más allá de lo circunscrito a la cuestión geopolítica de Rusia en relación con la oposición Europa-Asia. También se consideran en el tema elementos como lo étnico, cultural y filosófico. En este último punto, es de suma importancia porque en Rusia se desarrolló el euroasiatismo desde el debate filosófico. Se puede datar desde el siglo XIX las disputas sobre la concepción de Este y Oeste, empero no es hasta la segunda década del siglo XX que se estandariza con la producción de los migrantes rusos en Francia. Para profundizar más al respecto consúltese los trabajos de Sławomir Mazurek y Guy R. Torr, “Russian Euroasianism: Historiosophy and Ideology”, *Studies in East European Thought*, 54, 1(marzo, 2002), pp. 105-123. Además de Mijail Málishev y Manola Sepúlveda Garza, “Euroasiatismo: reverses de la fortuna de una teoría enterrada y resucitada”, *Estudios de Asia y África*, XXXII, 3, 1997, pp. 559-573.

²⁰ El hablar de eslavos conlleva diferentes acepciones desde diversas perspectivas como la geográfica, histórica, arqueología, lingüística y etnográfica, tarea que no se abordará aquí. Empero, es preciso aclarar que dentro de los eslavos hay divisiones. Al referirse a los eslavos occidentales, es hablar de polacos, eslovacos o checos. Como su adjetivo lo indica, éstos tuvieron contacto con occidente, es decir, con el Sacro Imperio Romano y, por lo tanto, adoptaron el catolicismo romano. Por otra parte, se hace alusión a los eslavos del sur como a los búlgaros, serbios y macedonios. Como eslavos orientales se identifican a los actuales ucranianos, bielorrusos y rusos. Es por eso que en algún momento se referirá a los eslavos orientales como el antecedente de los rusos. Para ampliar más consúltese la obra de P.M. Barford, *The Early Slavs*, Cornell University Press, New York, 2001.

considera que *el estilo de las traducciones que se conocen es descolorido* e impide reconocer al idioma como una lengua literaria de recursos únicos.²¹

De manera semejante a Wilson, Adel Faitaninho revela en su ensayo “*Claridad: entre la literatura rusa en la vanguardia argentina*” el debate de la calidad de las traducciones del ruso al español. Apunta el autor, citando a Alejandro Ariel González, que la popularidad de la literatura rusa entre los hispanohablantes se debe no a las numerosas traducciones, sino a pesar de ellas. Además, pone de manifiesto la postura de George Schanzer quien percibe la literatura rusa (traducida) como una imagen pálida del original o en forma adulterada. Por ello, Schanzer sugiere que se utilice el término de adaptación, en lugar del de *traducción*, para el caso de los autores rusos.²²

Por su parte, Marc Slonim plantea que la literatura rusa fue la última en llegar a la república de las letras, “pues fue hasta la segunda mitad del siglo XIX que se conoció en el mundo occidental. En aquel entonces Europa y América empezaban a escuchar hablar sobre Dostoyevski, Tolstoi y Gogol.”²³ Con la opinión de Slonim, quisiera enlazar el hecho de que en la Latinoamérica hispana, ha sido por medio de las traducciones lo que ha logrado el impacto de los rusos. Tal es el caso de Borges, en Argentina; Mistral, Neruda, Parra, en Chile; Mariátegui y Vallejo, en Perú; García Márquez, en Colombia; Martínez Rivas, en Nicaragua y Revueltas, Paz y Pitol, en México.²⁴

Así pues, la palidez, adulteración o tardanza a la que se somete el campo literario ruso se debe al viaje que recorre para llegar a lengua española. Con esto me refiero, a que la

²¹ Edmund Wilson, *Ventana a Rusia*. FCE, Ciudad de México, 1981, p. 14.

²² Adel Faitaninho, “*Claridad: entre la literatura rusa y la vanguardia argentina*”. Scribd [En línea]: <https://es.scribd.com/document/336076628/Claridad-Entre-La-Literatura-Rusa-y-La-Vanguardia-Argentina-Faitaninho> [Consulta: 22 de agosto, 2017].

²³ Marc Slonim, *La literatura rusa*. FCE, Ciudad de México, 1962, p.7.

²⁴ Jorge Bustamante, *El viaje y los sueños: un ensayo vagabundo*. UNAM/Sin nombre, Ciudad de México, 2013, pp.20-28.

mayoría de las veces llega al mundo de habla hispana por una tercera lengua: francés, italiano, inglés o alemán. A modo de ejemplo, me remito a la obra de Derzhavin, *Oda al Supremo*, que se tradujo en España del francés en 1838, poco más de 50 años después de su original que data de 1784.²⁵ También, cabe destacar la suerte de *El maestro y Margarita* de Bulgakov, que pudo ser publicada completa a finales de la década de los 60's del siglo XX, en Italia. De esta primera versión italiana, surge la edición española por la traducción de Amaya Lacasa en 1967.²⁶ Estos son solo un par de casos en lo que a Literatura se refiere, pero también ocurre lo mismo en otras áreas del conocimiento en Rusia, como la filosofía, la sociología o la economía.

Las razones por las que nos ha llegado la literatura rusa a través de otras lenguas son diversas. No quisiera ahondar al respecto, pero sí es necesario remitirse a las condiciones histórico-sociopolíticas que ha experimentado Rusia. Principalmente, la censura por parte del estado zarista, primero, y luego por el soviético es lo que permitió la “fuga” de material intelectual a otras regiones del mundo en su momento, con el exilio.²⁷ En los últimos 25 años, lo que cedió para que se conociera toda aquella producción intelectual y artística fue la caída de la Unión Soviética. Escritos sobre la literatura, el arte, la religión, la música, la

²⁵ Adel Faitaninho, art. cit.

²⁶ Olga Korobenko, “Cuando el idioma deja de ser una barrera para la inmortalidad”, en *Revista de Libros, segunda época* (23 de septiembre, 2014) [En línea]: <http://www.revistadelibros.com/resenas/resena-de-el-maestro-y-margarita> [Consulta: 25 de enero, 2017].

²⁷ Me refiero en específico a los pensadores que fueron exiliados en el *barco filosófico*, debido que no comulgaban con las ideas del nuevo régimen soviético. Fueron alrededor de 160 personas que tuvieron diferente destino como Londres, Alemania o París. A manera de ejemplos, me remito a los casos de Semyon Frank, *Nepostizhimoe: Ontologicheskoe Vvedenie v Filosofiiu Religii*. AST/Khranitel, Moskva, 2007. En inglés: *Uncomprehensible: Ontological Introduction to the Philosophy of Religion*. Frank, desde que fue exiliado hasta 1937 permaneció en Alemania. Después, debido a la persecución nazi- pertenecía a una familia judeo-rusa, se trasladó a París. Su producción literaria está escrita tanto en ruso como en alemán y francés, con algunas traducciones a estos idiomas y al inglés. Para el caso de S. Bulgakov, véase Sergei Nikolaevich Bulgakov, *A Bulgakov Anthology 1871-1944*. Westminster Press, London, 1976. El autor esboza escritos religión, filosofía, economía y sociología. También se cuenta con el libro de N.O. Lossky, *History of Russian Philosophy*. International University Press, Boston, 1951. En estos dos últimos casos, destaco que fueron publicados en inglés y no en la lengua original de sus autores.

historia y la filosofía; anteriores al comunismo, emprendieron el viaje que los confinó al olvido, no solamente por sus ciudadanos, sino de igual forma al resto del mundo. Durante el proceso de la *Perestroika* comenzaron a salir a la luz infinidad de archivos y fondos bibliográficos que habían permanecido en ese exilio durante casi 70 años.

Sin duda, la coyuntura histórica ha beneficiado para dar a conocer lo que había estado vedado. Mas, para que sea asequible, es necesaria la labor de la traducción debido a que se trata de una visión ajena del mundo y se necesita una especie de Virgilio para conducirse a través de ella.

A través de lo expresado, se pretende configurar un enfoque que permita abordar a los escritores rusos, en su justa dimensión. También, hasta el momento se han mencionado aspectos de diversas disciplinas, pero han sido necesarias para dar continuación al tema que compete: el discurrir sobre cómo es que se ha traducido a Bajtín en lengua española.

Las traducciones sobre Bajtín

A modo de introducción de este apartado, es preciso exponer que el impacto de las propuestas teóricas de Mijail Bajtín (1895-1975) ha sido tal, que es considerado como uno de los pensadores más importantes que ha dado el siglo XX. Sus escritos abarcan diversas áreas del conocimiento como la Lingüística, el Psicoanálisis, la Teología, la Poética, la Teoría Social, la Axiología y la Filosofía. También, se hace énfasis en su contribución al estudio y comprensión de las obras de algunos personajes importantes de la Literatura como Dostoievski, Freud, Goethe y Rabelais.²⁸

²⁸ Katerina Clark y Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*. Harvard University Press, Massachusetts, 1984, p.7.

A pesar de su vasta y variada producción, lo que se relaciona con el ámbito literario es lo que ha tenido más peso dentro del pensamiento occidental.²⁹ De ahí que sus conceptos de *polifonía*,³⁰ *heteroglosia*, *dialogismo*,³¹ *cronotopo*, así como sus estudios poéticos han sido un referente en el análisis e interpretación de obras literarias, al igual que han servido para la creación de otras nuevas.

En consecuencia, considero que el fenómeno Bajtín tiende a estudiarse de manera particular y aislada, sin profundizar en su desarrollo como escritor, sus circunstancias y, sobre todo, su contexto. En cuanto al progreso de su pensamiento, en la segunda parte del libro *La filosofía rusa en el siglo XX* de B.V. Emelianov considera a Mijail Bajtín como un destacado pensador y que “no es tan fácil encajar en una corriente determinada y que por sí mismo representa algo original y específico para la cultura rusa”.³²

Para distinguir un poco los diferentes periodos del pensamiento bajtiniano, Clark y Holquist postulan que:

There was a philosophical period between 1918 and approximately 1924, when Bakhtin was heavily influenced by Neo-Kantianism and Phenomenology and was trying to think through a comprehensive philosophy of his own. Between 1925 and 1929, Bakhtin moved away from metaphysics and entered into a dialogue with current intellectual

²⁹ Siguiendo a Tatiana Bubnova, a diferencia de los estudios occidentales, los especialistas rusos se han centrado en su aspecto filosófico. Cfr. Tatiana Bubnova, “Bajtín en la encrucijada dialógica (Datos para contribuir a la confusión general)”, en Iris M. Zavala (coord.), *Bajtín y sus apócrifos*. EDUPR/Anthropos, San Juan Puerto Rico/Barcelona, 1996, p. 15.

³⁰ Véase Jaime Gómez Douzet, “La polifonía y el silencio como estrategias de denuncia de la dictadura en la narrativa de Luisa Valenzuela”. *Alpha*, 42 (2016), pp. 25-35. Yufank Ferney Vargas, “La ciudad polifónica: La ciudad «collage» en Opio en las nubes”. *Eltopo*, 7 (2016), pp. 150-167.

³¹ Al respecto me gustaría señalar que el dialogismo ha trascendido las barreras del análisis literario y se ha empleado para entender otras ramas del conocimiento como las ciencias sociales, la administración y los estudios de religión. Nombro a continuación algunos ejemplos: Vicente Sisto, “Bajtín y lo social: hacia la actividad dialógica heteroglósica”. *Athena Digital (Revista de Pensamiento e Investigación Social)*, 1, 15 (marzo, 2015), pp. 3-29. Daphne A. Jameson, “Conceptualizing the Writer-Reader Relationship in Business Prose”. *Journal of Business Communication*, 3, 41 (julio, 2004), pp. 227-264. Terje Stordalen, “Dialogue and Dialogism in the Book of Job”, *Scandinavian Journal of Old Testament*, 20,1 (2016), pp. 18-37.

³² Mijaíl Malishev y Manola Sepúlveda Garza, “Peripetias dramáticas de la filosofía rusa”. *Contribuciones desde Coatepec*, 006, III (enero-junio, 2004), 124

movements, such as Freudianism, Soviet Marxism, Formalism, linguistics, and even physiology. In the third period, during the 1930s, Bakhtin searched for a historical poetics in the evolution of the novel. Finally, in the 1960s and 1970s he returned to metaphysics from the new perspective of social theory and the philosophy of language.³³

Con esto queda establecido que la ideología de Bajtín no es unívoca y, por lo tanto, el enfoque en una sola línea de investigación resultaría reduccionista y poco asequible para una mejor comprensión de lo que el teórico ruso propuso a lo largo de su actividad intelectual.

En lo que concierne a sus circunstancias, se debe señalar que el teórico en cuestión tuvo una vida marcada por la condena y el exilio. Para ilustrar este punto, recorro al acontecimiento en que la censura soviética, en 1965, omitió un capítulo dedicado a Gogol en sus escritos sobre Rabelais.³⁴ También, al hecho de que en 1929 fue condenado al destierro, a Siberia, pero debido a su mala condición física fue llevado a Kazajistán.³⁵ Por ello, Averinstev afirma que la realidad de Bajtín en su tiempo fue cruel, ya que no fue tomado en cuenta, y solo hasta su muerte fue «adorado» y mal «entendido».³⁶ Del mismo modo, David Lodge, en sus ensayos sobre ficción y crítica, le otorgó la categoría, a Bajtín,

³³ Katerina Clark y Michael Holquist, *Mikhail...*, ed. cit., p. 3. Se infiere que dentro del pensamiento bajtiniano existieron diferentes periodos. El filosófico abarca entre 1918 y 1924 donde fue influenciado por el Neokantismo y la fenomenología. Entre 1925 y 1929, se alejó de la metafísica para adentrarse en el dialogo con el freudismo, el marxismo soviético, el formalismo, la lingüística e incluso la fisiología. Para la década de 1930 desarrolló una poética histórica en la novela. Finalmente, durante 1960 y 1970 regresa a la metafísica desde una nueva perspectiva de la teoría social y la filosofía del lenguaje.

³⁴ Sergei Sergevich Averinstev, “Bajtín y la actitud rusa hacia la risa”, en Ramón Alvarado y Lauro Zavala (comp.), *Diálogos y fronteras: El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*. Universidad Autónoma Metropolitana/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/ Nueva Imagen, Ciudad de México, 1993, p. 23.

³⁵ Katerina Clark y Michael Holquist, *Mikhail...*, ed. cit., p. 64.

³⁶ Sergei Sergevich Averinstev, “Bajtín y la actitud...” en Ramón Alvarado y Lauro Zavala (comp.), *Diálogos y fronteras...*, ed. cit., p. 27.

de un hito que cronológicamente no correspondía con el de su momento, sino que después de su vida logró el reconocimiento generalizado de su obra.³⁷

En lo referente a su contexto, distingo las palabras de Malishev y Sepúlveda Garza, debido a que resumen de manera muy acertada el padecimiento de la intelectualidad rusa a principios del siglo XX:

Para Rusia el siglo veinte fue el periodo más trágico de toda su historia, un tiempo de experimento social muy cruel realizado sobre el pueblo entero y cuyo resultado fue un rotundo fracaso; fue una época de innumerables víctimas por las dos guerras mundiales y por las sangrientas represalias del gobierno contra su pueblo. No menos fue trágica la historia del pensamiento ruso en ese siglo que conoció todas las pesadillas del totalitarismo ideológico.³⁸

No cabe duda de que la conjunción de las condiciones a las cuales Bajtín estuvo adscrito influyó en sus escritos; estos fueron elaborados de manera intermitente e incluso firmados con los nombres de sus amigos. Póngase por caso el libro *El marxismo y la filosofía del lenguaje* que tiene como autoría el nombre de V.N. Voloshinov. En entrevista a Sergei Georgievich Bocharov, albacea y estudioso de Bajtín, que gracias a la traducción de Tatiana Bubnova llega al español, se revela lo siguiente:

Sobre la cama de M.M. se encontraba el libro de V.N. Voloshinov *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, probablemente prestado por alguien (me parece que él no tenía un ejemplar propio). El libro atrajo mi atención y lo tome en las manos. Elena Alexandrova: «¿Te acuerdas, Mishenka, como lo estabas dictando a Valentín Nikolaievich en la casa de campo en Finlandia?». (Se trata de un recuerdo confirmado por los recién publicados documentos del proceso de Bajtín, según su expediente: de acuerdo a sus declaraciones

³⁷ Darío Villanueva, “Bajtín y la Literatura”. *ABC* (8 de septiembre, 1995), sec. Ensayo [En línea]: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1995/09/08/013.html> [Consulta: 29 de octubre, 2017].

³⁸ Mijaíl Malishev y Manola Sepúlveda Garza, art. cit., p. 122.

durante los interrogatorios, en verano de 1928 Voloshinov vivió en su *dacha* en Jukki; el libro salió a la luz en enero de 1929, cuando Bajtín ya estaba bajo arresto.)

Entonces me permití preguntarle acerca de las causas de la extraña autoría de este libro y del de P.N. Medvedev acerca del método formal; este tema posteriormente surgiría varias veces en las conversaciones. Él contesto con un pequeño monólogo, proferido con cierto énfasis (al volver a casa, transcribí la conversación aquella misma noche): -Verá usted, yo consideré que podía hacerlo para mis amigos, y esto no me costaba nada, porque pensé que llegaría a escribir mis propios libros, sin estos anexos desagradables (señaló el título con una mueca). No podía saber cómo resultaría todo. Y, además ¿qué importancia tiene todo esto: ¿la autoría, el nombre? Todo lo que ha sido creado en este medio siglo sobre este suelo desprovisto de gracias, bajo este cielo carente de libertas, todo ello en alguna medida está viciado.³⁹

Así mismo, Nina Arkadievna Voloshinova, viuda de V.N. Voloshinov declaró en 1975 que los libros *El freudismo* y *El marxismo y la filosofía del lenguaje* fueron escritos por Bajtín. Además, confirmó lo mismo a través de una carta dirigida al traductor y editor yugoslavo Radovan Matjasevic.⁴⁰

Otro ejemplo es el del artículo “El vitalismo contemporáneo” que tiene como autor a I.I. Kanaev. Este, en una separata, cofirmó a Víctor Vladimirovich Vinogradov, el 3 noviembre de 1975: “Este artículo fue escrito por completo por M.M. Bajtín, yo solamente le suministré la bibliografía y ayudé a que se publicara en la revista, cuyos editores me conocían”.⁴¹ Para el 17 del mismo mes y año Kanaev volvió a escribirle a Vinogradov:

Le envió una fotocopia de un artículo de M.M. que apareció bajo mi nombre. Parece que ya le conté a usted que en el verano de 1925 en Peterhoff, M.M., como siempre en aquel entonces, necesitaba dinero, y por este motivo escribió el artículo. No participé en su redacción, sino que sólo aporté la bibliografía necesaria y ayudé a que fuera aceptado para su

³⁹ Vid. Sergei Georgievich Bocharov, “En torno a una conversación”, en Iris M. Zavala (coord.), *Bajtín...ed.cit.*, p. 77.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁴¹ *Ibid.*, p. 83.

publicación. Antes le envié una fotocopia igual a esta a V.N. Turbin. No creo que se pueda volver a publicar ahora este artículo, puesto que está caduco. Sin embargo, en el futuro, si los agradecidos descendientes se deciden a publicar unas obras completas, entonces, tal vez se pueda imprimir con letra al final del último volumen: el trabajo es inteligente y está bien escrito.⁴²

En una conversación el 21 de noviembre de 1974, Bajtín reconoció que los libros *El freudismo*, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, *El método formal en los estudios literarios*⁴³ y el artículo “La palabra en la vida y la palabra en la poesía”, fueron escritos por él de principio a fin, pero para sus amigos, a quienes les otorgó todos los derechos de autor.⁴⁴ En la misma entrevista hizo comentarios al respecto como: “Eran mis amigos, necesitaban los libros, mientras que yo me disponía a escribir los míos” y “Las publicaciones bajo el nombre ajeno me convenían: yo consideraba que mi momento todavía no había llegado”.⁴⁵

Respecto a la “incierta” autoría de los escritos bajtinianos se derivan diversas consideraciones de carácter comparativo, conceptual o unidad de ideas. Sin embargo, no es el objetivo de esta investigación. Más bien, se intenta poner sobre la mesa una característica primordial, a la que los estudiosos de Bajtín se han enfrentado, debido a las circunstancias en las que tuvo que escribir el teórico ruso para que sus ideas pervivieran.

Por otra parte, no fue sino hasta 1975 que en Rusia se editó una recopilación de los trabajos bajtinianos en relación con la teoría literaria con el nombre de Художественная литература. La primera traducción de esta edición rusa fue la de Alfredo Caballero, en 1983, y que se titula como *Problemas literarios y estéticos* a cargo de la editorial Arte y

⁴² *Idem.*

⁴³ Atribuido a P.N. Medvedev.

⁴⁴ Sergei Georgievich Bocharov, “En torno a una conversación”, en Iris M. Zavala (coord.), *Bajtín...*, ed.cit., p. 81.

⁴⁵ *Idem.*

literatura de la Habana. Tres años después, en 1989, aparece la versión española bajo el título de *Teoría y estética de la novela, trabajos de investigación* con la traducción de Helena S. Kruikova y Vicente Cazcarra, y que editó Taurus. Anteriormente, salieron a la luz las ediciones francesas, italiana e inglesa en 1978, 1979 y 1981, respectivamente.⁴⁶

A continuación, se muestra una tabla comparativa de las traducciones en lengua española, que recopilan seis ensayos del teórico en cuestión:

<i>Problemas literarios y estéticos</i> Editorial Arte y Literatura Ciudad de la Habana 1986 Trad. Alfredo Caballero	<i>Teoría y estética de la novela Trabajos de investigación</i> Editorial Taurus Madrid 1989 Trad. Helena S. Kriukova Vicente Cazcarra
Nota de la editorial soviética	Nota del editor ruso
El problema del contenido, del material y de la forma en la creación artística verbal. (1924) La teoría del arte y la estética general La estética material no es capaz de fundamentar una forma artística La estética material no puede fundamentar la diferencia esencial que existe entre el objeto estético y la obra externa, entre la articulación y los nexos dentro de este objeto y las articulaciones y nexos materiales dentro de la obra y en todas partes revela una tendencia a confundir estos elementos.	El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria (1924) La ciencia del arte y la estética en general La estética material no es capaz de fundamentar la forma artística. La estética material no puede determinar la diferencia esencial entre objeto estético y la obra externa, entre la división y las conexiones dentro de la obra, existiendo en todos los casos la tendencia a mezclar esos elementos. En los trabajos de estética material se produce una confusión permanente, inevitable, entre las formas arquitectónicas y compositivas (las primeras nunca quedan

⁴⁶ Darío Villanueva, “Bajtín y la Literatura”. *ABC* (8 de septiembre, 1995), sec. Ensayo [En línea]: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1995/09/08/013.html> [Consulta: 29 de octubre, 2017].

En las obras de la estética material ocurre una constante mezcla, inevitable para ella, de las formas arquitectónicas y composicionales: ahora bien, las primeras no alcanzan nunca claridad de principios y pureza de definición y son subestimadas por eso. La estética material no es capaz de explicar la visión estética fuera del arte: la contemplación estética de la naturaleza, los momentos estéticos en el mito, en la concepción del mundo y, por último, todo lo que llaman esteticismo, o sea, el traslado ilícito de las formas estéticas a la esfera de la conducta ética (personal-vital. Política, social) y a la esfera del conocimiento (el pensamiento semicientífico estetizado de filósofos como Nietzsche y otros). La estética material no puede fundamentar la historia del arte. El problema del contenido El problema del material El problema de la forma	plenamente clarificadas y definidas, y nunca son estimadas en su justo valor). La estética material no es capaz de dar una visión estética fuera del arte: de la contemplación estética de la naturaleza, de los aspectos estéticos del mito, de la concepción del mundo y, finalmente, de todo lo que es esteticismo: es decir, la transferencia no justificada de las formas estéticas al dominio del acto ético (personal, político, social) y al dominio de conocimiento (el pensamiento estetizante, semicientífico de algunos filósofos como Nietzsche, etc.). La estética material no puede fundamentar la historia del arte. El problema del contenido El material La forma
La palabra en la novela 1934-1935 La estilística contemporánea y la novela La palabra en la poesía y la palabra en la novela El plurilingüismo en la novela El hombre hablante en la novela Las dos líneas estilísticas de la novela europea	La palabra en la novela 1934-1935 La estilística contemporánea y la novela La palabra en la poesía y en la novela. El plurilingüismo en la novela El hablante en la novela Dos líneas estilísticas en la novela europea
Formas del tiempo y del cronotopo en la novela (ensayos sobre poética histórica) 1937-1938 La novela griega Apuleyo y Petronio La biografía y la autobiografía antiguas grecorromanas El problema de la inversión	Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica 1937-1938. La novela griega Apuleyo y Petronio Biografía y autobiografía antiguas El problema del hipérbaton histórico y del cronotopo folclórico

histórica y del cronotopo folclórico. La novela de caballerías Las funciones del pícaro, el bufón y el tonto en la novela El cronotopo de Rabelais Los fundamentos folklóricos del cronotopo rebelaiano El cronotopo idílico en la novela Observaciones finales 1973	La novela caballeresca Las funciones del pícaro, el bufón, y el tonto en la novela. El cronotopo rabelesiano Las bases folclóricas del cronotopo rebelaiano El cronotopo idílico en la novela Observaciones finales (1973)
De la prehistoria de la palabra de la novela 1940	De la prehistoria de la palabra novelesca 1940
La épica y la novela (sobre una metodología de investigación de la novela) 1941	Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico 1941
Rabelais y Gógol El arte de la palabra y la cultura cómica popular)	Rabelais y Gogol. El arte de la palabra y la cultura popular de la risa. 1940-1970

Si se observa con puntualidad, las diferencias son mínimas en ambas traducciones, pero lo que interesa rescatar es la suerte de los escritos bajtinianos. En la nota de la edición rusa se dejan claras las circunstancias de los trabajos de Bajtín: estos fueron escritos en distintas épocas y algunos de ellos fueron publicados en revistas. Por ejemplo, “El problema del contenido, material y forma en la creación literaria” se elaboró por encargo de la revista Русский современник (El contemporáneo ruso) en 1924, pero no se divulgó por el cese de la publicación. Posteriormente, una parte del escrito se publicó en el libro *Контекст 1973* (Contexto 1973) que editó el Instituto de Literatura Mundial de la Academia de Ciencias de la URSS en 1974.

En el caso del discurso “La palabra en la novela” este fue escrito entre 1934 y 1935, de este trabajo fueron publicados dos capítulos en el no. 6 de la revista Вопросы литературы (*Problemas de literatura*) en 1972 con el título de “La palabra en la poesía y

en la prosa”. Para 1940, Bajtín lo leyó en el informe del Instituto, antes mencionado, y este a su vez fue publicado en dos artículos: el primero, en el no. 8 de *Problemas de literatura* en 1965 y, el segundo, en la colección Русская и зарубежная литература (*Literatura rusa y extranjera*) en 1967. En las ediciones de lengua española aparece con el nombre “De la prehistoria de la palabra novelesca”. En marzo de 1941 el autor volvió a leer un segundo informe: “La novela como género literario” y en los volúmenes hispanos se denomina “Épica y novela”. Este fue el título con el que apareció publicado en *Problemas...* en 1970.

De igual forma, la investigación “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” aparece en las versiones de habla hispana, pero se relaciona con una obra sobre las variedades de la novela europea, o pedagógica, que no se conserva el manuscrito, solo un fragmento en la revista *Problemas* que data de año 1974. Sin embargo, se cree que trabajó en ello entre 1937 y 1938. En 1973 para la edición rusa que recopila sus trabajos, Bajtín escribió y agregó “Observaciones finales” que se conservan en la traducción cubana y española.

Enseguida, me interesa recalcar sobre las dos tradiciones en que se ha traducido Bajtín en español. En la versión española, Darío Villanueva no consideró la edición cubana a pesar de que se editó tres años antes que la de él.⁴⁷ En cuanto a la versión de Caballero, resulta oportuno enmarcarla dentro del uso de la isla. Raúl Ernesto Colón Rodríguez al analizar el trabajo del artista, traductor y crítico literario cubano Desiderio Navarro, sobre las traducciones de la teoría literaria en Cuba, deja claro que el objetivo de las traducciones rusas fue:

...contrarrestar el dogmatismo soviético y marxista local en los medios universitarios cubanos. Como consecuencia también estimular y favorecer un cambio de mentalidad para,

⁴⁷ *Idem.*

en última instancia, contribuir a un cambio social a través de la reemergencia del intelectual crítico, en el sentido que ese concepto fue interpretado en Cuba desde los años 1960 por la *oposición leal*. Esto quiere decir que, junto con el reclamo de un lugar activo y cuestionador del poder para este sector social, se integra y defiende una fidelidad sin límites tanto a los postulados de un marxismo no ortodoxo, como a los del paradigma nacionalista que ha caracterizado al pensamiento de la Cuba contemporánea.⁴⁸

Debido a esto, la tradición cubana se encargó de traducir textos de figuras que habían experimentado en su país el ostracismo, como es el caso de Bajtín, Lotman, Meletinski, Medvedev y Groys.⁴⁹ Estos textos fueron ideológicamente contrarios al dogma del estado soviético, mientras que en la URSS la norma fue seguir estrictamente la ideología marxista-leninista, en Cuba se daba apertura, por medio de las traducciones, para conocer las nuevas propuestas teóricas no apegadas al estado.⁵⁰

Aunado a lo anterior, debe considerarse que “traducir textos teóricos de autores rusos en Cuba en los años 1970 era la única traducción posible de teoría extranjera”.⁵¹ Además, que en la isla en los ámbitos gubernamentales y editoriales existió cierto desconocimiento sobre qué autores rusos y soviéticos eran “correctos” para la ideología del partido comunista soviético.⁵² Este panorama permitió, sin duda, que se dieran a conocer los textos de Bajtín desde la década de 1970. Para 1983, fecha en que apareció la traducción de Caballero, puede decirse que ya existía en Cuba una tradición y conocimiento sobre las teorías bajtinianas. Cosa distinta al caso de España, que comienza tres años después con la aparición de *Teoría y estética de la novela*.

⁴⁸ Raúl Erenesto Colón Rodríguez, “De la presencia impuesta a la presente ausencia: traducción de la teoría cultural rusa en Cuba por Desiderio Navarro (1960-2009)”. *Kamchatka* (julio, 2015), p. 95.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 97.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibid.*, p. 99.

En lo referente al título “Rabelais y Gógol” forma parte de la obra *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*,⁵³ publicada en 1965. Sin embargo, no fue publicado por la censura y apareció hasta 1973 publicado por la colección *Contexto*. Siguiendo con el libro sobre Rabelais, Tatiana Bubnova señala que el texto original fue presentado ante una comisión en el año de 1940 y para 1946 fue defendido como tesis doctoral. Incluso, el mismo Bajtín confesó que desde el año 1933 podría haberse publicado.⁵⁴ Dicha disertación aparece en el mundo hispano hasta 1974 con la traducción de Julio Forcat y César Conroy. Esta edición estuvo a cargo de la editorial Barral y llevó el título de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de François Rabelais*, que se conservará para la edición de Alianza, en 1987.⁵⁵ Resulta pertinente destacar el espacio, de 40 años, que hay desde su composición en ruso en 1933 hasta su traducción en lengua española.

La suerte de su libro sobre Dostoevski fue casi similar. Concluido en 1922, no vio la luz sino hasta 1929. En 1963 se realizó una edición que fue ampliada en 1979 y en español apareció en 1986.⁵⁶ En cuanto a *Estética de la creación verbal*, este fue publicado en 1979 en Rusia. Su primera traducción al español fue llevada a cabo por Tatiana Bubnova en 1982. Sin embargo, el traductor cubano Desiderio Navarro, consideró necesaria una retraducción debido a que la versión de Bubnova siguió a la rusa, pero esta última no

⁵³ Me interesa destacar que el sustantivo ruso творение significa creación. En un sentido el título hace alusión a la obra creativa de François Rabelais. Por lo tanto, propongo una traducción más apegada al sentido de su idioma original: “La obra de François Rabelais y la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento”.

⁵⁴ Cfr. Tatiana Bubnova, “Varia fortuna de «cultura popular de la risa»”, en Averintsev, S. S., Makhlin V. L., Ryklin M., Bajtín M. M. y Tatiana Bubnova (eds.), *En torno a la cultura popular de la risa*. Anthropos/Fundación Cultura Eduardo Cohen, 2000, pp.135-164.

⁵⁵ José Romera Castillo *et al.* (eds.), *Bajtín y la literatura*. Visor, Madrid, 1995, p. 8. [Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral].

⁵⁶ Iris M. Zavala, “Bajtín y sus áporos o en el-nombre-del-padre”, en Iris M. Zavala (coord.), *Bajtín...ed.cit.*, p. 132.

incluía “un fragmento que se había conservado del primer capítulo, el cual encierra unas tesis preliminares generales sobre el hombre como condición de la visión estética en la vida real y en el arte”.⁵⁷ De esta segunda edición rusa fue la que partió Navarro para realizar una nueva traducción.

Como se pone de manifiesto, es fácil detectar la disparidad de tiempo y temática que existe entre los escritos de la pluma de Bajtín, por ello resulta difícil encuadrarlo en una corriente o categoría específica. Esto se refleja en que los libros sobre Literatura marxista no ocupen un lugar, a pesar de haber experimentado esa época. En lo que se refiere a los manuales sobre teoría literaria, tampoco posee un lugar junto con sus contemporáneos, su estudio es aislado. Cabe agregar que también resultan dos puntos a discurrir: la forma de escritura y los medios de divulgación. Con relación al primer estamento, debe tenerse por entendido que el pensamiento ruso posee un campo singular de problemas. Mientras que para el pensamiento clásico occidental el sujeto es la razón pura, para la filosofía rusa es el sujeto en su personalidad *íntegra*; es decir, no crea una línea divisoria entre lo intelectual y emocional.⁵⁸

En consecuencia, y como bien señala Dmitry Shmonim, el pensador ruso no tiene como intención construir sistemas abstractos, ni acabados. Tampoco pretenden reproducir los ajenos o explotar los suyos propios. Su interés tiende hacia el conocimiento figurado e intuitivo, y se alejan del plano de lo lógico y racional.⁵⁹ Esto se debe a que, como señala Chizhevski, la Ilustración en Rusia no se vivió como en Occidente, es decir, la reacción crítica frente a la tradición religiosa que llegó a convertirse en escepticismo y ateísmo;

⁵⁷ Raúl Ernesto Colón Rodríguez, “De la presencia impuesta...”, art. cit., p. 101.

⁵⁸ Mijaíl Malishev, Boris Emenialov, et. al., *Ensayos sobre filosofía de la historia rusa*. PyV, Ciudad de México, 2002, p. 13.

⁵⁹ Dmitry Shmonim, “La filosofía como profesión en Rusia: ¿Un modo de pensamiento europeo?”. *Diálogo filosófico*, 54 (2002), pp. 550-551.

Rusia se concretó a tomar en cuenta el criticismo sin llegar más allá.⁶⁰ Por su parte, Olga Novikova, menciona que el término de *ilustración* se utilizó en Rusia para definir la cultura, no en el sentido de una suma total de conocimientos o en relación con el arte. Más bien se refiere a un saber activo que despierta el pensamiento y la conciencia del hombre.⁶¹

Carmen Fernández Méndez aclara que no pudo existir una ilustración rusa como en occidente debido a que la Ilustración forma parte en la preparación de la revolución burguesa. Y en Rusia el panorama revolucionario empezó a configurarse hasta mediados del siglo XIX.⁶²

Un claro ejemplo de lo manifestado fue Bajtín, pues en el rastreo de sus trabajos se observa que no buscó multiplicar sus reflexiones, ya que se dedicó a escribir para sus lecturas cuando tuvo la oportunidad de enseñar. Constantemente volvió a sus ideas, nunca las consideró únicas ni acabadas. Tampoco buscó el reconocimiento, permitió que sus escritos fueran publicados por sus amigos y nunca reclamó su autoría.

Por otra parte, se buscó enfatizar sobre una tradición poco atendida por los especialistas, la cubana. A pesar del espacio geográfico reducido que nos separa, poco se voltea a ver sobre la aportación que tiene Cuba en los diferentes campos de estudios, en este caso para la traductología. Además, aunque se tiene por entendido que el principal receptor del comunismo soviético fue el estado cubano, tampoco se acerca demasiado a la recepción, asimilación y análisis de estas ideas en la isla.

⁶⁰ Dmitri Chizhevski, *Historia del espíritu ruso. Rusia entre Oriente y Occidente*. Alianza, Madrid, 1967, pp. 69-72.

⁶¹ En N. Karamzín, P. Chaadaév, *et. al.*, *Rusia y Occidente*. Tecnos, Madrid, 1997, p. XVI.

⁶² Consúltase a Carmen Fernández Méndez, *El romanticismo ruso*. Ediciones del Orto, Madrid, 1997, p.

Lo más importante que considero de este capítulo es reconsiderar por qué en Occidente se tiene preferencia por ciertas categorías bajtinianas como: el carnaval, el cronotopo o el dialogismo. Creo como posible respuesta, que esto se debe precisamente al papel de la traducción. Se acerca y estudia un texto en la medida que este nos llega. Si se ha dado difusión a obras específicas de Bajtín, estas son las que se utilizarán y aplicarán a diversos estudios.

En el caso de Bajtín, por el hecho de que sus escritos se complementan, además de que su pensamiento no permaneció estático, es necesario reconsiderar sus teorías. También, hace falta estudiarlo en relación con una época y un grupo de intelectuales. Asimismo, se necesitan más aportes en el campo de la traducción, desde más producción hasta la revisión de las traducciones ya existentes. Una vez expuesta la suerte de las traducciones bajtinianas a lengua española y cuál fue, a grandes rasgos, el contexto de la época que vivió se pretende analizar cómo fueron recibidas las teorías propuestas en el mundo ibérico, para posteriormente entender cómo llegaron y el impacto que tuvieron en la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

Segundo tiempo:

Bajtín en la teoría crítica de habla hispana

*Todos los ámbitos
de la actividad humana
están vinculados al uso de la lengua*
Mijaíl Bajtín

El objetivo de este capítulo consiste en abordar los presupuestos teóricos asociados a Bajtín que más relevancia han tenido dentro del ámbito literario: cronotopo, carnaval, polifonía, dialogismo y heteroglosia. Para ello, el eje central serán las tres traducciones principales de su obra que se han consolidado en el mundo de habla hispana y pueden ser considerados como canónicos: *Teoría y estética de la novela*, *Problemas de la poética de Dostoievski* y *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de François Rabelais*. Sin embargo, como sus ideas respecto a las categorías que nos competen no se desarrollaron única y exclusivamente en los límites de los textos mencionados, se aludirá a otros contenidos del autor con el propósito de construir un punto de vista más completo del pensamiento bajtiniano.

Además, quiero asentar que a pesar de que nuestro enfoque es el de la Literatura no se puede dejar a un lado las aportaciones de otras ciencias como la Historia, la Filosofía o la Antropología, debido a que estas han nutrido el pensamiento de Bajtín, pero no se ahondará en ellas, se hará únicamente mención en medida que nos ayuden a comprender de mejor manera el campo literario. También, quiero agregar que el esquema de desarrollo de este capítulo obedece a la finalidad de encuadrar las aportaciones de la teoría crítica literaria a cada una de las categorías de análisis. En ningún momento se pretende tratarlas por separado, ya que sería erróneo, porque cada una de estas condiciones se complementan entre sí.

Cronotopo

En los denominados ensayos de poética histórica, Bajtín se propuso desarrollar la relación del tiempo y el espacio en la teoría literaria. Con ese objetivo, retomó el concepto de cronotopo, utilizado principalmente en las matemáticas, pero aplicado a la creación artística literaria. Bien podría entenderse esta preocupación como una búsqueda y comprensión del contexto en el ámbito donde se desarrolla la trama en la literatura; pero no debe de ser así, puesto que las circunstancias que rodean a una situación determinada de los personajes solo sería un análisis estético del texto literario y no el reflejo de un momento histórico que revela la imagen del hombre de una época. Por tanto, considerar la relación tiempo-espacio es preponderante para comprender la sociedad de una época determinada, debido a que el individuo es huella de su momento, así como este lo determina.

Así pues, el cronotopo debe considerarse como una categoría *de la forma y el contenido en la literatura*:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo.⁶³

En consecuencia, el tiempo y espacio reales se reflejan en la creación artística literaria y poseen un carácter indisociable. Asimismo, el cronotopo tiene cualidades específicas en los géneros de la Literatura. En este caso, Bajtín apostó por el género novelesco europeo para mostrar el proceso de la espacialidad y temporalidad, iniciando sus disertaciones con la novela griega, hasta llegar a la Francia medieval con la figura de

⁶³ Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid, 1989, pp.237-238.

Rabelais. En esta ocasión, se encuadrará únicamente en el cronotopo rabelesiano, por desprenderse de él la categoría, quizá, más importante del pensamiento bajtiniano.

Cronotopo rabelesiano o el carnaval

Respecto al carnaval, debe decirse que este “se entiende como un dispositivo teórico para el análisis de los textos culturales de toda índole, pero sobre todo literarios”.⁶⁴ Tal es el uso constante en este ámbito que Tatiana Bubnova señala que se utiliza como una especie de epifanía, lo que le da un carácter de exaltación máxima y convierte la figura de Bajtín en Nuestro Señor Carnaval.⁶⁵ Si bien existe una inclinación recurrente hacia la función carnavalesca, Bubnova sugiere que este no es el mayor problema, sino más bien al hecho que puede considerarse como no leída y menos comprendida, dado que se carece de un enfoque adecuado para esta fracción del pensamiento bajtiniano.⁶⁶ Esto se refiere al entendido de que la cultura del carnaval se desprende principalmente de la tesis doctoral sobre Rabelais, pero cierto es que la concepción se revela y complementa en otros escritos como: “Formas del tiempo y el cronotopo”, “Epopéya y novela”, y el capítulo cuarto de la *Poética de Dostoievski*.⁶⁷ Además, debido a las incidencias a las que se enfrentó el texto de la disertación de grado, el escrito “Rabelais y Gógol. El arte de la palabra y la cultura popular de la risa”, viene a complementar la visión bajtiniana del carnaval.

Por otra parte, se debe tener en cuenta el trato que se le ha dado a la categoría que nos concierne. Tal es el caso de Julia Kristeva, quien, en 1967, postuló el concepto de

⁶⁴ Tatiana Bubnova, “Varia fortuna de «cultura popular de la risa»”, en Averintsev, S. S., Makhlin V. L., Ryklin M., Bajtín M. M. y Tatiana Bubnova (eds.), *En torno a la cultura popular de la risa*. Anthropos/Fundación Cultura Eduardo Cohen, 2000, pp.135.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 140.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 135-164.

carnavalización, aunque estuvo bajo influencia de Derrida y Foucault. Para la década de los setenta del siglo XX existió una especie de decepción y hubo detractores en la aplicación de la teoría. Recientemente, los estudiosos se han enfocado en las cuestiones concernientes a la filosofía; no muy exploradas, por cierto, en relación con el tiempo al que alude Bajtín, la Edad Media y el Renacimiento.⁶⁸ Hasta el momento, pareciera ser confuso, redundante y, quizá, infructuoso, volver continuamente al conjunto de ideas y elementos que configuran el carnaval. Sin embargo, las mismas razones que pueden influir en alejarse del tema, son las mismas que instan a seguir contribuyendo al respecto. Debido al carácter inacabado que posee y al múltiple abanico de interpretaciones que se siguen suscitando. Cada nueva mirada contribuirá a enriquecer el importante saldo de estudios que tiene el carnaval por tema nuclear.⁶⁹

Para Bajtín, la concepción carnalesca del mundo se desprende de la cultura popular y dentro de ella convergen una serie de elementos de igual importancia como: la risa, y las figuras que la representan, el lenguaje, en el vocabulario de la plaza pública, el cuerpo, en sexualidad como en funciones fisiológicas —deglución, digestión y defecación—. Pero antes de esbozar cada uno de estos elementos es preciso puntualizar que, voltear a las fuentes folclóricas es imprescindible para obtener una visión más completa del mundo y, por ende, comprender cómo se posiciona el hombre frente a ella. Pues en el ámbito de lo popular se revela la auténtica naturaleza del ser humano.

Sin embargo, la sociedad, en este caso la medieval, ha contribuido a que el hombre haya regulado su esencia verdadera, lo que permite la existencia de una obnubilación en la apreciación de la realidad. Bajtín detecta que esto se deriva del pensamiento escolástico, la

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 138-139.

⁶⁹ *Idem.*

casuística teológica y jurídica y el lenguaje que a través de las relaciones jerárquicas construyen las cosas y las ideas.⁷⁰ Por eso, “es necesario crear nuevas vecindades entre las cosas y las ideas que corresponden a su auténtica naturaleza; es necesario acercar y combinar todo lo que ha sido separado y alejado de manera falsa, y separar lo que ha sido acercado de manera falsa”.⁷¹ Esto solo será posible, artísticamente hablando, con el análisis profundo de las fuentes literarias que no pertenecen al canon oficial.

En cuanto a la hilaridad, esta juega un papel importante dentro de los presupuestos teóricos bajtinianos. Además, ha sido una constante en el tiempo. Si se vuelve la mirada como se acostumbra a los griegos, desde los mitos hasta la actualidad se sigue abordando desde diferentes ámbitos. El historiador francés George Minois señala que “tal interés por la risa no es nada extraño”.⁷² Así pues ha adquirido a lo largo del tiempo connotaciones distintas, además que su significado varía entre sociedades. De ahí que exista al respecto estudios como los de Jacques LeGoff, en Francia; Peter Burke, en Gran Bretaña; o Neumann, en Alemania.

Bajtín no fue la excepción al respecto, dedicó un capítulo entero a la historia de la risa en su estudio sobre Rabelais, así como la mencionó en otros escritos y autores como Gógol. Al igual que Minois, Bajtín concibe el acto de mofarse como medio por el cual el hombre puede responder a las interrogantes fundamentales de su existencia.⁷³ En este sentido el teórico ruso retoma su importancia y la coloca en un lugar central de su disertación. Él observa la risa rabeleisiana como un mecanismo que “no solo demole las relaciones tradicionales y destruye los estratos ideales, sino que revela la vecindad directa, grosera, de

⁷⁰ Mijail Bajtín, *Teoría y estética...*, ed. cit., p. 320.

⁷¹ *Ibid.*, p. 321.

⁷² Georges Minois, *Historia de la risa y de la burla de la Antigüedad a la Edad Media*. Universidad de Sonora/ Universidad Veracruzana/ Ficticia, Ciudad de México, 2015, p. 17.

⁷³ *Ibid.*, p. 22.

todo lo que la gente separa por medio de la mentira farisea”.⁷⁴ En otras palabras, reír es un acto de liberación.

En la poética de Gógol la función es similar, específicamente en *La salida del teatro*, se le considera como un noble personaje:

... la risa es más significativa y profunda de lo que se piensa, no se trata de la risa generada por una irritación pasajera, por la disposición y enfermiza de un carácter. Tampoco de una risa ligera que sirve a la gente de distracción vana y entretenimiento, sino de la risa que brota, toda ella, de la naturaleza luminosa de hombre; que brota de esa naturaleza porque en el fondo de la misma existe una fuente que nunca se seca.⁷⁵

Si bien, la risa es un elemento inherente de la naturaleza humana, el manifestarla es igualmente natural, pues es un acto que desvela las necesidades y emociones más profundas del ser a la esfera social de la plaza pública. Sin embargo, esta concepción de lo risible difiere de los parámetros que se le ha otorgado, porque no previene de las formas irónicas, burlescas o sarcásticas. Más bien emana de una concepción aparentemente baja, de lo popular, pero no por ello carente de sentido o significado.

Asimismo, la tradición literaria reconoce el estrato bajo de la risa popular y, en consecuencia, identifican a las figuras encargadas de hacer uso de ella: el bufón, el pícaro y el tonto. De alguna manera se les puede considerar como marginales, pero ellos conllevan una de las tareas más importantes, que es considerar y exponer las intenciones más profundas del alma humana. Al respecto, Bajtín argumenta lo siguiente:

El pícaro, el bufón y el tonto crean en torno suyo microuniversos especiales, cronotopos especiales. Todas esas figuras no han ocupado ningún lugar de cierta importancia en los

⁷⁴ Mijail Bajtín, *Teoría y estética...*, ed. cit., p. 237.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 493-494.

cronotopos y épocas analizados por nosotros (parcialmente, sólo en el cronotopo de aventuras y costumbre). Esas figuras, en primer lugar, llevan con ellas a la literatura una relación muy estrecha con los tablados teatrales de las plazas públicas; están ligadas a una función especial, muy importante, de la plaza pública. En segundo lugar –cosa que tiene, sin duda, relación con lo anterior– la existencia misma de tales figuras no tiene sentido propio, sino *figurado*: su mismo aspecto exterior, todo lo que hacen y dicen no tiene sentido directo, sino figurado, a veces contrario; no pueden ser entendidas literalmente, no son lo que poseen. Finalmente, en tercer lugar –y esto deriva de los dos aspectos anteriores–, su existencia es reflejo de alguna otra existencia; es, además, un reflejo indirecto. Son los comediantes de la vida, su existencia coincide con su papel, y no existen fuera de ese papel.⁷⁶

De la concepción anterior, se infiere que los personajes humorísticos, en su espacio público, se encuentran ligados al mismo tiempo con la sociedad que los rodea tanto como con una concepción del sentido de realidad más elevada a través de las manifestaciones de la risa. Pero esta se desarrolla de manera unidireccional:

Esas figuras se ríen de los demás y también los demás se ríen de ellas. Su risa tiene el carácter de risa popular, de plaza pública. Restablecen el carácter humano, ya que la existencia de dichas figuras como tales, se manifiesta, por entero y hasta el final, hacia el exterior, lo exponen todo, por decirlo así en la plaza; toda su función se reduce a esa exteriorización, aunque no de su propia existencia, sino de una existencia ajena, reflejada; pero tampoco tienen otra.⁷⁷

Por otra parte, habrá que elucidar sobre el espacio en el que se desenvuelve el carnaval. Hasta ahora se ha hecho mención, sin indagar más, en el espacio de *plaza pública*. Mijail lo retoma del sustantivo griego *ἀγορά*, es decir, asamblea. En forma verbal pasaría a hacer reunir, *ἀγειρω*. En esta área de la vida se relaciona el hombre no solo con los

⁷⁶ *Ibid.*, p. 311.

⁷⁷ *Idem.*

acontecimientos cívico-políticos, sino que además revela la vida entera del ciudadano frente a la concurrencia.⁷⁸

Si se piensa en la plaza pública únicamente como el espacio donde convive el pueblo, se concebiría solo una faceta de esta. A pesar de que se ha hecho hincapié en que el carnaval, en su carácter y espacio festivo, posee un carácter netamente no oficial por ser una especie de liberación temporal, más allá del pensamiento dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios y reglas que se oponen a toda perpetuación, perfeccionamiento o reglamentación.⁷⁹ No puede ser porque el individuo está ligado al estado y sociedad oficial, en el curso de su vida es él quien posee y recrea las características propias de los oficial y no oficial.

Comenzaré dando un ejemplo sobre lo anterior, según Bajtín en las ceremonias y ritos civiles asistían los bufones para que, en el momento indicado, parodiaran los actos de los torneos y los cultos sobre el derecho de vasallaje y la institución de nuevos caballeros. Asimismo, hace mención que la Iglesia medieval se caracterizó por un aspecto cómico popular y público en sus principales fiestas: *festa stultorum*, *festa asinorum* y *risus paschalis*.⁸⁰ En el punto eclesiástico, quiero enfatizar que, de acuerdo con María Eugenia Góngora, las dos primeras celebraciones formaban parte de las fiestas bufas de los subdiáconos y se celebraban desde la Navidad hasta Año Nuevo, tanto en Francia como en Alemania e Inglaterra. El espacio del festejo fue, en primera instancia, el edificio

⁷⁸ *Ibid.*, p. 284-285.

⁷⁹ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de François Rabelais*. Alianza, Madrid, 1999, p. 15.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 10.

eclesiástico; después eran llevadas a cabo en procesiones y cabalgatas.⁸¹ De igual forma, en una descripción de dichas ceremonias, Flögel aporta lo siguiente:

En las catedrales se nombraba a un obispo-bufón. Este celebraba entonces un oficio solemne y daba su bendición. Los sacerdotes disfrazados entraban en el Coro bailando, saltando y cantando canciones picarescas. Los subdiáconos comían salchichas, jugaban a las cartas y a los dados sobre el altar; en lugar de incienso, quemaban suelas de zapatos viejos y excrementos. Después de la "misa", cada cual bailaba y corría por la Iglesia a su gusto, y se entregaba a los mayores excesos; algunos se desnudaban por completo. Luego todos subían a carretas cargadas de excrementos y se hacían conducir por la ciudad tirando basuras al pueblo que los acompañaba [...]. En Antibes los laicos tomaban el lugar de los sacerdotes en el Coro; se revestían de trajes sacerdotales rotos y al revés; sostenían también de abajo arriba los libros (del culto) que pretendían leer [...] no cantaban salmos ni himnos litúrgicos, sino que murmuraban palabras incomprensibles y berreaban como animales.⁸²

Muy similar se desarrollaba la *fiesta asinorum* solo que, como bien indica su nombre, aparecía en escena un asno sustituyendo la figura del obispo. Las connotaciones del animal son diversas y algunas veces símbolo de estupidez, fuerza o virilidad, aunque también podrían hacer referencia a la entrada triunfal de Jesús a Jerusalén.⁸³ Sin embargo, teniendo en cuenta que estos festejos se desarrollaban durante los meses de diciembre y enero, queda descartada la idea de los acontecimientos de Pascua.

A pesar de que Bajtín observó en estas fiestas la verdadera naturaleza humana que se rebela ante las prácticas oficiales impuestas por la tradición, en vista de que la esfera

⁸¹ María Eugenia Góngora, "Omnia tempus habent': la fiesta medieval de los locos", *Revista Chilena de Literatura*, 18 (1981), p. 25.

⁸² R.P. Flögel, *Geschichte des Grotesk-Komischen*, apud María Eugenia Góngora, art. cit., p. 25-26.

⁸³ *Ibidem.*, p. 26.

eclesiástica participa y regula los festejos humanos, cabría preguntarse hasta qué punto se puede hablar de una verdadera liberación o ruptura con el orden preexistente.

En cuestión de significación de estas celebraciones, como se mencionó previamente, en ellas se persigue la abolición de las relaciones jerárquicas. Aunque solo sea una vez el año, las clases se invierten y debido a ello se da pie a la posibilidad de un *mundo al revés*. Y en esta naturaleza viable no solo el pueblo puede ocupar un nivel elevado, sino que los mismos que dominan pueden rebasar a sus superiores.

Al igual que Bajtín, María Eugenia Góngora y Ramón García Pradas⁸⁴ coinciden en que los festejos propician la inversión del mundo. Para el teórico ruso y la especialista, esta posibilidad está vinculada con la idea de la rueda de la Fortuna altamente propagada durante la Baja Edad Media. Además, Góngora señala que al permitir el mundo medieval eclesiástico la profanación, por medio de la parodia, de alguna manera esta tiene la misma esencia de lo sagrado.⁸⁵ Con esto se busca asentar otra característica del carnaval, que en él el mundo cotidiano muda dando la posibilidad de una realidad donde todos sean iguales.

Otro aspecto que considerar es el de si el carnaval puede reflexionar como una especie de representación teatral. En el mundo de habla española, las ideas bajtinianas sobre el carnaval se han aplicado, principalmente, a estudios sobre el teatro de los Siglos de Oro. Baste como muestra mencionar Javier Huerta Calvo y su libro *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*. Algo semejante sucede con Isabel M. Sonia Sardón Navarro, quien recurre a la temática carnavalesca para

⁸⁴ Ramón García Pradas, “La fiesta de los locos, un origen folklórico para el teatro del medievo francés”, en E. Real Jiménez, D. Pujante, *et. al.* (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*. Universitat de València, España, 2001, pp. 33-41.

⁸⁵ M. Parra, art. cit., p. 30.

su uso en el teatro antiguo griego, en su artículo “Formas del Carnaval en el Teatro. Del «realismo grotesco» de Aristófanes, a los «criados» de la comedia de Menandro”.

En el caso específico del espectáculo teatral, este puede vincularse con la estructura del carnaval por su elemento de *juego*. Sin embargo, Bajtín sentenció claramente lo siguiente:

Es verdad que las formas del espectáculo teatral de la Edad Media se asemejan en lo esencial a los carnavales populares, de los que forman parte en cierta medida. Sin embargo, el núcleo de esta cultura, es decir el carnaval, no es tampoco la forma puramente *artística* del espectáculo teatral, y, en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad, es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego. De hecho, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval.⁸⁶

En cuanto al lenguaje, su función está supeditada al vocabulario de plaza pública propuesto por Bajtín. En él se encuadran elementos del lenguaje familiar como pueden ser las groserías, maldiciones o juramentos. Estos no se encuentran separados de las formas artísticas de la Literatura y son de suma importancia porque cumplen una función estilística, ya sea en los dichos, gangarillas o farsas.⁸⁷ Estos elementos del lenguaje popular que se desarrollaron en las plazas públicas, durante la Edad Media y en el Renacimiento, constituían un mundo único e integral. Tenían algo en común y se basaban en un ambiente de independencia, sinceridad y familiaridad.⁸⁸

⁸⁶ M. Bajtín, *La cultura...*, ed. cit., pp. 12-13.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 138.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 139.

En cuanto a la función del cuerpo, en su estudio sobre Rabelais, Bajtín englobó en una misma categoría las imágenes del cuerpo, de la vida, de las satisfacciones, de las necesidades naturales y la vida sexual, denominándola el principio de la vida corporal y material.⁸⁹ Para cumplir con la intención de este escrito, se concretará a aludir sobre todo aquello que se relacione con la noción de cuerpo.

En el principio corporal se confiere una nueva concepción del coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal y la vejez, principalmente, pero desde una perspectiva que “se diferencian claramente de las imágenes de la vida cotidiana, preestablecidas y perfectas”.⁹⁰ Habría que decir también, del énfasis que se les presta a las partes del cuerpo como: los órganos genitales, los senos, el falo, las barrigas y la nariz.⁹¹ Deseo subrayar que, lo necesario para que se le otorgue este nuevo tratamiento a las nociones del cuerpo es el elemento de lo deforme, monstruoso u horrible.⁹² En otras palabras, se debe recurrir a lo grotesco. Bajtín entiende, dicho concepto, como una exageración de un aspecto negativo, que se ridiculiza al extremo.⁹³

Es así como la concepción del carnaval debe ser entendida desde todos los elementos que la convergen, pues es la suma de todos ellos. Además, hay que recalcar que el teórico ruso no buscó ofrecer una definición de dicho concepto, más bien ofreció una explicación de lo que implica ideológicamente y cómo se vincula con la creación artística literaria. Entonces, evocar al carnaval no significa hablar de algo unívoco ni terminado.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁹¹ *Ibid.*, p. 30.

⁹² *Ibid.*, p. 29.

⁹³ *Ibid.*, p. 275.

Polifonía

Como es sabido, la idea bajtiniana de polifonía se deriva del estudio sobre Dostoievski. Bajtín consideró que el novelista ruso fue uno de los más grandes innovadores de la forma artística. Mediante un análisis teórico literario, Bajtín se propuso desvelar los rasgos principales de la poética de Dostoievski.⁹⁴ En el primer capítulo de *Problemas de la poética de Dostoievski*, que versa sobre la figura del escritor de la Rusia zarista frente a la crítica literaria, Bajtín sentencia 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”.⁹⁵ A diferencia de la novela tradicional, donde a la imagen del héroe se le concibe como objeto, en Dostoievski “no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado propio”.⁹⁶ Por ello, no representan la conciencia del autor, sino crean la propia, e incluso esta puede diferir del escritor: “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 autónomas de otros héroes”.⁹⁷

En este sentido, Sergio Pitol, refiriéndose al personaje de *Crimen y castigo*, Raskólnikov, defiende la genialidad de Dostoievski por “describir cómo un hombre enloquece visto no por el autor, sino por sus propios ojos, por su mirada interior”.⁹⁸ Asimismo, Pitol reconoce que Bajtín es el que nos ha enseñado a leer y, en consecuencia,

⁹⁴ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* (trad. Tatiana Bubnova). FCE, Ciudad de México, 2017, p. 55.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁹⁸ Sergio Pitol, *De la realidad a la literatura*. Ciudad de México, ITESM/FCE, 2003, p.41.

entender a Dostoievski. Lo que puede considerarse como un defecto, frente a la novela europea, nos es más que una novedad. Al respecto sentenció lo siguiente:

Dostoievski es el creador de la novela polifónica, creó un género novelesco fundamentalmente nuevo. Es por eso, que su obra no llega a caber en ningún marco, no se somete a ninguno de los esquemas críticos literarios que acostumbrábamos a aplicar a la novela europea. En sus obras aparece un grupo de personajes cuya voz está formada de la misma manera como se constituye la voz del autor en una novela del tipo común; el discurso del protagonista, sobre el mundo y sobre sí mismo, es tan autónomo como el discurso normal del autor; no aparece sometido a su imagen objetiva como una de las características, pero tampoco es portavoz del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra. Parece expresarse a un lado del autor y combinarse de una “manera especial” con este y con las otras voces de personajes igualmente independientes.⁹⁹

De lo anterior se desprenden ciertas consideraciones a tratar. Resulta evidente la lectura de Pitol sobre Bajtín y su conocimiento sobre la literatura rusa, pero lo que se desea destacar es la estructura de Dostoievski frente a la de la novela europea o tradicional. Esta, según Bajtín, tiene una característica de *una sola voz*, donde el héroe, dentro de esta dinámica, se convierte en el objeto del discurso del autor y es portador de su propia palabra.¹⁰⁰ El narrador omnisciente se consagró en la novela del siglo XIX con Balzac, Tolstoi, Dickens y Pérez Galdós, por mencionar a algunos escritores, pero ya tenía una tradición muy consolidada.¹⁰¹ En cambio, en Rusia no existía una tradición similar, sino que respondía a fenómenos distintos, ya que:

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética...*, ed. cit., p.58.

¹⁰¹ Baste recordar desde Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los que lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor”, hasta la cuentística de los hermanos Grimm en pleno siglo XIX. Por ejemplo, el cuento Die drei Brüder (los tres hermanos): Es war ein Mann, der hatte drei Söhne und weiter nichts im Vermögen als das Haus, worin er wohnte (Hubo un hombre que tenía tres hijos y, por fortuna, la casa donde habitaba).

.... la cultura de los rusos no se nutre directamente de las fuentes europeas- de Grecia solamente tienen la escritura-, sino del este, de Bizancio: son ortodoxos. La formación religiosa y el desarrollo de esta nación corren paralelos, pero desde el principio de la cristianización difieren de los ortodoxos griegos porque incorporan de una manera fundamental, muy poderosa, los elementos paganos sagrados de las tribus anteriores a la llegada de los rusos y los búlgaros: las tierras, los ríos, el bosque, la naturaleza toda, son sus dioses.¹⁰²

Posteriormente, el verso ocupará un lugar central durante las dos primeras décadas del siglo XIX.¹⁰³ Después de ello, “en los ochenta años comprendidos entre 1825 y 1904, hay un núcleo central de dos décadas y media que son el momento culminante del periodo de esplendor de la novela rusa”.¹⁰⁴ De ahí la sentencia de Slonim sobre la tardanza de la literatura rusa en la república de las letras. Sin embargo, también puede entenderse desde un punto de vista contrario: “Quizá sea Rusia el único país en el que la novela nace ya con obras maestras, sin titubeos, con novedades inmensas, con temas nunca tratados, con una imaginación desbordada”.¹⁰⁵

La importancia de tratar y diferenciar la novela rusa de la europea radica en el hecho de que para Bajtín, en dicho género, “la persona es fundamental una persona que habla”.¹⁰⁶ En consecuencia, a este individuo se le denominara *hablante* y, en relación con la novela, este incorpora una diversidad de lenguajes, propios de una colectividad, es decir, habrá un

¹⁰² Sergio Pitol, *De la realidad...*, ed. cit., p. 41.

¹⁰³ Cfr. Dimitri Chizhevski, *Historia comparada de las literaturas eslavas* (trad. Elena Bombin). Madrid, Gredos, 1983, pp. 232-235. Sobre el papel de la poesía en la literatura rusa y su inserción en diferentes géneros como la filosofía (poesía-pensamiento) y la narrativa (novela-verso). Asimismo, hay que recordar la postura crítica de Bajtín frente a los formalistas, que pugnaron por una ciencia del arte poético. Vid. Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (trad. Ana María Nethol). Madrid, Siglo XXI, 2007.

¹⁰⁴ Ronald Hingley, *Historia social de la literatura rusa, 1825-1904* (trad. Sofía Martín-Gamero). Madrid, Guadarrama, 1967, pp. 13-14.

¹⁰⁵ Sergio Pitol, *De la realidad...*, ed. cit., p. 23.

¹⁰⁶ Mijaíl Bajtín, *Las fronteras del discurso* (trad. Luisa Borovsky). Buenos Aires, Los cuarenta, 2011, p. 69.

multilingüismo social.¹⁰⁷ Debido a la característica social del hablante en la novela, dentro de la diégesis se desarrollará el dialogismo y la heteroglosia, conceptos que se desprenden de lo polifónico; al respecto, se ahondará más adelante. Lo que se pretende rescatar es que dentro del mundo imaginado que presupone toda estructura narrativa, específicamente la novela o el cuento, hay una singularidad de voces que deben de tomarse en cuenta no solo de forma integral. Así pues, “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”.¹⁰⁸

Ahora bien, con respecto a cómo se ha retomado la concepción polifónica de la narración en la teoría crítica de habla hispana, remitiré a los trabajos de Graciela Reyes, María Marta García Negroni y Marta Tordesillas Colado: *Polifonía textual. La citación en el relato literario* y *La enunciación en la lengua. De la deixis a la polifonía*, respectivamente. Sin embargo, aludiré en primera estancia la propuesta del lingüista francés Oswald Ducrot: *El decir y lo dicho. La polifonía de la enunciación*. Ya que desde mi apreciación este último libro es el antecedente de los dos primeros y van en la misma línea de enfoque: la enunciación. En el caso de Graciela Reyes, le da un giro al termino para sentenciar que este es *citado*, en el sentido de la reproducción de un discurso por medio de otro.

En el caso de Ducrot, este parte, en su escrito “Esbozo de una teoría polifónica de la enunciación”, del presupuesto de que alrededor de dos siglos se había considerado que el enunciado posee únicamente un solo autor; y solo a partir de Bajtín se cuestionó, y dejó claro, sobre la existencia de varias voces en los textos literarios. No obstante, el teórico

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética...*, ed. cit., p.85.

francés aplicó el concepto, pero no al texto en sí, es decir, al conjunto de enunciados, sino al enunciado mismo.¹⁰⁹ Además, conjugó la teoría bajtiniana con los presupuestos de Ann Banfield acerca del estilo indirecto libre, entiéndase este como una forma entre varias del discurso que se transmite a nivel ideológico.¹¹⁰ Por razón de lo anterior es que los estudios de Ducrot se centran en la pragmática semántica.

Por el contrario, aunque en la idea del estilo sigue a Ducrot, o mejor dicho a Banfield, Graciela Reyes postula que la polifonía en el texto tiene como característica tanto la citación como la intertextualidad. En cuanto discurso citado, Reyes parte de la idea que todo acto de escritura es en sí una reescritura. En otras palabras, no hay algo que no se haya dicho tanto en el nivel fónico como en la estructura imaginaria que representa toda narración, por lo tanto: “Una obra literaria se caracteriza por ser un texto citado que puede y suele contener otros textos citados, es decir, otros hablantes citados y por lo tanto otros contextos de comunicación completos, cada uno con su locutor e interlocutor o interlocutores, sus circunstancias de lugar y tiempo, sus convenciones culturales y sus formas lingüísticas”.¹¹¹

Entonces el autor se convertirá en un citador enajenado de su yo, declinando su responsabilidad de hablante al atribuir su discurso a otro, por medio de la citación. A esto, Reyes le da la categoría de *poliaudición*: “Si el autor habla a través de una o varias voces suscitadas, el lector oye a través de otro u otros lectores que interpone entre él y el texto, saliéndose de sí, enajenándose también, para descifrar la obra literaria”.¹¹²

¹⁰⁹ Vid. Oswald Ducrot, *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación* (trad. Irene Agoff). Barcelona, España, 1999.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 176.

¹¹¹ Graciela Reyes, *Polifonía textual. La citación en el texto literario*. Madrid, Gredos, 1984, p. 39.

¹¹² *Ibid.*, p. 40.

Visto que la enunciación literaria es en sí una citación para Reyes, habrá que añadir que, por lo tanto, se infiere que esta conlleva una intertextualidad. La integración de otros textos literarios en un texto presente “no es un rasgo de la literatura, sino una condición *sine que non* de todo texto, pero en la literatura, en lugar de funcionar de modo automático y no siempre perceptible, como en otros textos, la intertextualidad es puesta en evidencia como tema de la escritura.”¹¹³

En la misma línea de la enunciación se erige el trabajo de García Negroni y Tordesillas Colado. De manera general, buscan preponderar el carácter enunciativo del discurso en tres vertientes: 1) orígenes 2) temas y problemáticas y 3) descripciones, explicaciones y perspectivas. Específicamente, en el capítulo VI “Entorno a las voces del discurso y a la polifonía enunciativa” se retoma las propuestas bajtinianas de la comunicación, es decir la polifonía y el dialogismo. Pese a que en primera instancia estas categorías sean concebidas, principalmente, desde una visión estético-literaria, lo comunicativo ha sido una característica emergente en el tema puesto que “si la lengua no lo es todo en la vida de los hombres, de cualquier manera, está en todo, dice Bajtín. Así, todos los actos son conmensurables con la enunciación y con los valores sociales y personales, estilísticos o morales en ella implícitos”.¹¹⁴

Asimismo, como en el caso de Reyes, la investigación de las estudiosas en cuestión se rige primordialmente del desarrollo de Ducrot sobre la propuesta de Bajtín, denominándola polifonía enunciativa. Aquí quisiera resaltar, que en un sentido el teórico ruso quede relegado a un segundo plano. Sin embargo, la relevancia del desarrollo de las

¹¹³ *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁴ Tatiana Bubnova, *Yo también soy Mijaíl Bajtín*. Buenos Aires, Godot, 2015, p. 16.

tres fuentes que se mencionaron radica en la trascendencia del plano teórico literario al lingüístico de la teoría bajtiniana.

En conjunto, se puede apreciar que la propuesta teórica polifónica no solo ha dado la pauta para entender la poética de un autor, en este caso de Dostoievski, sino que ha servido de basa para crear otras nuevas, como en el caso de Ducrot, Reyes, García y Tordesillas en el campo lingüístico. Además, sigue siendo una categoría de análisis para cualquier novela de un tiempo y espacio determinado.

Dialogismo

Al abordar la categoría de polifonía, esta nos remite ineludiblemente tratar el dialogismo, a causa de que no pueden comprenderse de manera aislada. La interrelación de ambas se sitúa en el entendido de que, si existe una pluralidad de voces, en el caso de la novela a través de sus personajes, estas coexisten en una misma unidad; sin embargo, no se producen de manera aislada, sino que actúan entre sí. Específicamente, en cuanto a la teoría dialógica se refiere, esta suele considerarse subyacente a la tesis polifónica, debido a que se desarrolla de igual manera en *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bajtín sentenció: “la novela de Dostoievski posee otras características: es dialógica, no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como un todo en el cual interactúan varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra.”¹¹⁵ En lo referente a la idea del diálogo en función de la estética, Natalia K. Bonetskaia, en su artículo “La estética de Bajtín como lógica de la forma”, ofrece las pautas para comprender la elaboración del concepto de diálogo en la obra del pensador ruso. Para ello, recurre al

¹¹⁵ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética...*, ed. cit., pp.78-79.

análisis de los textos: “Hacia una filosofía del acto ético”, “Autor y héroe en la actividad estética” (asociado a “Problema del contenido, material y forma en la creación artística verbal”) *Problemas* y el estudio sobre Rabelais. Los dos primeros escritos los considera pre dialógicos, va a hacer hasta la tesis sobre Dostoievski que se dé la transición al diálogo como forma literaria.¹¹⁶

Si bien en “Autor y héroe” la estética bajtiniana se desarrolla como doctrina de la forma propiamente dicha; según Bajtín, la creación de la forma es “la *conclusión* del hombre -del *héroe*- por otro hombre, que es el *autor*; el acontecimiento de la comunicación entre ellos es de carácter *estético*”.¹¹⁷ Para *Problemas de la poética de Dostoievski* “aparece una intuición cualitativamente nueva, la dialógica, y justamente gracias a ella Bajtín encontró la posibilidad de plantear el problema de la forma no tan sólo en cuanto la forma del sentido, sino también como la forma del espíritu”.¹¹⁸ Sin embargo, cabe mencionar que la concepción del diálogo no es propiamente de Bajtín, Bonetskaia afirma la siguiente:

Me parece que Bajtín llegó a este postulado importantísimo, según el cual la revelación del espíritu individual se lleva a cabo en el diálogo, bajo la influencia del libro de M. Buber *El yo y el otro*, que por lo visto fue bien conocido para el autor de *Problemas de la poética*... En efecto, en “Autor y héroe” Bajtín se aproxima bastante a la idea del diálogo, pero en este texto sin duda no existe todavía la intuición propiamente dialógica... Según Buber, el espíritu se encuentra en la relación entre el “yo y el otro”; el espíritu solo hace su aparición ante otro espíritu; solo se da en el diálogo y es diálogo. Es muy probable que bajo la influencia de Buber, Bajtín reflexionó acerca de la posibilidad del diálogo entre autor y héroe.¹¹⁹

¹¹⁶ Natalia K. Bonetskaia, “La estética de Bajtín como lógica de la forma”, en Ramón Alvarado y Lauro Zavala (comp.), *Diálogos y fronteras: El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*. Universidad Autónoma Metropolitana/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/ Nueva Imagen, Ciudad de México, 1993, p. 60.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 69.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

Ya en este momento, es decir, a partir de *Problemas*, se desplegará una nueva concepción en la novela que abarcará múltiples lecturas y posturas hasta nuestros días, pero antes de esbozar algunas de las tesis, necesariamente se debe plantear la importancia y el rasgo principal de lo dialógico, en este momento del autor. En principio, la novedad reside no en el diálogo mismo, forma ya existente y con gran tradición en la Literatura, sino en el nuevo enfoque y trascendencia: a Bajtín le interesó la interlocución como el desarrollo de una relación ideológica; ya que esta representa más que una simple replica en la estructura del diálogo, más bien penetra en el discurso humano y en las manifestaciones de la vida misma, otorgándole sentido y significado.¹²⁰ Por lo tanto, “en todas partes existe un determinado conjunto de ideas, pensamientos y palabras que se conduce a través de varias voces separadas sonando en cada una de ellas de una manera diferente”.¹²¹ Al respecto, Bajtín advierte que esta intención por parte del autor, en este caso de Dostoievski, reside no en un absoluto conjunto de ideas pertenecientes a sí mismo, sino en la variación del tema desde diversas voces.¹²² Sin embargo, en el novelista ruso:

La idea jamás se separa de la voz. Por eso es radicalmente errónea la afirmación de que los diálogos de Dostoievski tienen carácter dialectico. En tal caso, nos veríamos obligados a reconocer que la idea autentica de Dostoievski representa una síntesis dialéctica de, por ejemplo, las tesis de Raskolnikov y las antítesis de Sonia [en *Crimen y castigo*, de las tesis de Aliosha y de las antítesis de Iván [en *Los hermanos Karamazov*], etc. Una semejante comprensión es profundamente absurda. Es que Iván no discute con Aliosha, sino consigo mismo, ante todo, y Aliosha no discute con Iván como una voz íntegra y única, sino que interviene en su diálogo

¹²⁰ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética...*, ed. cit., p.118.

¹²¹ M.M. Bajtín, *Estética de la creación verbal* (trad. Tatiana Bubnova). Siglo XXI, Ciudad de México, 1999, p. 194.

¹²² *Ibid.*, p. 195.

interno, tratando de reforzar una de sus réplicas. No puede tratarse de ninguna síntesis; solo se trata del triunfo de una u otra voz o de la combinación de voces allí donde estas están de acuerdo. La última dación para Dostoievski no es la idea como conclusión monológica, aunque dialéctica, sino el acontecimiento de la interacción de las voces.¹²³

A este nuevo posicionamiento del autor frente al héroe, así como el descubrimiento de otro aspecto del hombre, dentro de la novela, se le denomina el “hombre en el hombre” o lo que es lo mismo, autoconciencia.¹²⁴ Del mismo modo, esta nueva estructura, dentro de la poética de Dostoievski se deba a que él mismo se concebía como un completo realista en un sentido superior, puesto que buscó representar las profundidades del alma.¹²⁵ En consecuencia, siguiendo a Tatiana Bubnova, “el dialogismo resulta ser, así, un punto de vista capaz de ofrecer la posibilidad de ver y comprender todos los demás puntos de vista existentes como un evento unitario: no una abstracción del “ser”, sino su mero acontecimiento, su devenir conjunto con el otro”.¹²⁶

Ahora bien, si el dialogismo implica comprender al otro desde el yo, dentro de la crítica Bubnova retoma esta concepción para desarrollar una línea de investigación situada en el sujeto y el acto ético, a pesar de que esta no se localice explícitamente en el corpus bajtiniano:

El problema de la alteridad ocupa un lugar absolutamente central y fundacional en el pensamiento de Bajtín. Sus libros como *Problemas de la poética de Dostoievski*, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* y *Teoría y estética de la novela* nos hablan sobre el diálogo, la polifonía, el carnaval. Otros, los llamados “deuterocanónicos”, por ser su

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética...*, ed. cit., p. 143.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 147.

¹²⁶ Tatiana Bubnova, *Yo también soy...*, ed. cit., pp. 16-17.

autoría una cuestión de disputa histórica (*El marxismo y la filosofía del lenguaje, El freudismo*), se ocupan de la filosofía del lenguaje y la teoría literaria desde la crítica de la lingüística saussureana y el formalismo. Pero la óptica del otro y los conceptos de la filosofía del acto son el trasfondo de absolutamente todos los textos bajtinianos, sin los cuales ni uno solo de sus conceptos, por más atractivo y comprensible que parezca, puede ser comprendido adecuadamente.¹²⁷

En cuanto al *otro*, este se concibe como alguien más que no soy yo, permitiendo así alcanzar la otredad; sin embargo, esta no debe concebirse desde las divisiones de la sociedad en virtud de condiciones raciales o sexuales pues, resultaría limitante, advierte Bubnova. Más bien, debe entenderse en Bajtín que “el *otro* es la primera realidad dada con las que nos encontramos en el mundo, cuyo centro, naturalmente, es el yo, y todos los demás son otros para mí”.¹²⁸ Así pues, debido a que la interacción con el otro es una actividad constante del hombre que se desarrolla en el mundo, esta posee un valor ético pues en esta interacción se desarrollan de forma inherente los valores.¹²⁹ Debido a esta condición que permanece entre el yo y el otro, debe expresarse que resulta, por un lado, favorable ya que el otro me proporciona una primera definición de mí, de mi cuerpo así como de mi valor; por otra parte, el lugar del otro conlleva una ventaja sobre mí por tener un excedente de visión sobre mi persona y el mundo.¹³⁰

Sin dejar de tener en mente, que esta relación dialógica entre el yo y el otro se desarrolló en Bajtín por medio de la estética literaria, conviene recalcar que, dentro del discurso narrativo, esta interacción la producen el autor y el héroe. En “Autor y héroe en la actividad estética”, el teórico postuló que:

¹²⁷ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 13.

... el autor no llega enseguida a una visión del héroe que no sea accidental sino creativamente fundamentada, ni su reacción se vuelve a la vez consistente y productiva, de tal modo que a partir de una actitud valorativa total se abra el todo del héroe: muchas muecas, máscaras casuales, gestos falsos, actos inesperados serán manifestados por el héroe, en función de las relaciones emocionales y volitivas accidentales, así como de los caprichos anímicos del autor, cuyo caos el héroe se ve obligado a atravesar para dar con su verdadera orientación valorativa, hasta que su imagen se integre en un todo estable y necesario.¹³¹

En este sentido, la conciencia del autor vendría a hacer *la conciencia de la conciencia*, debido a que abarca la conciencia del héroe y su mundo; además, “no solo ve y sabe todo aquello que ve y sabe cada uno de los héroes por separado y todos ellos juntos, sino que ve y sabe más que ellos y además ve y sabe aquello que a los héroes es por principio inaccesible, de modo que todos los momentos que concluyen en la totalidad”.¹³² Por ende, el héroe y sus actos se desenvuelven dentro de una predisposición por parte del autor en función de un acto ético. Para concluir esta perspectiva entre yo-otro, filosofía del acto, que se desborda del diálogo en la novela, Bubnova considera que Bajtín, desde la unidad del acto ético, sugiera la posibilidad de un diálogo entre las ciencias, donde filosofía, historia, sociología confluyan para proporcionar una cosmovisión de la cultura contemporánea desde la alteridad, rompiendo así con toda estructura proveniente del racionalismo.

Además, por un lado “la importancia del pensamiento dialógico en el mundo contemporáneo persiste debido al marco conceptual que ofrece para estudiar diversos tipos de *diálogos*”.¹³³ Tal es el caso de Mario Baquero Goyanes, quien, en un momento en

¹³¹ *Ibid.*, p. 23

¹³² *Idem.*

¹³³ Ramón Alvarado y Lauro Zavala (comp.), *Diálogos y fronteras...*, ed. cit., p.9.

Estructura de la novela actual, argumenta sobre la estructura dialogada. Pese a que no menciona de manera directa los postulados de Bajtín, se infiere la inquietud de entender la estructura de la novela desde el diálogo. Por ello, desarrolla 1) la relación entre la narración y el teatro, 2) las motivaciones de la estructura dialogada, 3) el monologo interior, 4) variantes del monologo interior, 5) estructuras dramáticas, 6) la subconversación y 7) lo novelesco y lo dramático.¹³⁴ Igualmente, en consonancia con el otro, pero desde un cariz distinto, se han realizado investigaciones en torno a Bajtín y otras figuras importantes como es el caso de Lévinas y Valéry, por mencionar algunos. Otra vertiente importante donde se aplica el dialogismo es la que tiene que ver con la idea de identidad. En este sentido, Mary S. Pollock y Malini Schueller la abordan desde la temática de género.¹³⁵ Mientras que Lauro Zavala pugna por el diálogo desde lo culturas, y Alfred Arteaga lo aplica a la lengua en relación con la identidad chicana.¹³⁶ Ya en el plano del uso de la lengua, Ramón Alvarado emplea la propuesta bajtiniana de los géneros discursivos en la comunicación verbal. Esto en el entendido de que “se puede afirmar que un género discursivo es una forma concreta de interacción social”.¹³⁷ Esta idea de intercomunicación entre sociedades nos traslada a abordar la siguiente categoría bajtiniana: heteroglosia.

Pero antes de continuar, es preciso cerrar el punto del dialogismo. Al respecto, con lo expuesto hasta ahora, se infiere que el dialogismo no es una categoría acabada entre los

¹³⁴ Cfr. Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Planeta, 1972, pp. 41-62.

¹³⁵ Cfr. Mary S. Pollock, “Lo que se deja afuera: Bajtín, el feminismo y la cultura de los límites” en Ramón Alvarado y Lauro Zavala (comp.), *Diálogos y fronteras...*, ed. cit., pp. 113-132. Y Malini Schueller, “El dialogismo y una teoría del género” en” en Ramón Alvarado y Lauro Zavala (comp.), *Diálogos y fronteras...*, ed. cit., pp. 133-146.

¹³⁶ Laura Zavala, “Hacia una teoría dialógica de la liminidad cultural: escritura contemporánea e identidad cultural” y Alfred Arteaga, *Una lengua a otra: la identidad chicana y la poética de la hibridización en la frontera entre Estados Unidos y México*” en” en Ramón Alvarado y Lauro Zavala (comp.), *Diálogos y fronteras...*, ed. cit., pp. 147-169.

¹³⁷ Ramón Alvarado, “Los géneros del discurso como marcos de interacción” en Ramón Alvarado y Lauro Zavala (comp.), *Diálogos y fronteras...*, ed. cit., pp.199-212.

estudiosos; por el contrario, cada vez más se sigue abonando a temática. En algunas ocasiones, como se puede observar, se eleva al punto filosófico para tratar de entender la posición del hombre tanto en el mundo, como su relación con el otro. Desde esta perspectiva, se afirma que para Bajtín la función dialéctica del diálogo no es tan importante como las ideas mismas. De igual forma, se percibe que continúa la pertenencia de lo dialógico en la forma de expresión teatral, así como en el campo de la poética. A su vez, con mayor frecuencia se nota cómo han ido en incremento las temáticas más relevantes de nuestro contexto actual: la ideología de género y la cultura, desde diversos fenómenos como puede ser la migración y sus repercusiones lingüísticas.

En este momento, más que posicionarnos o preponderar una postura sobre otra, quisiera resaltar el hecho de que la posición dialógica dista mucho de llegar a concluirse, y efectivamente, ese es un posicionamiento de Bajtín sobre el diálogo, este jamás terminará, ni podrá limitarse a una sola esfera, mientras sigan existiendo individuos que convivan en la denominada sociedad. Así pues, el pensador ruso a través de sus escritos apuesta siempre por la pluralidad y evita caer en absolutismo, pues nada hay igual aun cuando un conjunto de personas comparta elementos culturales y lingüísticos.

Heteroglosia

En cuanto a lo que el término heteroglosia se refiere, se precisa aclarar que este proviene de las traducciones de Bajtín al inglés.¹³⁸ En lo que respecta a la tradición hispánica, se opta por las expresiones *plurilingüismo* o *multilingüismo*, según la traducción que se siga. En

¹³⁸ Véase M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination, Four Essays* (ed. Michael Holquist). University of Texas Press, USA, 1982.

Teoría y estética de la novela, Kriukova y Cazcarra eligen la primera opción, mientras que Luisa Borovsky, en *Las fronteras del discurso*, elige la segunda. Por lo tanto, en algún momento las tres palabras pueden ser utilizadas indistintamente. Sin embargo, esta investigación se circunscribirá a la tradición hispana, por ser el eje central de la tesis la lectura de Bajtín en el mundo hispanoamericano.

Dicho lo anterior, ahora corresponde abordar el tema de las diversas voces en la novela, que tanto procuró Bajtín en su actividad intelectual. Específicamente, es en “La palabra en la novela” que se desarrolla la idea, pero está relacionada con otros escritos como “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literario” o “El problema de los géneros discursivos”. La intención primaria del teórico ruso consistió en preponderar el uso de la lengua, ya que esta se vincula en todos los ámbitos de la actividad humana,¹³⁹ aunque en otro sentido. Asimismo, debe esclarecerse que para Bajtín no existe una distinción entre la palabra oral y escrita, por eso en sus escritos hay un vínculo estrecho entre ambas representaciones del lenguaje. En el capítulo quinto de *Problemas*, el mismo teórico dejó claro que, para él, en el término *palabra* se sobreentiende la *lengua* en su sentido pleno y vivo, y no desde una abstracción propia de la lingüística.¹⁴⁰

Dicho lo anterior, por un lado, se debe reconocer la característica bajtiniana de no distinción entre los niveles de la lengua. Tatiana Bubnova, en “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”, afirma que, aunque no se ocupó específicamente de la tradición oral y el folclore, sino de la literatura escrita, no maneja los dos ámbitos de manera contrastante.¹⁴¹ Pero, esta peculiaridad no debe concentrarse en sí misma, para inferir una nueva óptica, la de lo

¹³⁹ Mijaíl Bajtín, *Las fronteras...*, ed. cit., p. 11.

¹⁴⁰ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética...*, ed. cit., p.335.

¹⁴¹ Tatiana Bubnova, “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”. *Acta poética*, 27,1 (2006), p.97.

social, en el campo de la teoría del lenguaje, puesto que, para el teórico, la lengua debe comprenderse de manera integral:

La lengua surge de la necesidad de la persona de expresarse, de objetivarse. La esencia de la lengua, de una u otra forma, por uno u otro camino, se ciñe a la creación espiritual del individuo. Se han presentado y se presentan hoy otros enfoques sobre la función de la lengua, pero lo característico sigue siendo –cuando no el completo olvido– la desvalorización de la función comunicativa del lenguaje; se lo analiza desde el punto de vista del hablante, como si fuera *único* hablante, sin la *imprescindible* relación con *los otros* participantes de la interacción discursiva.¹⁴²

Por otro lado, se realiza la posición crítica de Bajtín hacia las propuestas teóricas de la Lingüística del siglo XIX, que habían estado orientadas, primordialmente, a un esquema de emisor-receptor. En otras palabras, lo que buscó el pensador soviético, fue contrarrestar un problema metodológico recurrente: abordar el lenguaje desde su unidad más pequeña, la oración. Esta a su vez, se comprendía como una unidad de lenguaje, pero Bajtín propuso un enfoque distinto: observar el enunciado como unidad discursiva,¹⁴³ debido a que “los hablantes no intercambian oraciones, como no intercambian palabras (en estricto sentido lingüístico) ni combinaciones de palabras, sino que intercambian enunciados, contruidos con ayuda de las unidades de la lengua: palabras, combinaciones de palabras, oraciones”.¹⁴⁴

Tener en cuenta dichas premisas, ayuda a profundizar en el interés de fondo del teórico soviético. Él considero que, al hablar, el individuo no solo transmitía mensajes por medio de una lógica del habla, sino que lo representaba era una serie de ideas emanadas

¹⁴² *Ibid.*, p. 98.

¹⁴³ Mijaíl Bajtín, *Las fronteras...*, ed. cit., p. 11.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.

desde lo más profundo de su conciencia. Y esta respondía a toda una serie de elementos propias de un contexto específico. Un claro ejemplo de lo anterior, Bajtín lo refiera al caso de la lengua materna:

La lengua materna, sus palabras y su construcción gramatical, no las conocemos por los diccionarios y los compendios de gramática sino por los enunciados concretos que escuchamos y nosotros mismos reproducimos en la comunicación discursiva con las personas que nos rodean [...]. Aprender a hablar significa aprender a construir enunciados (porque hablamos a través de enunciados y no de oraciones separadas, ni tampoco, claro está, de palabras separadas).¹⁴⁵

Ahora bien, el tema del plurilingüismo en la novela se adapta debido al carácter social de esta y se expresa en las figuras de los hablantes (personajes) porque dentro de este género la persona es fundamentalmente una persona que habla.¹⁴⁶ En este sentido, el autor le otorga a cada uno de sus actores un lenguaje, este es siempre variado y se representa en: dialectos, argots profesionales, lenguaje generacional y de género, lenguajes de grupos de poder o políticos-sociales.¹⁴⁷ No obstante, distinguir los diversos lenguajes de la manifestación humana, no conduce a conformar una idea de lo que el plurilingüismo significa para Bajtín. De ser así, su propuesta caería en lo que tanto vine criticando, un mero presupuesto teórico. La importancia de esta categoría consiste en la interacción que tiene con otros discursos individuales. En este momento, vuelve a surgir su interés en *el otro* que se abordó en los puntos anteriores.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.

¹⁴⁷ Mijail Bajtín, *Teoría y estética...*, ed. cit., p.

En el campo de la teoría y crítica literaria de habla hispana, la concepción plurilingüística se ha desarrollado con el nombre de heteroglosia, siguiendo así la tradición inglesa. Además, se utiliza para hacer hincapié en los diferentes tipos de discursos que existen en la Literatura española. Por ejemplo, Carlos M. Gutiérrez, en *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literarios de poder*, identifica la obra *Execración contra los judíos* como una muestra de la heteroglosia bajtiniana por los dos tipos de discursos que se enfrentan, el antisemita y la oposición política.¹⁴⁸ Del mismo modo, pero trasladándose alrededor de dos siglos después en la literatura española, Jesús Rodero identifica a Pérez Galdós como un autor cuya obra posee características plurilingüísticas, específicamente en el caso de *Jacinta y Fortunata*:

Fortunata y Jacinta es una obra esencialmente heteroglósica donde se enfrentan y contrastan multitud de discursos: desde el discurso burgués religioso-autoritario hasta el discurso fragmentado del «cuarto estado»; desde el discurso estilizado y paródico que juega con otros textos literarios (folletín, drama del honor, *Quijote*) hasta el discurso supuestamente autorial que juega con otros discursos contemporáneos (sean estos políticos, sociológicos, históricos o periodísticos).¹⁴⁹

En estos dos casos de la literatura española, se aprecia cómo ha servido la categoría bajtiniana del plurilingüismo para proporcionar nuevas interpretaciones en la narrativa. Si se observa bien, la tendencia en los ejemplos anteriores se inclina hacia agrupaciones discursivas.

¹⁴⁸ Véase Carlos M. Gutiérrez, *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literarios*. Purdue University Press, USA, 2015.

¹⁴⁹ Jesús Rodero, “Fortunata y Jacinta: heteroglosia y polifonía en el discurso del narrador”. *Annales galdosianos* (1994-1995) p.79.

Tercer tiempo:
Bajtín y su influencia en el
***Tríptico del carnaval* de Sergio Pitol**

Como ocurre siempre en la escritura,
ese largo deambular desde unas
cuantas imágenes perdidas en la memoria
hasta su fijación en el papel,
sigue constituyendo para mí un misterio.
Sergio Pitol

Hasta el momento se ha abordado el trabajo de Bajtín en dos ejes distintos: desde la traducción y su recepción en el campo de la teoría crítica literaria en la tradición hispánica. Sin embargo, su influencia no solo se percibe en lo ya mencionado, sino también en el área de la creación literaria propiamente dicha. Por ello, como parte final de esta investigación, se abordará el papel del teórico ruso y su ascendencia en la obra de uno de los autores más influyentes en la narrativa contemporánea, que es Sergio Pitol. Pese a que el escritor de origen poblano posee una gran producción en diferentes áreas,¹⁵⁰ únicamente abordaremos las novelas que conforman el “Tríptico del carnaval”: *El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1989) y *La vida conyugal* (1990) respectivamente.¹⁵¹

La relevancia de dicho autor radica en la particularidad de sus circunstancias e influencias que se reflejan en sus escritos tanto en prosa, cuento y novela, así como en su labor de traducción. Esto lo constituye, según Anamari Gomís, como un escritor *sui generis*, debido a su relación con otras literaturas como las del Este europeo, la italiana y la

¹⁵⁰ Su corpus literario comprende diversas áreas como el cuento, la novela y el ensayo. Dentro del relato corto se encuentran *Tiempo cercado* (1959), *Infierno de todos* (1971), *No hay tal lugar* (1967), *Del encuentro nupcial* (1970), *Nocturno de Bujara* (1981), *Cementerio de tordos* (1982), *Cuerpo presente* (1990) y *Un largo viaje* (1999). De su proyección ensayística se cuentan títulos como: “Los climas” (1972), “De Jane Austen a Virginia Woolf: seis novelistas en sus textos” (1975), “La casa de la tribu” (1989), “Juan Soriano: el perpetuo rebelde” (1993), “Adicción a los ingleses: vida y obra de diez novelistas” (2002), “De la realidad a la literatura” (2003) y “El tercer personaje, ensayos” (2013). En el área de su prosa memorística se tiene: *El arte de la fuga* (1996), *Pasión por la trama* (1998), *El viaje* (2000), *El mago de Viena* (2005), *Una autobiografía soterrada* (2010) y *Memoria: 1933-1966* (2011). En lo referente a la novela: *El tañido de una flauta* (1972), *Juegos florales* (1985) y el ya mencionado *Tríptico de Carnaval*. Cabe destacar que fue galardonado con alrededor de 16 premios, entre los cuales destacan: Premio Xavier Villaurrutia (1981), Premio Nacional de Literatura (1983), Premio Juan Rulfo (1999) y Premio Internacional Alfonso Reyes (2015).

¹⁵¹ Para esta investigación se seguirá la edición de ERA de las tres novelas. Sin embargo, cabe señalar que la editorial Anagrama, en 1999, publicó las tres novelas en conjunto bajo el título de *Tríptico de carnaval*, nombre con el que comúnmente se hace referencia a las tres obras.

inglesa.¹⁵² En consecuencia, la experiencia de la realidad pitoliana se complementa al nutrirse de otras perspectivas alimentadas en su condición itinerante: pasó alrededor de tres décadas en el extranjero. Venecia, Roma, Varsovia, París, Budapest, Praga o la capital de la extinta Unión Soviética son algunos de los espacios que penetraron en la conciencia del autor, algunas veces dedicado a la literatura y a la traducción, y otras fungiendo como diplomático.

Desde edad muy temprana Pitol se vio atraído por la literatura. Ya sea en México o en sus largas estadías en el extranjero, fue ávido lector de literatura en lengua extranjera. Sin embargo, fueron las literaturas rusas y eslavas las que dejaron una marca indeleble en su producción ulterior. Al respecto, Juan Villoro lo ha calificado de “eslavista consumado”, mientras que el mismo Pitol afirma en *El viaje*, refiriéndose a su estancia de servicio diplomático en Praga, lo siguiente:

... volví de lleno a las literaturas eslavas y germánicas, acorde con la historia y confrontación de Checoslovaquia. Repasé con voracidad maniática los autores admirados desde adolescente y los años de Praga potenciaron de modo extraño, huidizo pero persistente de los checos. Leí todo Ripellino, sus libros sobre literatura rusa, la antología checa, sus ensayos todos podrían estar comprendidos en el título de uno de sus libros extraordinarios: *Ensayos en forma de baladas*; a los formalistas rusos, comenzando por Sklovski, cuya *Teoría de la prosa* estudié con constancia; al Bajtún de *La cultura popular a finales de la Edad Media y a inicios del Renacimiento*, que tuvo amplia participación en las novelas que escribí en Praga, y masivamente a Chéjov y Gógol, leídos y releídos a toda hora y en cualquier lugar.¹⁵³

Pese a que Pitol ya había estado en Moscú por primera vez en 1962, los años de Praga (1982-1987) fueron los que le permitieron adentrarse en la cultura rusa por medio de su

¹⁵² Anamari Gomís, “Sergio Pitol en nuestra tradición”, en José Eduardo Guerrero (comp.), *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*. UNAM/Era, Ciudad de México, 1994, p. 204.

¹⁵³ Sergio Pitol, *El viaje*. Era, Ciudad de México, 2000, p. 20.

literatura, debido a que como él mismo lo describe, en la ciudad había dos librerías soviéticas:

La multitud febril que se arremolina en el interior para llegar a las estanterías antes que los demás las vaciaran en exorbitantes compras estaba formada por turistas rusos o por excursionistas de las demás repúblicas soviéticas, quienes tan pronto como llegaban a la ciudad se lanzaban a las librerías para hacerse de libros de arte y ediciones literarias que en su país se agotaban de inmediato, debido al reducido tiraje editorial para las obras que diferían del canon oficial, o aquellas que rozaban temas “peligrosos”, que en Moscú se podían comprar sólo con moneda fuerte, divisas del mundo occidental, y que en Praga pagadas en coronas checas les resultaban casi un regalo.¹⁵⁴

Sin duda, fueron las circunstancias las que le permitieron llegar de un modo u otro a Bajtín. Y no fue una lectura de poca profundidad; muy al contrario, impactó de gran manera en su creación literaria. Seong Yu-Jin, estudioso de Pitol de la Universidad Nacional de Seúl, distingue en la obra del mexicano tres etapas relevantes que el Pitol suscribe: 1) la cuentística, de tono existencial; 2) la obra de reflexión teórica, con *El tañido de una flauta*, de 1972; y 3) la del carnaval, con las tres novelas ya mencionadas. Esta última constituye el auge de la narrativa pitoliana según los críticos, ya que en esta se ve reflejada la influencia directa de los presupuestos teóricos del teórico ruso. Lo anterior justifica la decisión de abordar estas piezas como muestra no sólo de la estética carnavalesca, sino de la impronta recibida de Bajtín en un sentido más amplio si consideramos cómo otros aspectos teóricos entran al servicio de la palabra en la novela de Pitol.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 21.

***El desfile del amor* como novela poliédrica**

La llegada de *El desfile del amor*¹⁵⁵ al mundo de las letras mexicanas ocasionó que la crítica no tardara en ponderar la pericia de Sergio Pitol como escritor. En palabras de Miguel García-Posada, se trata de “un narrador puro, de destreza absoluta en el viejo y siempre nuevo arte de contar”.¹⁵⁶ Por su parte, Federico Patán, en cuanto a la obra se refiere, aportó que “es sin duda alguna, dada la complejidad de su significado y la bondad de su escritura, texto maduro, rico, en el cual Sergio Pitol ha dado a la narrativa mexicana una de las obras más conseguidas de los últimos años”.¹⁵⁷ Tales comentarios se refrendan con el Premio Herralde de Novela obtenido el mismo año de su publicación.

En efecto, frente a *El desfile del amor* nos encontramos con una novela que evidencia la vasta experiencia de su autor y que, a su vez, inaugura la trilogía ya mencionada. En conjunto, estas novelas se caracterizan por representar el tema de lo carnavalesco desde sus múltiples características. Acerca de *El desfile*, hay que notar que es difícil clasificarla dentro de un género específico, debido a su carácter multitemático y dada su buscada hibridez genérica. Así, desde cierto ángulo de lectura, esta pieza puede leerse como una novela histórica o policiaca; otras, como una novela de costumbres, comedia de equivocaciones o épica del retorno. Esta “diversidad de masas verbales” reunidas en la palabra de la novela, como diera en llamarlo el propio Bajtín, confieren a *El desfile del amor* el adjetivo de «novela poliédrica».

¹⁵⁵ Sergio Pitol, *El desfile del amor*. Era, Ciudad de México, 1989. En adelante se cita esta edición, señalando solo el número de página.

¹⁵⁶ Miguel García-Posada, “El desfile”, en José Eduardo Guerrero (comp.), *Tiempo cerrado...*, ed. cit., p. 165.

¹⁵⁷ Federico Patán, “*El desfile del amor*, de Sergio Pitol”, en José Eduardo Guerrero (comp.), *Tiempo cerrado...*, ed. cit., p. 164.

En efecto, *El desfile* refleja la puesta en práctica de las lecturas bajtinianas de Pitol en un sentido amplio y rico en posibilidades de análisis, en virtud de que no solo el carnaval, sino el manejo cronotópico, el dialogismo y la polifonía generan un interesante juego de intenciones creativas por medio de las cuales nuestro autor potencia su proyecto narrativo. El propósito de este apartado consiste precisamente en ponderar la función estética e ideológica que supone esta diversidad estilística dentro del mundo representado por Pitol.

En primera instancia, quiero abordar el carácter histórico de *El desfile del amor*, puesto que de manera general narra los acontecimientos de la vida de Miguel del Solar, historiador de profesión, al regresar a su país natal, México, luego de formarse en la academia inglesa. No solo la ocupación del protagonista ofrece una clave para considerar si el texto es histórico o no, sino que la trama alude a acontecimientos de la primera mitad del siglo XX en México. A saber, el protagonista cuenta con un escrito titulado *El año 14*, que trata de “una crónica de los sucesos ocurridos en la ciudad de México, desde la salida de Victoriano Huerta hasta la entrada de Carranza” (p. 10). Dicho título es inspirado, según refiere el mismo narrador, “por ser el año de la Convención de Aguascalientes, fundamental para el trazo de su obra. La historia de una ciudad sin gobierno: la capital que, al estar en manos de las distintas facciones no queda bajo el control de ninguna” (p. 11). Sin embargo, la obra da cuenta de los periodos de Lázaro Cárdenas (1934-1940) y Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y su política exterior con relación a la Segunda Guerra Mundial y el ingreso de extranjeros al país durante ese periodo. De igual forma, se ofrecen datos sobre otros textos relacionados con la historia mexicana, escritos por el protagonista, como es la obra acerca de José María Luis Mora y la masonería en México durante esas décadas.¹⁵⁸

¹⁵⁸ La representación de la historia en la literatura implica considerar diferentes posicionamientos, por lo que se le puede tachar de compleja y diversa. Beatriz Sarlo circunscribe alguno de ellos al decir:

Así y todo, *El desfile* no constituye propiamente una novela histórica. En primer término, porque el tema de lo histórico no es el soporte ni función de la novela. Es claro que la novela de Pitol no pretende ser un recurso historiográfico, es decir, no busca ofrecer nuevas perspectivas sobre un acontecimiento o épocas determinadas. Sin embargo, Pitol juega con la imagen del discurso histórico a través de las preocupaciones que atañen a su personaje principal, Miguel del Solar, en tanto que este pretende reconstruir por medio de testigos un acontecimiento de su infancia que, indirectamente, complementa la información que Miguel, el historiador objetivo, se había propuesto explicar solo a través del cotejo de documentos históricos. De esta suerte, Del Solar se dedica a la empresa de recolectar, evaluar, verificar y sintetizar las evidencias que tiene a su disposición sobre el año de 1942:

La dupla “historia y literatura” puede ser interpretada, por una parte, como alusión al problema de la historicidad de la literatura y por lo tanto de las posibilidades de construir una historia literaria (entonces la cuestión es de qué historia se trata o historia de qué es la historia de la literatura); por otra parte, el tema puede leerse como una sugerencia a considerar los problemas del uso histórico de la literatura, con lo que las cuestiones quedan abiertas a los servicios que la literatura puede prestar a la historia. Finalmente, a mitad del camino entre ambas perspectivas, está la idea de que la literatura, como una de las dimensiones sociales de lo simbólico en la vida social, tiene una historia de textualidades, sino también de funciones y de instituciones.

Dentro de este abanico de posibilidades expuesto por Sarlo, se abonan otras posturas. Por un lado, el nobel peruano, Mario Vargas Llosa, en su ensayo *La verdad de las mentiras*, donde expone la relación entre historia y literatura desde el punto de vista de lo veraz, cuestiona: “¿La literatura miente por ser un discurso creado?”. Por su parte, Graciela Reyes contribuye al tema recalando que la ficción literaria debe ser entendida desde el uso mismo del lenguaje: “El status ontológico de la ficción es un status lingüístico: entidades, seres, mundos, palabras, todo aquello de que trata el discurso existe en cuanto nombrado”. Por lo tanto, aquello que afirma o niega el narrador literario constituye una verdad. Ahora bien, para cerrar esta vertiente, si la literatura se erige por ficciones estructuradas y enunciadas, cabría preguntarse: ¿Cuál de estas dos disciplinas busca un mayor acercamiento a la realidad? La respuesta inmediata, podría pensarse, favoreciendo al discurso histórico, en el entendido de que el historiador trabaja con hechos reales y comprobables a través de sus diversas fuentes. Sin embargo, es una realidad que nunca sabremos cómo sucedieron exactamente los acontecimientos del pasado. Es por ello que tanto el literato como el historiador plasman de manera parcial su experiencia sobre la realidad humana. Kurt Spang resalta que la preocupación del tiempo es inherente de la condición humana y las indagaciones científicas al respecto incumben tanto a filósofos como historiadores y literatos. Ya en el tema, destaca que en el ámbito de la literatura lo histórico se ha representado en formas literarias no narrativas y narrativas. Las primeras hacen referencia en lemas sobre el tiempo como: *tempus fugit* o *carpe diem*. En cuanto a una clasificación, Spang expone una lista de géneros narrativos que poseen carácter histórico. En lo que respecta a la variante no literaria están las memorias, el diario, la biografía y la autobiografía, la crónica y la leyenda; mientras que exclusivamente literarias existen la epopeya y el romance. Vid. “Apuntes para una definición de novela histórica” [En línea]: file:///C:/Users/Cynthia/Downloads/SPANG%20novela_historica.pdf [Consulta: 4 de septiembre, 2018].

Él había pensado en una investigación más restringida: la acción de empresas petroleras contra México, el estallido de la segunda guerra mundial, la participación del país en la causa aliada: soluciones de facto a los problemas creados por la expropiación, etcétera, pero la lectura de aquellos documentos le hizo advertir mil posibilidades nuevas (p. 12).

Sin embargo, tras el estudio del legajo de documentos, lo que más llama su atención es lo relacionado con los asesinatos ocurridos en el edificio Minerva de la colonia Roma donde él creció:

La otra sorpresa, y ésta sí le produjo un sobresalto, una indefinible excitación, estaba contenida con los dos renglones finales del expediente. Se indicaba que los asesinatos del edificio Minerva, el mismo cuyo patio se encontraba en ese momento, estaban posiblemente ligados a un drástico ajuste de cuentas entre agentes alemanes y sus secuaces locales. ¡Él había vivido en esta casa en el momento de ocurrir tales hechos! (p. 15).

A partir de este momento, la investigación deja de ser estrictamente histórica al entrar en juego el instrumento de la memoria. Del Solar intenta así recuperar imágenes de su infancia que todavía lo perturban; en otras palabras, el tema académico que intentaba desarrollar se vuelve a partir de ese momento un asunto íntimo del que ya no puede desligarse, a lo que se agrega el asunto del crimen perpetrado dentro del edificio Minerva, hecho que le sigue causando asombro y misterio. Tal circunstancia hace que el protagonista abandone su papel como historiador para convertirse en adelante en una especie de detective del pasado. Al respecto, María Coira señala, comparando el estilo de Pitol con el de Ricardo Piglia, que la pieza responde a un modelo policial porque “el historiador-detective obra como un racionalista que pretende reconstruir la secuencia lógica de los

hechos y despejar la verdad de lo acontecido”.¹⁵⁹ Sin embargo, Del Solar tampoco cumple con el patrón característico del detective de la novela clásica, al modo de Holmes o Poirot, en tanto que no se conduce de manera concatenada ante la búsqueda del asesino. Incluso, podría decirse que no le interesa en el fondo dar con el asesino, sino solo trata de resolver un misterio que alberga el personaje desde su infancia. Además, en el relato jamás se acerca al criminal de ningún modo posible; al contrario, conforme avanza la narración se aleja cada vez más. Otra característica que vincula a *El desfile* respecto de la novela negra es la crítica a la sociedad, toda vez que la pieza se convierte en un eficaz vehículo para señalar el rostro degradado de una sociedad, que vive a través de la apariencia, la frivolidad y la envidia. Este juego que une el ejercicio del historiador con el del detective lleva la intención de parodiar el silogismo de la investigación del pasado y la pesquisa del hecho criminal. Al combinar las técnicas de búsqueda, así como el lenguaje que de suyo les pertenece al historiador y al detective, el texto pitoliano plantea la dificultad que supone la búsqueda de la verdad y consigue atraer distintas masas verbales al centro de su narración, lo que ya la constituye como un texto pluriestilístico.

Conforme se va desarrollando la investigación para resolver el misterio, Del Solar parte del expediente de los hechos y se da a la tarea de entrevistar a las personas involucradas en la muerte de Erich María Pisteur. Pese a que en el archivo existe información exhaustiva de la vida de los testigos, en la medida en que acude con cada uno de ellos para entrevistarlos, surgen elementos que no se contemplan en la ficha de partida. Lo anterior vuelve compleja la idea de reconstruir los hechos, pues entre ellos surgen

¹⁵⁹ María Coira, “Narrar una investigación histórica: El desfile del amor de Sergio Pitól”. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispánicas*, 2, 6-7-8, pp. 171-181 [En línea]: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/651/676> [Consulta: 14 de enero, 2019].

puntos de vista encontrados y contradictorios. Esto nos arroja a un aspecto muy relevante de la novela que es el dialogismo como representación del mundo.

Como sabemos, Bajtín recrea la concepción platónica del dialogismo para la construcción de su teoría, dándole valor a la conciencia plural que se construye en el circuito comunicativo de la inteligencia mayéutica. Todas las ideas, pensamientos y voces, en términos generales, están interrelacionados; por lo tanto, al igual que Platón, no existe un carácter dialéctico, sino una concepción profunda en la interacción de los personajes que a su vez reflejan una autoconciencia que se va modelando progresivamente. Por consiguiente, entre el diálogo interno de los personajes no se llega necesariamente a una síntesis, sino a una alternancia verdadera de conciencias autónomas.¹⁶⁰ Esto claramente se evidencia en *El desfile del amor*, ya que como todo hecho dialógico en la narración, la novela no concluye con la verdadera naturaleza de lo acontecido; por ende, no se resuelve el asesinato, lo que defrauda la expectativa de quien viera la novela como una expresión del género policiaco.

De la interacción de voces en la urdimbre enunciativa de la narración, se desprenden otras dos categorías bajtinianas de gran importancia en esta pieza: la polifonía y el plurilingüismo. Esto permite que en la narración no se haga de la voz omnisciente un centro del saber, sino un detonante que permite la confluencia de puntos de vista, intereses y voces diversificadas que tejen y destejen a cada momento el sentido unívoco de la historia. El carácter polifónico de *El desfile del amor* cumple con el propósito de la cooperación

¹⁶⁰ De acuerdo con Emilio Lledó, los diálogos platónicos constituyen una de las formas más originales en que la filosofía encuentra un modo de problematizar sobre lo cotidiano y al mismo tiempo sobre lo más profundo de la vida y la verdad humana. Platón aproxima la idea de pensamiento a la forma misma en que este surge, esto es, a través del contrapunto dialógico. Asimismo, es el dialogismo el recurso por el cual se da paso de la oralidad a la escritura. Conviene subrayar que en el mundo clásico antiguo la escritura era considerada más como una ayuda de la palabra hablada que como sustituto de esta. Sin embargo, el diálogo platónico refleja a la perfección la manera de filosofar de la Academia.

lectora, exigiendo de él una competencia finamente descifradora. En esta pieza se observa esta característica en razón de que sobre Miguel del Solar se sabe poco y terminará la novela sin ofrecerse de él más que los datos que el lector sea capaz de armar por sí mismo a manera de una constelación. Por tanto, la figura del personaje convertido al mismo tiempo en historiador y detective, termina diluyéndose en favor de los habitantes del Minerva, lo que constituye efectivamente un desfile de personajes singulares.

En lo que respecta al plurilingüismo, este existe porque en el discurso narrativo cada actor es una persona que habla desde una voz que le es característica en tono, timbre, jerga, estilo e intención. La naturaleza y representación de cada una de las imágenes del lenguaje en la novela son de igual forma variadas y se detectan a través de los dialectos, argots y modos en que los personajes se expresan, lo que da cuenta de los diferentes registros del discurso social, ideológico y cultural que reflejan ese mundo posible. Es de notar que el carácter multifacético que adquiere la representación del lenguaje se refleja en la descripción del espacio como hecho cronotópico, y de ahí que adquiera especial relevancia la descripción inicial que se da sobre el edificio Minerva, lugar donde ocurre el homicidio de Pisteur y donde viven las personas entrevistadas por Del Solar años después.

En efecto, el Minerva –edificio que en realidad existe hasta el día de hoy en la colonia Roma– es descrito en la novela como una auténtica Babel, a veces peligrosa, por los inquilinos extranjeros que se saludaban en “idiomas incomprensibles”, y se despedían con la misma prosopopeya para continuar su camino y donde, según cuenta el narrador, en sus momentos de gloria se practicaban todo tipo de lenguas provenientes de Austria, Alemania y de los países de Europa oriental circunscritos al Mar Negro.

Si seguimos a Bajtín, el Minerva responde en principio al cronotopo de *castillo*, según el cual revela la existencia de un mundo antiguo que se rehúsa a morir a pesar del

tiempo. Esta forma cronotópica la podemos identificar no solo en novelas góticas como *El castillo de Otranto* de Horace Walpole o *Drácula*, de Bram Stoker, sino también en relatos en los que se recrea la imagen de un pasado aristocrático que ha sido superado por la Modernidad. Algunos ejemplos de este cronotopo los podemos apreciar en obras como *La caída de la casa de Usher*, de Poe, *Una rosa para Emily*, de Faulkner, y en piezas más contemporáneas como *Aura*, de Carlos Fuentes. Este espacio simbólico es el que conserva la vida de los señores feudales, así como de otras figuras sociales vinculadas a un poder hegemónico ya superado: la Iglesia, la Corona o la vida imperial. De la misma forma, es el símbolo que marca la historia de una nación, así como el encargado de su seguridad, pero también posee un halo de misterio; por otro lado, es un espacio que conserva la memoria por medio de sus elementos interiores, puesto que son los que guardan los registros del lugar: mobiliario, armas, con sus galerías de retratos, todo lo cual le confiere un hálito de misterio.¹⁶¹

Aun cuando el Minerva no se considera dentro del relato propiamente como histórico, en el sentido estricto del término, sí conserva la memoria de los sucesos de sus habitantes en el pasado, así como el desenvolvimiento de su vida. Incluso, el narrador lo describe como un inmueble con una falsa fachada gótica y lo asemeja con la representación del espacio en la novela de Dickens: “aire espectral, de balcones y torres”. Dentro del edificio Minerva, se alberga la galería-casa de Delfina Uribe, justamente el lugar donde ocurrió el crimen. Este espacio simboliza a sí mismo una especie de museo antiguo, en el que todavía Miguel del Solar se sorprende con algunos de los cuadros que conserva el lugar, como un Tamayo, un autorretrato de juventud de Frida Kahlo, así como obras de Soriano y Julio Escobedo. Al respecto, el narrador señala lo siguiente: “La casa de Delfina se obstinaba en

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 438.

detener el tiempo en los momentos en que inauguró su galería, cuando él, a los diez años, la veía pasar a toda prisa enfundada en unos vestidos de organdí blanco con lunares azules, calzar unos guantes seguramente azules y subir a un coche blanco descapotable que ella misma manejaba” (p. 43).

No obstante, la arquitectura gótica no es la única que posee la vivienda. La imagen de esta también se construye desde la estética carnavalesca, puesto que se trata de una extravagancia arquitectónica que en sus mejores años albergó a una elite compuesta de diversos personajes: embajadores, extranjeros, artistas e intelectuales. No obstante, a la vuelta de los años, el Minerva ha terminado por ser una vecindad. Así, el otrora *castillo* transita hacia un cronotopo de *plaza pública*, en el que se expresa un patio común y un sistema de corredores interconectados, ventanas interiores y claraboyas desde donde los habitantes son capaces de observar a los otros. En este sentido, se desarrolla el valor diatópico en la narración donde hay una constante interacción de espacios que se desintegran y se reinventan a través del tiempo. Este espacio dicotómico termina cristalizando el sentido dialógico y polifónico de la novela que se propone Pitol proyectar a través de dos tiempos diferenciados. Y es que en *El desfile del amor* el tiempo histórico al que alude el pasado de Del Solar es la década de 1940, mientras que el deíctico enunciativo del personaje maduro se desarrolla treinta años después: “Un hombre se detiene frente al portón de un edificio de ladrillo rojo situado en el corazón de la colonia Roma, una tarde de mediados de enero de 1973” (p. 9). En este sentido, se observa que el juego dialógico de la novela no solo atañe a la convergencia e alternancia de lenguajes diferentes y puntos de vista en confrontación, sino este diseño se hace extensible al espacio diatópico y, aún más a la dimensión diacrónica del tiempo. De esta manera, el Minerva funciona como una colmena del diario acontecer de la metrópoli mexicana en un periodo fundamental de la

historia nacional; la obra configura por lo tanto un escenario simbólico-imaginario que es el de las disputas políticas entre la izquierda y la derecha mexicana, al mismo tiempo que se exhiben las luchas ideológicas por la instalación de un modelo de vida global. Por este motivo, la novela de Pitol termina jugando con la idea carnavalesca del “desfile del mundo” que transita y se problematiza en la vida cotidiana de cada individuo. Un acontecimiento fortuito, en este caso el misterioso asesinato de Erich María Pisteur, es altamente significativo al producir una serie de imágenes de la vida social, en las que se cruzan diferentes discursos ideológicos; he aquí la praxis bajtiniana de Pitol como principio estético de su palabra en la novela.

Sin embargo, la convivencia de múltiples nacionalidades y las consecuencias lingüísticas que de esto se deriva no es el único elemento heteroglósico en la narración; también podría considerar *El desfile del amor* una pieza multiacentual, pues a través de la pesquisa que lleva a cabo Del Solar, se exhiben distintos registros de habla, mediante los cuales se muestra la diversidad y, por podría decirse, complejidad del mundo representado. Por ejemplo, Eduviges Briones, la tía de Miguel Del Solar, también avecindada en el Minerva, se expresa en un estilo exagerado, impertinente, arbitrario, rayano en lo vulgar. En la misma vertiente podemos identificar las figuras de Amparo y Balmorán, el presunto culpable del asesinato, quienes se dirigen con voces estridentes y atipladas. Contrario a ellos, están los personajes con un lenguaje formal y propio, como son Delfina Uribe, la “anfitriona perfecta”, quien se expresa de manera finamente educada y rigurosa en relación con el arte; al igual que Emma e Ida Werfel, quienes representan el lenguaje culto y académico; esto último es aprovechado por Pitol para crear vínculos y analogías con la literatura clásica española, tal es la alusión a la picaresca y al teatro de Tirso de Molina que estudia la especialista Ida.

En el relato, Miguel del Solar acude a la casa de la hija de Ida Werfel para rescatar, en efecto datos para su investigación, pero al final se encuentra con una mujer que vive apartada del tiempo, entregada a sus investigaciones académicas acerca de la vida y obra de Tirso de Molina. Conforme se desarrolla la conversación, la hija Emma refiere las investigaciones de su madre sobre el dramaturgo español, y lee una entrada del diario de Ida refiriéndose a *La huerta de Juan Fernández*:

He estado trabajando sobre el tema estos últimos días. Lo que sostiene a las comedias de enredo del Siglo de Oro español es la confusión de personajes. Pero en Tirso de Molina la confusión llega al delirio [...]. Nadie sabe con quién habla. Los personajes se presentan con nombres falsos y biografías ficticias, ante otros personajes con las mismas características, es decir que tampoco son quienes afirman ser. Comienza un juego desorbitado de disfraces. Fingen ante terceros ser otros personajes que no corresponden ni a su personalidad ni a la fingida con que acabábamos de conocerlos (p. 95).

Lo anterior no es más que un recurso alegórico para intentar describir el desenvolvimiento del mundo de los personajes en la novela misma de Pitol. Quiero decir que *El desfile del amor* es acaso un pretexto para asomarse a la tradición literaria de la que se vale el escritor mexicano para ejecutar con suficiencia el recurso de la intertextualidad. Podríamos decir incluso que la novela pitoliana pone a disposición del lector no sólo la convergencia de discursos, estilos y acentos multiformes; también es capaz de producir un efecto hipertextual de carácter polifónico en el acto receptivo de la novela, en tanto que terminan interactuando en la narración no solo voces distintas sino, mayormente, géneros de la literatura diversos, lo que hace de *El desfile* una lectura virtualizada en que resuena lo

mismo el género policiaco, la novela histórica que la novela picaresca y la comedia de enredo españolas, a modo de una cinta Moébius.¹⁶²

El motivo del retorno y el diálogo entre *El desfile del amor* y *El testigo*, de Juan Villoro

El tema del viaje y la extranjería es sin duda uno de los aspectos más relevantes del mundo pitoliano. Este motivo lo vemos expresado no solo en varias de sus novelas sino aparece también como reflexión permanente en cuentos y ensayos. Ya al principio del capítulo, mencionábamos el carácter errante de Pitol dadas sus funciones diplomáticas en el Servicio Exterior Mexicano, y de ahí que su corpus refleje siempre al hombre en su sentido más humano, es decir, en su circunstancia de sujeto itinerante.

Desde esta perspectiva, otra lectura posible de *El desfile* es considerarla como una novela del retorno. Al inicio del análisis se mencionaba que el protagonista regresa a su país natal, México. El retorno al terruño es el telón para el desarrollo de la novela; sin embargo, el tópico en la literatura no es nuevo, ni reciente.¹⁶³ En una tipología del viaje

¹⁶² Si bien, de manera general, la hipertextualidad es el fenómeno relacionado con el uso de las tecnologías por la característica del uso de instrumentos de enlace, remisión y relación hacia la forma en que leemos un texto electrónico de manera no secuencial; también esto se aplica a la literatura. Entre las obras que se encuadran en la hipertextualidad están *Rayuela*, de Julio Cortázar; *El castillo*, de Italo Calvino; *El jardín de los senderos que se bifurcan*, de Jorge Luis Borges. Estas ofrecen una estructura de continuidad no secuencial que permiten múltiples posibilidades narrativas. Si bien *El desfile* no presenta una estructura no secuencial su temática puede considerarse que sí. Pitol, a lo largo de toda su obra, va remitiendo a otros textos y autores. Al hacerlo de esta manera, no significa que lo presente de manera aislada e incongruente en la construcción del relato; al contrario, cada una de estas menciones, ya sea a los Siglos de Oro, a la literatura carnavalesca, la novela inglesa, forman parte elocuente en el relato mismo. Por ello, esta obra bien puede clasificarse, si es que se puede, como un texto de hibridez genérica. Vid. María José Vega (ed.), *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Marenostrium, Madrid, 2003.

¹⁶³ En la tradición literaria se cuentan con grandes alusiones a la empresa de trasladarse de un lado a otro. Menciono, por ejemplo, el relato del éxodo bíblico que se remonta al siglo XV a.C. con la figura principal de Moisés. También, en la antigüedad, en el siglo IX, se fecha *La Odisea* de Homero. Ya en nuestra era, hay grandes novelas que narran el viaje caballeresco: el *Cantar del Mio Cid* y *El Quijote*. Otro tipo de andanza es la que desciende a los infiernos, tal es el caso de *La divina comedia*. De la época del siglo XIX contamos con autores como Verne y Carroll con *Viaje al centro de la tierra* y *Alicia en el país de las maravillas*, respectivamente.

literario, se infiere que el escenario de cada uno de ellos implica diversidad, así como símbolos distintos. Algunos de ellos son de carácter terrestre, mientras que otros se desarrollan en un plano espacial alternativo, tal es el caso de la ciencia ficción. De igual forma, existen los que descienden a los infiernos, Orfeo y Dante son un ejemplo de ello – tema sobre el que volverá Pitol con su personaje Dante C. de la Estrella en *Domar a la divina garza*–. También, los hay de corte abstracto en relación con el estado interno de la psique humana y el plano onírico. En cuanto al viaje mítico, este consiste en un rito de iniciación en donde el héroe debe pasar por una o varias pruebas para alcanzar la trascendencia, tal es el caso de Hércules.

En su estudio pormenorizado acerca del periplo en la novela, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Joseph Campbell configura el patrón esencial del viaje en la literatura denominándolo como Monomito. Bajo un esquema cíclico, el mitólogo estadounidense postula el camino común de la aventura del héroe, bajo la fórmula: separación-iniciación-retorno.¹⁶⁴ Para esta novela, nos interesa únicamente rescatar el momento de la repatriación porque es lo que emprende el protagonista, un viaje de vuelta. Siguiendo a Campbell, el retorno, así como la separación e iniciación, asume distintos niveles, seis en total. El primero de ellos tiene como características la negación del retorno, el héroe muestra cierta reticencia para regresar pues en su posicionamiento actual hay cierta conquista de la felicidad. Después, en algunos casos, se presenta la huida mágica donde el regreso se puede tornar aventurero y peligroso al igual que el viaje de iniciación. En el momento posterior de la huida, existe lo que el estudioso denomina “rescate del mundo exterior”; es decir, una ayuda o especie de mensajero que obra para bien del héroe y

¹⁶⁴ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. FCE, Ciudad de México, 1959, p. 25.

contribuye a alcanzar su objetivo. Luego el protagonista se encuentra en el cruce del umbral. Ahí se enfrenta al reconocimiento del impacto del mundo y recapacita acerca de lo que ha adquirido en esta búsqueda realizada, para incorporarlo a su situación actual y así compartirlo a los demás. Le sigue a este momento la posesión de los dos mundos donde debe existir un equilibrio tanto del mundo exterior y el interior; en otras palabras, reconcilia las dos experiencias de su realidad ya vividas. Una vez dominada su realidad se da paso a la libertad para vivir; en este estadio el tiempo, tanto pasado como futuro, junto con sus desavenencias ya no provoca crisis internas en el héroe, ya que el dominio interior sobrepasa a toda circunstancia positiva o negativa. El tiempo cumple su función en la vida y el protagonista es capaz de afrontarlo.¹⁶⁵

En el caso Del Solar, este es un tipo de héroe que se enfrenta al regreso. Pese a que el relato no se centra como tal en el periplo de vuelta, sí infiere que lo hace en un modo simbólico. Con base en el monomito, nos podemos percatar que el protagonista debe enfrentarse no sólo a su pasado, sino sobre todo debe cruzar el umbral de regreso para enfrentarse con sus raíces culturales e idiosincrásicas. Este regreso es el tránsito entre dos mundos distintos, Inglaterra y México, el mundo moderno europeo y el espacio de la vida nacional mexicana; uno lo conduce al otro irremediablemente. Una vez en territorio mexicano, hay dos momentos que se cruzan en la vida del protagonista: su infancia y su adultez que giran en torno a su profesión actual. Estos episodios tienen que ser unificados y la novela de Pitol lo intenta al integrar el motivo detectivesco sobre el asesinato de Pisteur y la búsqueda documental que se propone Del Solar para explicar la intervención de los capitales extranjeros en los años 40 en México. El marco constituyente de sentido histórico

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 113-136.

se forma entonces entre la década de los 40 y los años de 1970 en los que, ya maduro, Miguel del Solar pretende llenar los vacíos que el discurso histórico ha dejado. La vuelta del protagonista es de alguna manera también el retorno de Sergio Pitol a ese México convulsionado que se había propuesto comprender desde afuera y que ahora está llamado a asimilar de manera directa a través de las voces que constituyen esa realidad inasible.

La influencia de Pitol en la novela contemporánea es sin duda un parteaguas en los últimos años. Una de las obras que recoge el motivo del retorno como recurso para vehicular un conjunto de reflexiones sobre la transformación de la vida nacional mexicana es justamente *El testigo* (2006), de Juan Villoro. En esta pieza, se narra la historia de Juan Valdivieso –alter ego de Villoro– a su regreso a la Ciudad de México, luego de cursar sus estudios de doctorado en Literatura en Francia. De este modo, nos encontramos que el personaje no solo emprende un viaje físico, sino que, a su vez, el desplazamiento de Europa a México implica un recorrido interno, donde se encuentra consigo mismo y su pasado. Volver en el espacio físico también implica regresar a la memoria y a los sentimientos. En el caso del protagonista conlleva rememorar el gran amor hacia su prima Nieves y de todas las cosas que hizo por preservarlo inútilmente.

De igual forma que en *El desfile del amor*, en este relato existe un tema histórico en relación con la biografía, subgénero de la ciencia que se encarga de los acontecimientos pasados. Etimológicamente hablando, la palabra historia proviene del griego antiguo, concretamente del término del dialecto jónico: *istorin*. *Istor* significa “el que ve”, o sea “el testigo”. Con esta idea, el personaje principal constituye un historiador, como Del Solar, pero en el sentido que ve y atestigua sobre su entorno. La diferencia estriba en que ahora la novela de Villoro –parecería en forma complementaria con la de Pitol– da testimonio del periodo comprendido entre años los 70 y los años finales del siglo XX, lo cual representa el

momento histórico en que se desmorona el partido hegemónico del Estado, el PRI, y surge la alternancia en el poder a través del PAN.

Abordar los orígenes del género biográfico es pertinente porque de forma paralela a la narración principal de Valdivieso, en *El testigo* se lleva a cabo la biografía literaria del gran poeta mexicano Ramón López Velarde. El mundo del poeta y el de Juan Valdivieso configuran la noción del *doppelgänger*, puesto que un mundo imita a otro, así como las figuras actantes principales. Por una parte, se percibe la lucha del gran poeta entre su religiosidad y secularismo, por decirlo de alguna manera, al igual que las batallas a las que se enfrentará el académico Valdivieso a su regreso a México.

Pese a que no hay una interacción directa entre López Velarde y Valdivieso, existe un diálogo implícito que nos permite conocer la conciencia de cada uno. En el plano gramatical, este recurso se refleja en los insertos de los poemas en medio de la narración y los documentos de archivo que Villoro pone a la vista del lector para lograr el propósito heteroglósico de su novela. Además del periodo aludido, *El testigo* ofrece una revisión sobre la guerra cristera en México. Ante estos eventos, se muestra una mirada crítica y razonada que permiten al lector ampliar su panorama respecto al proceso de mitificación del hecho histórico y del hecho literario desde una mirada antilogocéntrica. De esta manera, ambas novelas buscan desarticular el documento histórico a través del registro alternativo, lo cual contribuye al sentido polifónico y dialógico de sus proyectos estéticos, lo que termina generando una idea discontinua pero ciertamente más enriquecedora de la identidad cultural mexicana.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Otro autor que dialoga con Pitol en la novela contemporánea es Jorge Volpi. En *En busca de Klingsor* (1999), aborda el tema de la ciencia física alemana de principios de siglo XX y su aplicación durante la Segunda Guerra Mundial. Por medio del protagonista, Francis Bacon, homónimo del filósofo inglés, se conduce al lector a reflexionar sobre el uso de la ciencia y tecnología durante la guerra, el holocausto nazi y

***Domar a la divina garza*¹⁶⁷ o el festín de la defecación**

Publicada en 1989, esta segunda entrega de la trilogía del carnaval, comparte similitudes con su antecesora con relación a las categorías bajtinianas y temáticas como el viaje y la recreación lúdica del mundo académico y literario. Al igual que en *El desfile del amor*, en *Domar* se conjugan las propuestas del teórico ruso subrayando lo carnavalesco, solo que en esta ocasión desde una orientación distinta: la fiesta popular, la expresión del cuerpo y el motivo coprológico. Desde esta perspectiva, no debe suponerse que esta obra sea una copia de la anterior; en todo caso, *Domar* supone un *continuum* estético, en el que Pitol vuelve a someter su pluma al ejercicio lúdico de la creación artística desde nuevos experimentos formales y metanarrativos. Asimismo, acercarse a ella es también conocer la vida misma de su autor, cuyo rastro ha quedado testimoniado en obras como *El viaje*; por eso puede abordarse como novela autobiográfica, a través de los hipervínculos que crea la pieza con las preferencias literarias de Pitol así como con su vida itinerante en la Europa del Este.

El argumento general de esta novela trata sobre las aventuras de su personaje principal, el licenciado Dante C. de la Estrella, quien en realidad es Pepe Brozas, en relación con un viaje de estudios doctorales que realiza a Roma, interrumpido por un

los bombardeos nucleares en Hiroshima y Nagasaki. Habrá que recordar que este último momento del acto bélico dio pie al fin de la guerra y la creación de los tratados de paz, debido a la gran cantidad de gente muerta y la deshumanización que representó este genocidio.

Así pues, en esta narración, convergen la historia de los dos personajes principales: Francis P. Bacon y Gustav Links. Ambos se dan a la tarea de indagar sobre Klingsor, personaje misterioso y presunto ayudante de Hitler. Uno físico y el otro matemático, emprenden la empresa de descubrir su verdadera identidad de Klingsor, por lo que se ven instados a entrevistar a todos aquellos científicos que estuvieron involucrados con el proyecto nuclear nazi. Igual que en la novela de Pitol, *En busca de Klingsor* se construye desde el corte policial. Sin embargo, tal como sucede con la novela de Pitol, nunca se llega a saber quién fue el culpable. De igual manera, una vez más observamos, el recurrir a este tipo de temáticas detectivescas para ofrecer una lectura encaminada hacia el dialogismo. Esto debido a que conforme se pretende conocer la verdad, se van entablando contacto con otras voces dentro del relato, y esto, a su vez, permite al lector construir la estructura externa de la narración desde las aportaciones interiores. Vid. *En busca de Klingsor*. Seix Barral, Barcelona, 1999.

¹⁶⁷ Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*. Era, Ciudad de México, 1989. En adelante se cita por esta edición, señalando entre paréntesis el número de página.

estrambótico viaje a Estambul, a donde es invitado por un compañero de estudios, Rodrigo Vives y su aquiescente hermana Ramona, para conocer a la excéntrica Marietta Karapetiz, quien resulta ser a la sazón la “Divina garza”. Este inesperado viaje a la antigua Constantinopla, en efecto, marca la vida del ya desventurado licenciado Estrella, por fuerza de dos razones; la primera, conoce a la mujer capaz de depositar en él grandes sueños sobre su vida futura y profesional por su grandilocuencia y su extraño y profundo conocimiento de Nicolás Vasiliev Gógol; la segunda, representa también la peor experiencia de su trama existencial al descubrir todo aquello que se esconde detrás de la famosa estudiosa del escritor de *Las almas muertas*, Marietta Karapetiz, y su antiguo pero siempre vivo recuerdo de México; ese México revolucionario que en medio de la guerra civil, celebraba todavía en sus pueblos sureños la famosa Fiesta del Santo Niño del Agro.

Por consiguiente, la experiencia del periplo en esta obra simboliza, además del desplazamiento físico por parte del protagonista, un viaje implosivo: “Mi viaje, no sé si ya lo he dicho, fue más que nada una aventura interior, una indagación sobre la maldad humana y, a la vez, de eso puedo enorgullecerme, un descubrimiento de mi resistencia al mal” (p. 60). En otras palabras, se trata de un trayecto al puro estilo de *La divina comedia*, de ahí que el protagonista sea homónimo del autor de dicho poema. Así como el Dante italiano desciende a los infiernos, el de *Domar* se sumerge en “la pestilencia”, como él mismo confiesa de ese mundo ínfimo de la condición humana. Ya se ha mencionado la importancia que tiene el tema del viaje para Pitol; en esta ocasión, a diferencia de *El desfile* donde el desplazamiento es el de un retorno, se trata ahora de un trayecto de encuentro. El personaje principal va a encontrarse con su destino. En la narración, el trayecto del viaje original consiste en permanecer en Estambul, y de allí continuar a Ankara y quizá después a Esmirna. Sin embargo, debido a acontecimientos inesperados la permanencia en la antigua

capital bizantina es inminente; de este modo, no se logra concretar el cometido inicial, lo que da lugar, como en el caso de *El desfile del amor*, a una comedia de enredos.

El punto álgido de la narración gira en torno a la representación de la fiesta al Santo Niño del Agro, una tradición de la selva tropical mexicana que implica el acto de defecar. Si en *El desfile* lo carnavalesco gira en torno a la mascarada y juego de simulaciones, en *Domar* se le da un cariz quizá más enfático por medio de manifestación de la fiesta popular. Asimismo, hay una marcada tendencia en destacar el sentido de “lo bajo” en términos bajtinianos. De acuerdo con el realismo grotesco, existe una contraposición entre “lo alto” y “lo bajo”. Haciendo una analogía entre el cuerpo y los dominios de la naturaleza, lo alto-cielo es la cabeza y lo bajo-tierra corresponde a los órganos genitales, el vientre y las nalgas. La expresión de los procesos digestivos implica un rebajamiento de la condición idealizante de los géneros convencionales de la literatura; la condición de la tierra como equivalente a las vísceras, significa entrar en comunión con la viva expresión de la Naturaleza.

En la literatura, la representación de lo bajo se agrupa en las *imágenes del bajo vientre*; es decir, actos relacionados con el coito, el embarazo, el alumbramiento o la ingesta alimenticia, así como la defecación. En *Domar*, las imágenes del bajo vientre se intensifican en los últimos dos aspectos mencionados. En el relato, tras la llegada de los mexicanos a Estambul, Dante C. de la Estrella es abordado por Sacha, el hermano de Marietta, para hacerle una confesión poco convencional:

¡Nadie podrá imaginar lo que ha sufrido esta pobre hermana mía! ¡Mírela bien! Con ese cuerpo tan macizo y tan flexible, con la gracia que tiene y las piernas tan largas, habría podido ser una extraordinaria bailarina de vientre [...]. El suyo hubiera podido ser un vientre precioso, de Querube, mi joven amigo, un vientre seráfico, si no fuera por la rajadura que lo

recorre de costado a costado, una cicatriz bastante fantasiosa, no digo repugnante, porque no lo es, no vaya a malinterpretarme, nada de eso (p. 57).

Posteriormente, el autor va subrayando esta visión grotesca con alusiones a otras situaciones y características propias de los personajes. Por ejemplo, antes del encuentro entre Marietta y de De la Estrella, por boca de Rodrigo Vives, se da cuenta de las actividades en las que se desenvuelve varios de los personajes, que es la antropología. Esta disciplina juega un papel muy importante en el relato, debido a que crea el motivo eficaz para adentrarse en las manifestaciones culturales de una sociedad –en este caso las tradiciones mexicanas del Sur–, a través del enmascaramiento de la vida académica. El interés de viajar a Estambul, llamado “el culo del mundo” por el mismo Dante de la Estrella, surge de una correspondencia previa entre el hermano Vives y Karapetiz. Este tiene un gran interés en los trabajos antropológicos del difunto esposo –Aram Karapetiz– y su viuda, Marietta, se ha comprometido a proporcionar la información que ellos están interesados, sobre todo los Vives, en tener para integrarla a una supuesta “profunda y poco conocida” fiesta tradicional de nuestro país. El punto de encuentro fijado es un restaurante en la zona porteña de Estambul pero, como en toda comedia de enredos, surge un imprevisto y Vives no puede acudir a la cita porque ha pescado una faringitis que lo lleva a guardarse en cama. Por ello, Dante y la hermana de Rodrigo, Ramona, son los que atienden la reunión, todo esto en medio del enfado del pobre estudiante, quien había sido invitado por los Vives con todos los gastos pagados; sin embargo, ahora tendrá que vérselas para sortear una y mil sorpresas con choferes turcos y botones de hotel desmedidos y chapuceros.

Una vez en el restaurante, tras el retraso, la plática da inicio. Durante el desarrollo de la conversación, los personajes emplean un lenguaje cargado de sarcasmo e ironía. Se observa cierta antipatía entre las dos figuras centrales, la justificación radica en el argumento de que las personalidades de ambos corresponden a tradiciones espirituales distintas.

El espacio de reunión, el restaurante, es sumamente simbólico debido a que representa una de las características esenciales en que se cruzan las perspectivas y surge el dialogismo. Dante, en efecto, acude a la reunión llevado por el interés de conocer a esa ínclita figura que le han construido los hermanos Vives. Sin embargo, todo resulta diferente, acaso brutalmente grotesco respecto a lo esperado. Y es que Marietta Karapetiz surge por fin en escena –después de varias dilaciones por parte de la narración de Dante, contada a un extraño auditorio sobre el que volveremos más tarde– ataviada como un personaje de la *Commedia de'Il Arte*. Ahí, mientras se lleva a cabo la reunión entre Dante, Ramona y Marietta, se hacen presentes los elementos del banquete pantagruélico. Así, Dante describe con espanto la forma como ese engullía las viandas la “Divina garza”:

La veía yo deglutir su pavo con ojos iracundos. La mesa se había llenado de platones, platos y platitos colmados de delicias: purés de berenjena, de garbanzo, quesos de distintas especies, esturión, caviar de dos colores, legumbres en salsas de mostaza y de crema agría, ramos de yerbas olorosas, pistachos, piñones, almendras. Ella comía su pavo, pero picaba a la vez en todo lo demás. Se extendía sobre la mesa, olfateaba cada platillo, aun los nuestros, extendía los brazos como si quisiera abarcarlo todo. En esos momentos había dejado de ser un tucán o un cuervo y se había convertido en una zarigüeya, un voraz oso hormiguero cuya enorme nariz estuviera siempre a punto de sumergirse en las salseras (p. 96).

Siguiendo a Bajtín, los actos de comer, beber y la ingesta desmedida están estrechamente ligadas a la fiesta popular en tanto que simbolizan el desbordamiento del placer digestivo. El banquete rabelasiano, durante la celebración, representa el centro de la *gran-comida*, la abundancia, connotando la risa alegre del pueblo.¹⁶⁸ Por ello, la figura de Marietta Karapetiz engloba la relación de fiesta-banquete, ya que más que representar la fiesta, ella es la imagen misma de esta. Siguiendo a Leticia Mora Brauchli, la fiesta carnavalesca, o el personaje femenino mismo, es la posibilidad del *desorden*.¹⁶⁹ En otras palabras, se trata de la inversión del mundo donde se rompe con las formas preestablecidas de la moralidad. De este modo, el mundo de la seriedad, unido a las utopías del bien, de la belleza y de la verdad son reemplazadas por las obscenidades emanadas de los sentidos y el placer digestivo. Por ende, *Domar* es una novela escatológica; un disparador imaginario de la parte instintiva de todos los seres, en la que se revela, literalmente desde las vísceras, la verdadera y siempre frágil condición humana. Como bien señala Genaro J. Perez [sic], esta pieza literaria pertenece a una tradición escatológica de antecedentes españoles, como Francisco de Quevedo, y más recientemente Juan Goystisoló y Camilo J. Cela.¹⁷⁰ Pero desde luego, el vínculo más directo y por otro lado explícito, es el mundo representado por el escritor ruso, Gogol, quien fuera inspiración de Bajtín para el desarrollo de la teoría carnavalesca y, sin duda, el más influyente de los autores eslavos en la obra de Sergio Pitól.

En lo que respecta a la estructura y forma narrativa de la novela, esta comparte similitudes con su antecesora, ya que al igual que Del Solar, el protagonista de *Domar* se representa como un escritor fortuito, un novelista *in situ* que transmite su historia a un

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 250-251.

¹⁶⁹ Leticia Mora Brauchli, "Las inscripciones del desorden en *Domar a la divina garza* de Sergio Pitól: proposición de una poética". [En línea]: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7433/20018P165.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

¹⁷⁰ Genaro J. Perez, *Rabelais, Bajtín y Formalismo en la narrativa de Sergio Pitól*. Juan de la Cuesta, Newark, 2011, p. 103.

público desinteresado, conformado por distintos miembros de la familia Millares y en un tiempo ulterior a los hechos narrados. El deíctico enunciativo surge en el espacio de la casa de los Millares, donde el licenciado Estrella espera la llegada de Julia, la esposa de Salvador Millares, con quien intenta cerrar un negocio inmobiliario.

Un aspecto relevante del modo narrativo de esta novela es la abismación enunciativa del relato, ya que Dante C. de la Estrella no es el narrador principal. Por encima de él, surge una voz omnipresente que, al mismo tiempo, a modo de perícopa, es introducido por el autor implícito, quien nos advierte lo siguiente: “...un viejo novelista, a quien la edad perturba seriamente, muestra su laboratorio y reflexiona sobre los materiales con que se propone construir una nueva novela” (p. 9). Este modo compositivo se mantendrá a lo largo de los siete capítulos que conforman la historia. Podríamos decir al respecto que el asunto digestivo corporal como tópico de la novela se hace extensible al modo narrativo, cuya estructura general responde a la figura de enclave o imbricación, en tanto que se representan diferentes niveles de narración y, por tanto, diferentes mundos posibles creando un *mise en abyme*, donde se proyecta la imagen del escritor como ejecutante en conflicto de su propia creación.

A lo anterior, debemos agregar que la novela responde a lo que en poetología narrativa se denomina *sintaxis narrativa de repliegue*.¹⁷¹ Es decir que el relato, en lugar de avanzar en forma continua y cronológica –como es la *sintaxis de conquista*–, es pausado constantemente por las digresiones de Dante de la Estrella, así como por los trenzados vocales con los que se teje la narración, entre el narrador principal, el licenciado contando su historia, y los relatos de los personajes que surgen dentro del mundo narrado por el mismo Dante. Esta característica, desde

¹⁷¹ Vid. Jean Burgos, *Pour une Poétique de L'Imaginaire*. Éditions du Seuil, París, 1982; Alfonso Martín Jiménez, *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. Universidad de Valladolid, Valladolid, 1993 y Luis Carlos Salazar Quintana, *La estructura simbólico-imaginaria del Quijote: sistema expresivo y valor poético*. Visor/UACJ, Madrid, 2015.

luego, forma parte del diseño estético de la novela, tal como en el curso de la narración es advertido, a modo de gesto metaficcional por el mismo Estrella: “Me estoy adelantando, lo sé, me excuso, voy en zig zag, hablar no me resulta fácil, nada fácil (p. 56).

Este sentido fragmentado de la enunciación contribuye como vemos al efecto dialógico y polifónico de la novela, pues su relato es interrumpido constantemente por los diferentes miembros de la familia Millares que, sin proponérselo, escuchan la perorata de Dante, a quien terminan interpelando por la sorpresa de lo narrado o, simplemente, para insinuarle que no les interesa seguir escuchándolo. Tal circunstancia crea un paralelo semántico con el tema descriptivo que connota el juego del rompecabezas con el que se entretienen los niños gemelos de la familia Millares mientras Dante cuenta su historia. Dichos infantes tratan de armar diferentes paisajes de edificios colosales famosos en el mundo, tales como el Taj Mahal, Notre Dame, el Duomo de Milan, la Catedral de Colonia y, curiosamente, la mezquita Azul de Estambul, lo que termina conectando el relato de Dante de la Estrella con el entusiasmo inusitado de los niños, quienes a la postre festejan y ríen a costa de las alusiones coprológicas que cuenta el mal atendido invitado. Este motivo sirve a Pitol para desencadenar el efecto dialógico de la novela, ya que, son precisamente los niños, los primeros en poner atención al relato del licenciado Estrella, pues les saca carcajadas inesperadas cada vez que este alude a los vocablos excrementicios con que se dirige Marietta Karapetiz.

Por tanto, el modelo enunciativo practicado por Pitol en esta pieza permite distinguir la presencia de diferentes voces, puntos de vista, e incluso, contradicciones de opinión entre los portadores del relato, creando un juego divertido de perspectivas. Interesa destacar que ninguno de estos interlocutores ni personajes sale bien librado de la aguda y siempre mordaz mirada del autor implícito de la novela, de donde surge la imagen de un mundo degradado por la el disimulo y el mercadeo de la verdad.

En ocasión de nuestro análisis de *El desfile del amor*, señalamos que la polifonía surgía como consecuencia de la situación detectivesca e historiográfica que se propone Del Solar al indagar

sobre su pasado. En contraste, en *Domar a la divina garza* el efecto polifónico surge a partir de la interpelación de las voces narrativas como sucede en el juego de autores que plantea Cervantes en el *Quijote*; aspecto que se subraya a través de los archítitulos que enmarcan cada capítulo. Como muestra, léanse los siguientes: “Donde un viejo novelista, a quien la edad perturba seriamente, muestra su laboratorio y reflexiones sobre los materiales con los que se propone construir una novela”, “Donde se narran aventuras variadas de Dante C. De la Estrella, licenciado en derecho, lindantes, a juicio del autor, con la picaresca, que culminaron con un viaje a Estambul”, etc.

José María Espinasa, en “El teatro de la novela”, rescata este punto argumentando que, si en *El desfile* existe una concentración en lo policiaco, pertinente para desentrañar la polifónico, en *Domar* se recurre a la forma teatral: el licenciado Dante C. de la Estrella se encuentra una tarde de lluvia en Tepoztlán, en casa familiar de los Millares y comienza a narrar, después de que le llega un recuerdo, por lo que empieza a contar en forma inopinada las peripecias de un viaje. Este elemento puede ser comparable al *leit motiv* del *Decameron* de Bocaccio, en tanto que las diferentes narraciones transcurren mientras pasa la circunstancia de la lluvia en el primer caso y la inundación en el segundo. Este recurso espacio-temporal potencia así el sentido del texto como “representación”, favoreciendo en consecuencia la pragmática del texto, pues el lector no puede dejar de considerar en forma simultánea el mundo narrado y el lugar desde donde surge la narración, hecho que termina consolidando el proyecto dialógico de la novela pitoliana.

Una vez más, se observa el recurso del teatro como expresión hipertextual de la novela pitoliana. Pese a que el teatro está estrechamente ligado con la idea del carnaval, este no debe considerarse propiamente teatral, puesto que no se representa, sino que se vive. De ahí que la alusión a Tirso no constituya un elemento preponderante en *El desfile*; más bien se trata de un recurso para hablar del juego de la simulación. Por ello, el edificio

Minerva es la plaza pública donde se desarrolla lo carnavalesco. En cuanto a *Domar*, la casa de los Millares no es el lugar donde se lleva a cabo la festividad, sino en Estambul, recreando un pasado que se intenta reconstruir desde la memoria en la sala de los Millares, veinte años después.

Debido a esta situación, donde el protagonista representa a un expositor de sus aventuras frente a un grupo reducido de personas, lo dialógico cobra otro sentido. Primeramente, se tiene la idea de que la exposición del personaje principal aparenta ser un monólogo; sin embargo, conforme los involucrados prestan más atención al relato, que en un principio fue más por compromiso que por gusto, la interacción entre ellos surge:

Los Millares esperaban casi con ansiedad la respuesta. Sin embargo, tan pronto como Dante de la Estrella abrió la boca nadie le permitió responder. Todas las voces estallaron a un tiempo. Si alguien hubiera podido descifrar la confusión habría escuchado:

A Elenita, la hija de Millares, preguntar cuántos turcos cabían en el interior de la Mezquita Azul, y si estaba llena todo el tiempo o solo cuando se celebraba la misa.

A su hermano Juan Ramón, inquirir si en aquel restaurante la turca les había bailado la danza del vientre, y añadir, con alborozo, lo mucho que le habría gustado ver aquella cicatriz en forma de boquita... (pp. 74-75).

Como ya se ha expuesto, lo dialógico implica una idea que es interpelada por otros puntos de vista. En este fragmento, podemos observar cómo interactúan el conjunto de percepciones y miradas sin la necesidad de señalar el guion como forma dramática. Por ello, al igual que lo polifónico, el dialogismo apunta hacia las postulaciones contrarias representadas simbólicamente: vida-muerte, deglución-excreción, obsceno-decoroso.

Otro punto importante a considerar es el del papel del protagonista-escritor. Una vez más, se observa el reiterado interés de Pitol por representar el hecho al que todo escritor se

enfrenta: el proceso creativo. En *El desfile* se observa que el protagonista pretende escribir un texto, pero conforme se avanza en el relato se da cuenta de que poco a poco se va alejando de su propósito inicial. En *Domar*, la cuestión no se aborda de manera superficial porque dicha situación es la preparación para el desarrollo de la historia, hasta el punto de que se convierte en ella misma. La idea de la novela dentro de la novela o, en otras palabras, la tematización del proceso escritural ya se encuentra en algunos autores como Cervantes y, desde la tradición cervantina, en Lawrence Sterne, Dennis Diderot o en contemporáneos como Vasca Llosa o Cortázar. En la literatura mexicana, Josefina Vicens fue sin duda una de las primeras artistas en representar el proceso de escritura como protagonista de la historia. Sin embargo, Pitol describe las etapas de la escritura desde el momento embrionario. En la obra que nos compete, al inicio, el narrador expone las ideas centrales sobre las que trazará la historia que está por contar:

¡El libro de Bajtín sobre la cultura popular en la Edad Media y a principios del Renacimiento! Destacar algunos elementos: la Fiesta, por ejemplo, como categoría primaria e indestructible de la civilización humana. La noción de fiesta puede empobrecerse, degenerar incluso, pero no eclipsarse del todo. Sin la fiesta que libera y redime, el hombre gesticula en un mero simulacro de vida. Estudiar las relaciones entre ceremonial, mística y fiesta tanto en las sociedades primitivas como en las industriales contemporáneas. El catolicismo y, quizá aún más, la iglesia bizantina, como puentes comunicantes entre nosotros y la raíz pagana de la antigua fiesta, incorporan ciertas características del jolgorio popular a las formas rituales, permitiendo a la vez que otras se desarrollen con entera libertad, fuera del culto, etc., etc. (p. 14).

Sucesivamente, en una serie de incisos, la voz omnisciente del relato desglosa las intenciones del vetusto escritor quien renunciando a una novela que le implicaba mayores desafíos en su preparación, le pareció fácil hablar mejor de sí mismo, convirtiendo a un

compañero estudiante de antaño, Pepe Brozas, en el protagonista de su historia, encubierto con el rimbombante nombre literario de “Dante de la Estrella”; recurso cervantino que nos recuerda el prólogo del *Quijote* en el que el autor decía ser “no el padre, sino el padrastro” de su propia criatura artística. Además de Bajtín, menciona el autor implícito algunas otras claves de la historia que está por contar, como es el estilo gogoliano siguiendo el modelo de *Las almas muertas*, o *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino. De este modo, la obra de Pitól no solo plantea el tema de la escritura como ficción literaria, sino al mismo tiempo desmitifica el papel del escritor desnudando frente al lector su proceso creativo.

Un diálogo con *El viaje*

La obra de Pitól, de manera general, tiene como característica esencial ser una literatura estrechamente relacionada con la memoria del propio autor; es decir, con su experiencia vida a través de sus viajes por Europa y Oriente Medio. Por ello, en cada uno de sus escritos subyacen sus vivencias que, unidas al proceso escritural, constituyen mundos regidos por la ficción y la realidad. En consecuencia, bien se puede enunciar, acerca de su corpus, que se trata de una autobiografía implícita. Las fuentes que sustentan dicho argumento son los diarios mismos de Pitól. Sin embargo, estos poseen una singularidad, según observa Laura Cázares Hernández,¹⁷² pues se tratan de escritos en relación con el papel del escritor más que con las reflexiones e inquietudes vividas de quien escribe un diario. Si bien se manifiestan algunas de ellas, estas siempre se orientan hacia lo intelectual. Por lo tanto, los textos personales del autor son los que nos dan cuenta del proceso creativo de su obra junto con algunas experiencias personales.

¹⁷² *El caldero fáustico: la narrativa de Sergio Pitól*. UAM, Ciudad de México, 2006.

Dicha característica se observa en escritos previos al *Tríptico*. Así sucede con *Juegos florales* (1982) donde a través de su “Diario de Moscú”, nos percatamos de los elementos que constituyeron este ejercicio escritural. Al respecto, Cázares Hernández estudia el diálogo existente entre estos dos tipos de escritos. Observa que el diario ha sido pieza esencial para seguir, y comprender, el proceso de elaboración de un relato. Asimismo, por esta situación, resalta el carácter metaficcional que la crítica adjudica a Pitol por ser un escritor que en la narración vuelve sobre sí misma.

Otra de las obras que comparte diálogo con su autobiografía, publicada en 1966, es *El arte de la fuga* (1996). Por las fechas de publicación, Cázares Hernández apunta hacia un posible juego de simbología numérica. Sin tratar de abonar o desmitificar la cuestión, lo que interesa rescatar es el hecho de que un tipo de escrito sustenta a otro. El relato autobiográfico se estructura en tres partes a partir de los años de la vida del autor. De igual manera, *El arte de la fuga*, título inspirado en la música de Bach, son tres los ejes de la obra: “memoria”, “escritura”, y “lecturas”, estos a su vez constituyen los apartados de la novela.

Al igual que las obras mencionadas hasta el momento, *Domar* también dialoga con un diario de su autor publicado posteriormente bajo el título de *El viaje*,¹⁷³ debido a que son las memorias de una estancia de dos semanas por la Unión Soviética. En este texto deja por sentado cuáles fueron las circunstancias que le sirvieron de inspiración para esta segunda obra del *Tríptico*. Previo a considerar esta relación, conviene destacar la estructura y demás características del diario de viajes. *El viaje* transcurre en quince días: desde el 19 de mayo hasta 3 de junio de 1986, cuatro años después de su llegada a Praga, indica el propio autor. Ya como texto publicado, los días del trayecto se dividen en cinco apartados con una

¹⁷³ Sergio Pitol, *El viaje*. Era, Ciudad de México, 2000.

introducción de Pitol, donde expone por qué no dar a conocer los escritos de Praga y que, consecuentemente, la estancia por la URSS cobra relevancia y sentido.

Si bien el recurso del diario es recurrente en Pitol, propiamente de esta pieza hay que destacar que no funciona estrictamente como una crónica de viajes. Álvaro Enrígue afirmó que: “La obra funciona en todos los niveles-como ficción, como ensayo, como diario- debido a un tramado virtuoso y sutil en el que todo se acopla perfectamente, demasiado perfectamente para ser verdad”. Por ello, el lector de *El viaje* encontrará en sus páginas reflexiones, relatos familiares, anécdotas, sueños, así como referencias a espacios y personajes de las culturas de la Europa oriental.

La intención de abordar este texto radica en destacar cómo a través de *El viaje* se puede comprender y conocer el proceso compositivo de *Domar*, debido que en él dejó por sentado cuáles fueron las circunstancias que le sirvieron de inspiración para esta segunda pieza del *Tríptico*. Asimismo, se busca otorgarle otro tratamiento al tópico del viaje asociado con la memoria. Carlos Monsiváis aportó que, para Pitol, el desplazamiento es la “otra substancia de su literatura”. Asimismo, observó que mientras recrea paisajes y situaciones de los lugares recorridos, y condensa ahí la memoria, reelabora la nostalgia de sus primeros previos.

Así pues, de la correspondencia viaje-memoria, entre *El viaje* y *Domar*, descubrimos que, en lo que respecta a la fiesta, el autor se inspira en un recuerdo infantil. En su diario de viajes, Pitol expone los dos momentos en los cuales se basa esta historia. El primero de ellos, no cronológicamente hablando puesto que uno activa el recuerdo del otro, se desarrolla en unos baños en Tbilisi, donde el olor excrementicio fue tal, hasta el grado de

generar en él un momento casi traumático.¹⁷⁴ Esto activó en él la memoria antigua, cuando, en Puebla, una joven sirvienta lo enseñaba a defecar y le cantaba: “Sal mojón/ de tu rincón/ hazme el milagro/niño cagón”.¹⁷⁵ Esto, desde la perspectiva bajtiniana se relaciona con la idea del bajo vientre, aspecto que detonó la novela que en principio iba a llamarse *Señora la divina garza*.¹⁷⁶

De igual manera, en este escrito, Pitol conoce a la mujer que le sirve de inspiración para el personaje femenino de Marietta, durante una conferencia que ofreció en la Biblioteca de Lenguas Extranjeras, en Moscú, sobre Fernández de Lizardi y *El periquillo Sarmiento*, al respecto escribió:

La mujer de la primera fila perdió su actitud marmórea. Cuando me referí a “los estornudos traseros y el pestífero sahumero que resultaba de ellos”, grito enardecida: “¡Ése señores, es el México que adoro!”, y después cuando pregunté si alguien deseaba hacer una pregunta o un comentario, ella se anticipó a todos. “¡Coincidencia de coincidencias” –dijo-. Vine a la biblioteca para buscar unos folletos escritos por mi marido, Adam Karapetian, el antropólogo, occiso por desgracia desde hace veinticinco años en Medellín, Colombia, donde yo vivo [...]. Son estudios inspirados siempre a cielo abierto sobre el país de usted escritos primero en 1908 y luego en 1924. En esa última fiesta yo lo acompañé a la selva [...]. El más importante se refiere a una fiesta del trópico, una fiesta religiosa con final pagano. A Karapetián sólo le interesaba como tema antropológico la fiesta, la fiesta en México, en Bahía, en la Puglia, en Nueva Guinea, en Anatolia. La que más le interesó fue una a mitad de la selva mexicana en honor a un santo niño cagón. (Risas.) No, no es para asustarse de las palabras, lo que hay que pensar es en qué circunstancias se celebró el festín. ¡Estaba allí, lo vi todo! ¡El sol a plomo y la tierra convertida en mierda! ¡En veinte días no me quité de la nariz esa hediondez!”. Y en ese momento se levantó, puso en mi mano una tarjeta y salió con aires de alta dignidad del salón (pp. 38-39).

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 117.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 135.

¹⁷⁶ *Idem.*

La conjunción de estos dos sucesos en la vida del autor, se manifiestan en la ficción cuando la divina garza le arroja excremento a De la Estrella en la representación del «niño cagón».

Otro texto que dialoga con *Domar* y *El viaje* es el ensayo vagabundo, de Jorge Bustamante.¹⁷⁷ A decir verdad, este surge de la idea de Miguel Triestes de reescribir *El viaje* pitoliano; sin embargo, el que termina trazando y escribiendo este proyecto es Bustamante. Para el traductor y poeta de origen colombiano, es la oportunidad de entrever las relaciones entre la obra de Pitol y la literatura rusa. Por los escritos de Pitol, sabemos que esta influencia provino desde muy temprana edad en él y con el paso del tiempo, debido a sus circunstancias, pudo cultivarla y aplicarla como parte de su poética. Sin embargo, este texto no solamente se circunscribe a esta característica, sino que amplía el tema y permite versar acerca de la situación en otros contextos, como Latinoamérica, además de dar cuenta del escenario donde originalmente se desarrolla. Por ello, el mismo autor advierte que se trata de una “prosa vagabunda” solo que en este caso deambula de un lado a otro con un determinado destino: dar a conocer la situación e influencia de los grandes escritores rusos, tanto teóricos como literarios.

La tradición literaria rusa ha tenido una importancia clave dentro y fuera de sus confines. Para Rusia, sentenció George Steiner, “el escritor ruso tiene una inmensa importancia que su homólogo en el aburrido y tolerante Occidente. A menudo, la conciencia rusa en su totalidad parece entusiasmar un poema”. Esta misma idea la comparte Bustamante cuando enuncia que para entender a Rusia basta leer su literatura. En lo que respecta a su posicionamiento externo, específicamente hablando de México y Latinoamérica, los nombres de grandes escritores se conjugan. En nuestro país se reconoce

¹⁷⁷ *El viaje y los sueños: un ensayo vagabundo*. UNAM/Sin nombre, Ciudad de México, 2013.

a Octavio Paz, Carlos Fuentes, José Revueltas y, por su puesto Sergio Pitól. Al respecto de este último, Bustamante señala:

Tal vez sea Pitól uno de los escritores, no solo mexicano, sino también latinoamericanos, que mejor ha indagado en la obra de los rusos, hasta tal punto que sería difícil entender su obra sin las resonancias de Gógol y Pushkin, de Tolstói y Turguénev, de Pliniak, Bulgákov, Biély y muchos otros, pero sobre todo de Chéjov, su inspiración y aspiración tutelar (p. 15).

En lo que respecta a *Domar* y *El viaje*, está de por medio un escritor ruso eje: Gogol. En consecuencia, la mención y relación con otras manifestaciones literarias conduce a abordar la poética de la “transducción”. Esta se ha convertido en una cuestión capital para el desarrollo de la teoría literaria, ya que tiene como propósito resaltar la transferencia y transformación intercultural de las tradiciones literarias. Al inicio de *Domar* se deja por sentado la influencia gogoliana para el acto compositivo de la misma pieza. La obra que se menciona es *Las almas muertas*. En esencia, el argumento central del autor de origen ucraniano radica en satirizar la realidad de su época, el siglo XIX ruso, a través de personajes grotescos. Este mismo carácter busca Pitól con su divina garza:

—¿A quién conoció usted? —preguntó, por decir algo, el padre de Salvador Millares.

—A Marietta Karapetiz, si es que ése era su verdadero nombre, lo que me resulta inverosímil, a quien en mis sueños y en mis ensueños acostumbro llamar Pelagra Pelandrujovna. Su hermano, y algunos caballeros de grandes familias, pero sabrá Dios de qué costumbres, acostumbraban llamarla Manitas de Seda dijo de un solo tirón el licenciado, secándose con un pañuelo sucio la enorme frente bañada en sudor, olvidado por lo visto de sus agravios inmediatos [...]. Sí, amigos míos, me refiero a esa celebre y consuetudinaria *habituée* de los festines más turbios, de los convivios más repulsivos y las orgías más desenfrenadas, y que, sin embargo, navegaba por el mundo haciendo gala de unos modales estrictos de académica (p. 26).

Sin embargo, en ningún momento lo anterior es satírico puesto que Pitol no busca moralizar, aunque de la Estrella se presente como un hombre sorprendido por este tipo de comportamiento. Más bien, se trata de una parodia del diálogo entre lo sagrado y lo profano. Por un lado, existe la apariencia de la formalidad en un espacio donde se construye el respeto y la moral de sus representantes, no en términos religiosos propiamente. En este sentido, la parte académica formal de la divina garza. Por otro, existe el espacio de lo opuesto, irreverente que pueden ser las orgías o la representación de la festividad popular.

Pese a que existe esta mención directa de tan famosa obra gogoliana, en ella no recae el mayor peso. Bustamante destaca la elección de Pitol por un relato poco conocido: “Terratenientes de antaño”. En *Domar*, se trata de un texto que la propia Marietta Karapetiz le recomienda a Dante C. de la Estrella. Posteriormente, este estará presente en su vida matrimonial con María Inmaculada de la Concepción. Dicho escrito cuenta la monótona vida de Puljeria Ivánova y Afanasi Ivánovich, una pareja de ancianos terratenientes entregados al ciclo de comer y defecar. De acuerdo con Bustamante, este relato “conforma una metáfora del desperdicio” a la vez que ofrece un panorama de los personajes gogolianos que se relacionan con los de *Domar*.

Como menciona Bustamante, la teoría literaria rusa que se percibe en la narrativa de Pitol es central para comprender su arte; algunos en mayor o menor medida aparecen en su prosa: Eijenbaum, Titianov, Shklovski o Propp. Sin embargo, donde el crítico pone especial atención es en la lectura que hizo Pitol de *Teoría de la prosa*, de Shklovski, durante su estancia en Praga, la cual marcó la ruta definitiva de Pitol. En consecuencia, Shklovski señaló el camino de la trama, la *siuzet*, mientras que Bajtín le ofreció el cómo.

La vida conyugal y el ciclo del carnaval

El tema del matrimonio es abordado por Sergio Pitól de manera ya embrionaria en *Domar a la divina garza*, al narrarse el malogrado enlace entre Dante de la Estrella y la descomunal gorda, María de la Concepción, con quien se casa movido más por el interés económico que por el verdadero amor. Glotona como es Concha –nombre por otro lado pícaro y de connotado albur– compensa su infortunio marital a través de la golosina que le proporcionan los alimentos. Este motivo es reiterado en los viejos glotones de la historia que explicamos líneas arriba: “Los terratenientes de antaño”, perteneciente a *Los relatos de Migorod*, de Gógol. Sin embargo, en la última pieza del *Tríptico* es el tema del matrimonio la que sustenta la historia. El mismo autor ha dicho que *La vida conyugal* es “un relato metafísico sobre unas de las instituciones más socorridas por la sociedad: el matrimonio”. Y si tiene algún objetivo, agrega Pitól, sería el de descubrir la realidad de las instituciones, ya obsoletas y desgastadas. Por ello, Antonio Tabucchi elevó el tema planteado a categoría filosófica denominándola *conyugalidad*.

Asimismo, en esta obra se termina el ciclo que dedica nuestro autor a las temáticas relacionadas con la teoría bajtinana del carnaval, solo que en esta ocasión se subraya el ciclo de las etapas que lo constituyen, esto es, la búsqueda la grandeza, la coronación y finalmente el destronamiento, lo cual gira alrededor de lo grotesco y el juego de las simulaciones. Elizabeth Corral Peña observa al respecto que esta pieza “se teje esta vez con menos hilos, pero sin perder colorido, porque son hilos llenos de matices”. Esta sentencia quizá se deba por ser la más breve de las tres, pero no por ello carece de profundidad, ya que en ella se consolidan los experimentos formales de Pitól en torno a la metaficción, la trama como expresión estética y la transducción de géneros; aspectos con los cuales nuestro

autor vuelve a ironizar el proceso creativo y, como consecuencia de ello, es criticado el campo literario como institución y como vida cultural en México.

De manera general, *La vida conyugal* describe el matrimonio de Jacqueline Cascorro y Nicolás Lobato. Esta historia se representa como un camino continuo de “arrebatos, riñas, infidelidades, crisis y reconciliaciones”, por lo que la protagonista considera su vida un fracaso. La causa principal se debe a que, según ella, su marido es un tirano que únicamente se interesa en el dinero y la lujuria. El comportamiento de su vida marital planteado en el inicio del relato, revela una narración cíclica, ya que cada determinado tiempo se repiten los motivos centrales planteados en el tema descriptivo en el *incipit* del texto. Así, el narrador omnisciente señala que “todo cambió en un instante [en la vida de Jacqueline] cuando al quebrar con las manos una pata de cangrejo y oír descorchar a sus espaldas una botella de champaña se dejó poseer por un pensamiento que la visitaría de manera intermitente, convirtiéndola, y ya para siempre, en una mujer de muy malas ideas”.¹⁷⁸ Esta imagen será consecuente con el sentido de la historia que está por contarse, de modo que se relacionará con la intención reiterativa de la protagonista de asesinar a su marido, tal es el *leit motiv* del relato.

Debido a que su matrimonio dista de ser un modelo de cordura y honestidad, Jacqueline se ampara en las fiestas que ofrece su amiga y compañera de Facultad, Margara Armengol, pues considera el espacio oportuno para sacar la frustración y tedio que le provoca la convivencia en pareja:

... Alicia Villalba, la prima y secretaria de su marido, le telefoneó, poco después de su matrimonio para decirle que ese fin de semana Nicolás no llegaría a la casa pues debía salir a

¹⁷⁸ Sergio Pitó, *La vida conyugal*. Era, Ciudad de México, 3ª ri., 2000, p. 7. En adelante se cita por esta edición, señalando solo el número de página.

ver unos terrenos que estaban a la venta en Cuernavaca [...] y añadir un instante después que Nicolás había invitado a una nueva empleada [...] y a partir de ese momento ella que había llegado virgen al matrimonio, supo que no era la única mujer en el lecho de su marido; por eso cuando Nicolás se marchaba a Cuernavaca ella asistía, como compensación, a las reuniones culturales en casa de Márgara Armengol, a oír hablar de libros, de teatro, de cine (pp. 18-19).

Pero en estas reuniones, no solo desahogará sus peripecias, sino que también será el escenario propicio para su primera aventura amorosa con un ingeniero guanajuatense. Pese a que en la narración la voz narrativa advierte que esta infidelidad ni siquiera la recuerda la propia protagonista, es importante mencionarla dado que será el inicio de sus siguientes traiciones. Asimismo, será este hecho el que la inicie en el conocimiento de los secretos matrimoniales, pues cree encontrar en un libro que le han prestado la clave de su infelicidad. Se trata de la *Fisiología del matrimonio*, de Balzac, de cuya lectura Jacqueline retoma la afirmación del escritor francés en este sentido: “Toda la vida matrimonial descansa en la cama” (p. 9), pero no necesariamente en la del lecho nupcial.

Posteriormente, aparece en la historia el segundo amante y primo, Gaspar Rivero. Este llega por casualidad a la vida de Jacqueline a petición de su hermano Adrián para que lo emplee en los negocios de su marido. Sin darse cuenta, al menos en apariencia, los dos comenzarán una relación extramarital ya que él también tiene un compromiso con su esposa e hijas. Durante el festejo de su séptimo aniversario, al escuchar el descorche de la botella de champaña y quebrar el cangrejo, se apoderará de ella otra vez la idea de terminar con su marido asesinándolo. Este pensamiento, de manera sutil y progresiva, lo compartirá con Rivero para convertirlo en su cómplice. Al principio, conciben el crimen a modo de juego hasta que la imaginación trasciende la realidad. En esta ocasión, los amantes

acuerdan matarlo en la carretera donde sería baleado a quemarropa, imagen que recuerda las novelas policiacas, lo cual intensifica el juego de la transducción de géneros del que se sirve Pitol para el efecto irónico de su novela. Sin embargo, el plan no sale conforme a lo esperado. El momento de este descubrimiento se da cuando ella al contemplar el arma con la que su marido será asesinado descubre una foto en la que éste posa con la amante, solo que esta última aparece abrazada a su vez de su legítimo esposo y, contra lo esperado por Jacqueline, Nicolás hace lo propio con otra mujer. Este acontecimiento contrastante detonará una fuerte crisis emocional en Cascorro, de modo que en el terreno de los hechos las cosas le salen al revés de como las había imaginado. Véase entonces el elemento del “mundo al revés”, propio del carnaval, con el que Pitol ensarta los motivos de su historia. Lo anterior catapulta el sentido humorístico del relato, pues la ambiciosa y al mismo tiempo ingenua lectora de historias románticas, Jacqueline Cascorro, termina siendo víctima de sus propios arrebatos carnales.

Después de este episodio, nuestra heroína vuelve a sus actividades cotidianas como acudir a la casa de Armengol, solo que ya no para ocasiones festivas en tanto que ahora esta residencia se ha convertido en una Academia cultural. Lo que pudiera ser un cambio positivo, se convierte en otra de las farsas de la vida social que plantea la novela, en razón de que el mundo cultural es representado como un instrumento para generar ambientes sociales en los que sobresale la simulación y el desenfreno. En este ambiente, la protagonista cultivará solo en apariencia su espíritu a través de las lecturas de sus cursos, además de comenzar a escribir cuentos. De igual manera, tendrá la oportunidad de viajar fuera de la ciudad para conocer lugares que Jacqueline supone le pueden dar prestigio. Es precisamente en estas andanzas que conoce a su tercer amante, el político David Carranza. La cronotopía carnavalesca se repite cuando en un punto de la relación Jacqueline logra

convencer a su amante de deshacerse de su marido. El *modus operandi* en esta ocasión consiste en simular un asalto. Jacqueline dejaría todo preparado para que Carranza entrara a la casa y de un balazo terminase con la vida de Nicolás. Sin embargo, no se vuelve a cumplir el objetivo tal como se lo había imaginado Jacqueline: en medio de la oscuridad es ella la que termina disparándose a sí misma, perdiendo de este modo los dedos índice y pulgar de la mano izquierda.

En el cuarto capítulo, se da a conocer la identidad del siguiente amante de Cascorro, un actor llamado Adolfo, solo que en esta ocasión se omiten los detalles de su relación, si bien de alguna manera se percibe el mismo patrón de sus relaciones anteriores. Al final de este microrrelato, se narra cómo Jacqueline impide que la bala llegue a su marido interponiéndose en el camino, lo que causa una lesión en el hombro derecho, por lo que tiene que ser intervenida quirúrgicamente.

El siguiente capítulo trata sobre el quinto amante y la separación entre Nicolás y Jacqueline. Esto sucede en el año de 1974 cuando la protagonista cuenta con 45 años de edad. Durante el festejo de cumpleaños, que le realizan los asistentes de la Academia de Armengol, entabla comunicación con el profesor italiano Gianni Ferraris. Posteriormente, como suele suceder, se convertirán en amantes. Esta nueva relación se ofrece en medio de un proceso de decadencia más evidente no solo en la protagonista sino en el propio amante. Ahora Ferraris es el que hace alusión constante de las vicisitudes de su vida. Por esta razón, ella verá al profesor como una especie de alter ego, es decir, considera que tiene que cumplir con él una misión trascendental:

Y a partir de ese día comenzaron a hablarse por teléfono. Luego ella se decidió a visitarlo e iniciaron un fértil intercambio de cuitas. Hablaban a la vez, no se entendían, sólo sabían que se eran necesarios. Acudieron juntos a hacerse una limpieza

con una curandera. La mujer recorrió la parte superior de sus cuerpos con huevos que después rompía al tiempo que declaraba que ambos, sobre todo él, habían sido escupidos por la envidia de sus malquerientes; se sometieron a ejercicios de yoga, a tratamientos de acupuntura, asistieron a la lectura del tarot, a la formulación de sus respectivos horóscopos, y el mal comenzó a retroceder (pp. 95-96).

Sin embargo, mientras ambos buscan la “trascendencia”, el deseo de Jacqueline no cesa, así que de igual manera logra convencer a su amante en turno para finar de una vez con su marido. Pero en esta ocasión los que terminan en la cárcel son ellos al ser considerados cómplices de los fraudes de Nicolás Lobato. Durante su estancia en la prisión, sufren las vejaciones propias de los interrogatorios, lo que parodia el sistema de justicia sobre el que se sustenta la sociedad. Después, una vez que Jacqueline es puesta en libertad se enfrenta a la vida sin su esposo, pues ni siquiera tiene noticias de él. Por su lado, Ferraris continúa en prisión y cuando puede salir se dirige a la casa de Jacqueline para propinarle una tremenda paliza que la confinará por enésima vez a una cama de hospital.

Desde lo metafórico, es importante considerar los temas descriptivos del relato como recursos prolépticos, pues estos anuncian los hechos por venir. Tal es la descripción con la que arranca la novela en que se exhibe, por un lado, el sentido de la fiesta carnavalesca, y por otro, se connota el significado de los elementos que constituyen la escena, en este caso, el disparo del corcho de la champaña y el sonido que se produce al quebrarse una pata de cangrejo. Así, la trayectoria que hace el corcho de la champaña al ser liberada de la botella, crea la dinámica imaginaria de la novela en tanto que, al igual que el corcho, la vida de los personajes tendrá un inicio liberador, como si fuera una caja de sorpresas; sin embargo, todo terminará siendo una vana ilusión, pues finalmente el corcho tiende a caer, así como

también se diluye la espuma de la champaña; tal es el destino que están llamados a cumplir los Lobato, al ser movidos por la ambición del poder y la pasión carnal.

La alusión del cangrejo es de suma importancia debido a su simbología en el zodiaco. En vista de que el crustáceo posee un caparazón, este representa un exterior duro que protege un interior vulnerable, debilidades ocultas o sentimientos delicados. De igual manera, estos son los que nos hacen avanzar y se convierten en el espíritu que impulsa. Así pues, el cangrejo representa el carácter de Jacqueline Cascarro. Su frustración ante la vida conyugal es la que motiva a querer asesinar a su marido, pero también es lo que la retrocede, pues todos sus intentos fallan. También el cangrejo desanda.

Otra lectura la proporciona la idea bajtiniana del destronamiento que se deriva de las formas e imágenes de la fiesta. Según observa el teórico ruso, los golpes e insultos son actos simbólicos orientados a transgredir la autoridad, por lo que se infiere una degradación. Jacqueline, en cada amorío, busca abolir lo oficial de su matrimonio descolocándose de su papel de esposa. Durante este rebajamiento se enfrentan dos condiciones: la vida y la muerte. Mientras la protagonista pretende acabar con su marido, paradójicamente encuentra en él los momentos más placenteros: “Desde la primera noche en que se había acostado con Gaspar se le despertó una necesidad imperiosa de hacer el amor con su marido” (p. 50). Esto nos conduce a reconsiderar la vida sexual y la muerte como una analogía, en razón de que el coito se proyecta en la novela como un umbral entre Eros y Tanatos. En la narración, se manifiesta este aspecto de manera grotesca por la multiplicidad de encuentros sexuales tanto entre Cascarro y Lobato como entre sus respectivos amantes. Con esto se cumple el aforismo expuesto líneas arriba de Balzac en el que los conyugues terminan ciertamente consolidando en la cama su idea del amor, aunque en este caso sea en la cama ajena.

Siguiendo con Bajtún y el carnaval, ya se ha hecho mención del recurso de la mascarada como juego de la simulación. En *El desfile* se alude al tema con el recurso de la intertextualidad, creando un palimpsesto con *El huerto de Juan Fernández* de Tirso de Molina; pero en *La vida conyugal* el disfraz se observa en la propia circunstancia de Jacqueline, ya que de entrada ella misma ha decidido cambiar su nombre –tal vez tendríamos que recordar que en *Domar a la divina garza*, Dante C. de la Estrella esconde su segundo nombre abreviándolo, porque no le gusta que lo llamen Ciriaco–. María Magdalena es en realidad el nombre de pila de la que ahora con rimbombante sonoridad se hace llamar Jacqueline Cascorro. Por causa de su precaria situación social de origen, la protagonista intenta abrirse paso por medio de la simulación y el engaño. Para lograr su objetivo se aleja de su parentela, a quien considera familia lejana; sin embargo, son ellos los que se encargan de recordarle constantemente a ella su verdadera cuna, así como su apelativo familiar. Así pues, Jacqueline se ostenta en esta nueva sociedad como una mujer refinada y culta, toda una dama, mientras que María Magdalena encarna la exageración y neurosis. Esta dicotomía como hecho dialógico crea una analogía con los dos cuadernos de lo que se sirve la protagonista para contar su historia y al mismo tiempo, para almacenar frases célebres que le gusta aprenderse como ideal de cultura. En este sentido, se observa una personalidad esquizofrénica que virtualiza el deseo y la realidad, de modo que su libido termina haciendo un efecto bumerang, en tanto que se ha dejado llevar por un pensamiento que la convierte “y ya para siempre, en una mujer de muy malas ideas” (p. 7). Un ejemplo de lo expuesto se muestra en los discursos de mujer digna y admirable que espeta a los oídos de los demás para justificar sus faltas ante cualquier posible descubrimiento. Pero no solo Jacqueline simula, también sus amantes. Así, Gaspar Rivero finge no soportar a su esposa, cuando en realidad lo que busca son las comodidades que le brinda su nueva

amante. David Carranza por su parte pretende ser un gran político, pero al final se queda sin empleo y sin influencias, mientras que Ferraris vive del prestigio que tiene en el pestilente mundillo cultural, sobre todo si puede sacar provecho económico de este, al vender de alguna manera “títulos de nobleza” a aquellos nuevos ricos que en su banalidad buscan mostrarse refinados y cultos.

En cuanto a la festividad, esta se desenvuelve, por un lado, en la casa de Margara Armengol. En un principio se desarrolla en torno a la convivencia y embriaguez de una sociedad evasiva; la propia Jacqueline es la que proporciona la comida y bebida, solo por eso es tolerada entre el círculo de amistades. Una vez convertida la casa en escuela, los festejos se tornan más intelectuales por el carácter cultural del inmueble. De esto se aprecia un diálogo entre la fiesta oficial y la no oficial. La primera de ellas busca consagrar los preceptos establecidos de la sociedad –en este caso los de la institución familiar–, mientras que la no oficial proporciona una visión del mundo totalmente nueva y ajena. En este punto, ya se ha señalado que en los festejos de carácter no oficial Jacqueline muestra su verdadera naturaleza. Cabe señalar que este tipo de celebraciones no se dan de forma separada. Por ejemplo, en la narración se describe el festejo de aniversario de los Lobato que en un principio se desenvuelve desde los principios sociales establecidos: existe solemnidad, asisten grandes personalidades de la cultura y política, además de la presencia familiar, aunque no sea del total agrado de la protagonista. Pero, conforme avanza la festividad:

Los invitados se quedaron a beber y a bailar hasta bien entrada la noche [...]. Una ola de incontenible ebriedad parecía haber desquiciado a aquella chusma insolente. Le consternó ver a Gaspar, en mangas de camisa y sin corbata, bailar en abierto desenfreno un mambo con María Dorotea, quien abría sin cesar la boca, sacaba y

metía la lengua, fingía que mascaba chicle, como la más vulgar de las cabareteras, acercando con pasitos obscenos la parte inferior de su cuerpo a la de su primo, para alejarse al instante, poniéndose luego en cuclillas frente a él, con movimientos de animales, dando la impresión de ser una mujer que pedía clemencia y que a la vez imploraba el ayuntamiento con el macho... (p. 38).

Lo anterior, no es más que una imagen clara de la fiesta carnavalesca, esa segunda vida del hombre donde le es posible sacar sus verdaderos instintos y que rompe con la oficialidad de las instituciones, en este caso la del matrimonio. Recordemos que tanto Gaspar como María Dorotea tienen un compromiso con sus respectivas parejas, este suceso no se podría dar si no estuviera enmarcado por la festividad.

En otro orden de ideas, el carácter intertextual de la pieza nos remite a otras expresiones literarias de la novela decimonónica en lo que respecta al papel de la mujer como adúltera. Tal es el caso de Madame Bovary y Anna Karenina, según señala Corral Peña. Pero, en la literatura existen más casos como Francesca de Riminie, en el quinto canto dantesco; Margarita, de Bulgakov; Hester, en *La letra escarlata* y la adúltera por antonomasia, Helena de Troya. Cada una de ellas, como Jacqueline, desde sus diferentes situaciones presentan signos de aburrimiento, monotonía y frustración ante la desilusión matrimonial. Esto en la mayoría de los ejemplos, si no es que en todos, termina en tragedia, pero no es el caso de Cascorro; su realidad se torna burlesca rayana en lo absurdo.

En lo que respecta a la metaficcionalidad, Cascorro, al igual que Miguel del Solar y Dante C. de la Estrella, actúan como si estuvieran en un proceso y arduo ejercicio de escritura. En el caso de *La vida conyugal*, esta actividad es aprovechada para exhibir a la manera de *El libro vacío* de Josefina Vicens, la dualidad entre el mundo libresco y la vida

en su verdadera y quizá cruel dimensión. Así, como ya mencioné, Jacqueline se hace de dos cuadernos; uno lo emplea para la transcripción de citas literarias y en otro expresa sus sentimientos de fracaso conyugal. Posteriormente, conforme la historia avanza, la protagonista se convierte en una cuentista. Los años en la Academia de Armengol le dan las herramientas para escribir historias en un tiempo aproximado de diez meses, lo que dura un curso:

Los temas eran siempre los mismo; había creado un universo personal donde las protagonistas eran por lo regular mujeres parecidas a sus hermanas; describía sus pequeñas miserias, sus sueños ramplones, el rencor que las embriagaba y enturbiaba sus días cada vez que se referían a la hermana triunfadora, su triste deambular entre la cursilería, la frustración y el tedio. Jacqueline contemplaba aquellas escuálidas figuras desde un mirador privilegiado. Había sido la única en casa que pudo abandonar de modo definitivo la miseria (p. 89).

Además de atender la función del que escribe, existen múltiples referencias a otros autores literarios como Flaubert, Dostovieski, Kafka, Proust o Tolstoi. Estos, en la vida de Jacqueline, tendrán demasiado peso, pues a lo largo de su vida, a través de las lecciones en casa se Armengol, su afán de conocimiento es el antídoto a todas sus desdichas. Esto nos lleva a considerar que la novela de Pitol presenta también una crítica a la Literatura como institución y discurso social. Por ello, se hace ver que Jacqueline solo compra libros porque la hacen ver interesante, aunque nunca los termina de leer, y de ahí que en su diario esté repleto de citas literarias que intenta memorizar como parte de su falsa prosapia. Caso similar ocurre con María Concepción en *Domar a la divina garza*, donde su marido busca

cultivarle el espíritu, pero se muestra renuente al no leer los textos que le proporciona y miente diciendo que sí los ha leído.

En lo que respecta a la estructura del relato, se trata de una narración cíclica con un esquema degradativo, puesto que constantemente la narración se regresa a un mismo punto, que es el momento en que Cascorro concibe la idea de asesinar a su marido, lo cual queda cristalizado en el tema descriptivo del champagne y el cangrejo. Si bien, esta forma del relato implica un progreso, este no debe entenderse desde la concepción contemporánea del sentido de avance y mejoramiento. Al contrario, debe apreciarse más bien como un retroceso ya que cada vez que el personaje principal busca seguir adelante sin su marido no logra su objetivo y vuelve a caer, pero en circunstancias cada vez más deplorables. Así y todo, podemos decir que la degradación implica un renacimiento y, si no fuera el caso, al menos sí funciona como una renovación de la energía amorosa a través de la cual se relanzan los proyectos de vida individual y social. Este proceso iniciático, propio del Carnaval, sirve para representar la continua y al mismo tiempo mítica circunstancia humana.

En este sentido, bien se puede inferir que la vida de Jacqueline, y por lo tanto la narración misma, le corresponde la carta del mundo invertido, o mundo al revés. Comúnmente la idea del matrimonio se ha asociado con el punto máximo de aspiración y satisfacción en la vida de las mujeres; sin embargo, a través de esta pieza nos percatamos de que no siempre se cumple con el objetivo. En el caso de Jacqueline, vemos a una mujer que, a pesar de que podría considerarse que tiene lo que una mujer pequeño burguesa aspira, carece de realización personal y espiritual. Además, da la sensación de estar atrapada, por lo que realiza hechos significativos sobre los que avanza sin freno ni reflexión. Al final del relato, una vez que Jacqueline se ha reencontrado con Nicolás Lobato, la historia resurge:

Volvió a mirar a los jóvenes brasileños. Pelaban sus langostinos con los dedos. A ver las manos grasosas, los labios brillantes, los gestos ávidos, se sintió recorrida por algo parecido a una descarga eléctrica, la visitó una visión tan perfecta como la que vislumbró muchos años atrás al quebrar una pata de cangrejo y oír el descorchamiento de una botella de champaña. Supo que la única manera de acabar con Nicolás Lobato sería con veneno (p. 133).

La situación matrimonial de los Lobato pudiera parecer paródica, pero para Jacqueline no es más que el cumplimiento de su destino. Durante su estancia en Cuernavaca, durante la ausencia de su esposo, se dedica a trabajar en *El zodiaco*, un establecimiento esotérico, donde leen la mano y le dicen que ha vivido ya tres vidas, pero que el cierre de su pentagrama aún no está concluido.

Dado que desde sus orígenes el Carnaval ha sido una manifestación a través de la cual las sociedades humanas expresan su relación de igualdad con la Naturaleza, es interesante ver cómo en las novelas de Pitol este llamado carnalesco es aprovechado por el autor para parodiar las vanas presunciones de una sociedad mexicana que fue instada a hacerse contemporánea del mundo, sin haber comprendido antes el significado de su propia historia.

Es por medio del Carnaval que el ser humano se siente en correspondencia con su sociedad, lo que de alguna manera implica adquirir una identidad; solo que en el caso del mexicano esta lo somete a un conflicto en el que entran en conflicto esencial las aspiraciones de una comunidad nacional y las influencias todavía no asimiladas del mundo europeo y norteamericano. En el plano literario, la carnavalización proporciona una nueva actitud hacia la realidad. Para Pitol es el dispositivo teórico perfecto para contar de manera distinta las diversas situaciones de la realidad humana, es decir, de manera humorística e

irreverente. Tales ingredientes bajtinianos potencian la expresividad del texto del autor veracruzano, haciendo universal un tema tan mexicano.

Esta cualidad, también proporciona a los textos de la trilogía que hemos venido estudiando el carácter paródico, ya que estas novelas dialogan no solo con el mundo social sino con la propia literatura, siendo también esta última, objeto de crítica. Al respecto, Adolfo Castañón apunta que Sergio Pitol desencadena la narración como una fiesta, más que representarla. De igual forma, señala que en él “la novela del arte se transforma en la sátira del artista y su mundo”.

Conclusiones

La presente tesis tuvo como objetivo indagar en uno de los representantes más significativos e influyentes de la de teoría literaria de nuestro tiempo, Mijaíl Bajtín. El modo expositivo se estableció en tiempos, aludiendo a una sinfonía que a pesar de cada movimiento conserva el mismo tono y desarrollo. Los antiguos griegos utilizaban dicho concepto para expresar concordancia. En ese sentido, pese a que se aborda a Bajtín desde diferentes perspectivas estas no dejan de tener relación entre sí. En el primer tiempo se mostró cómo ha influido el desconocimiento de la lengua rusa en las traducciones de los textos bajtinianos. La mayoría de las ocasiones se ha recurrido a un idioma puente-francés, alemán o inglés- para adentrarse al pensamiento del teórico en cuestión. Esto repercute no solo en la calidad editorial de los escritos traducidos, sino que afecta la comprensión de lo que ya se ha establecido como un sistema de pensamiento.

Pero, no solo el idioma ha representado una dificultad en la aproximación a Bajtín, sino que también las circunstancias sociopolíticas en las que vivió nuestro autor han contribuido tanto a su desconocimiento, en Rusia, como a u popularización en Occidente. Asimismo, en las décadas posteriores la situación se ha invertido en vista de que en su país la veta bajtiniana sigue explorándose; en consecuencia, cada vez se arrojan nuevas interpretaciones que ayudan a entender e identificar la naturaleza de sus ideas.

Por consiguiente, considero que coexisten dos bajtines, el que se estudia e interpreta bajo los cánones de la tradición oriental y la eslava y la que hemos venido aprendiendo en Occidente. Por ello, de manera implícita y sucinta en esta investigación se ha puesto de manifiesto las posturas con respecto al estudioso en cuestión desde la teoría y crítica

literaria de su lugar de origen. Además, se ha recurrido a las formas rusas, en cuestión de conceptos y tipografía para profundizar en la intención de sus planteamientos. Por ello mismo, se exploró y expuso otro panorama en los estudios bajtinianos en lengua española desde el aporte de la tradición cubana, poco estudiada en nuestro país teniendo en cuenta la cercanía geográfica. Históricamente hablando, Cuba tiene más relación con la parte oriental europea, debido a que después del derrocamiento del régimen de Fulgencio Batista la isla fue acogida por el gobierno soviético. Sin embargo, la aportación cultural de los fenómenos artísticos, incluida por supuesto la literatura y su teoría, que traspasaron las fronteras de la URSS para aterrizar en Cuba valen la pena ser estudiados. Así pues, hay una invitación a reflexionar en la tradición cubana para así reducir la brecha que nos distancia.

Hacia el final de este primer tiempo se trató sobre una de las problemáticas a las que nos enfrentamos al tratar de conocer el mundo eslavo: las formas de pensamiento tan distintas. Se expresó que para la cultura rusa no existe una fragmentación en el conocimiento, esto se debe a los procesos históricos dispares entre ambas partes del globo. Esto con el objetivo de demostrar que para Bajtín hay una unidad en todas las áreas del saber que nos ayudan a comprender mejor la experiencia humana.

En el segundo tiempo, estudiamos la repercusión de las categorías bajtinianas en la crítica literaria de habla hispana: carnaval, polifonía, dialogismo y plurilingüismo. Para ello, se optó por considerar especialmente los textos clásicos de Bajtín: *Teoría y estética de la novela*, *Problemas de la poética de Dostoievski* y *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de François Rabelais*. Además, se hizo mención de otros escritos, que no han tenido gran reconocimiento, pero que sirven de complemento para asimilar mejor las ideas del teórico ruso. Posteriormente, se desveló cómo se ha aplicado la teoría como dispositivo de análisis en estudios de diferentes ramas y áreas de estudio del

fenómeno literario, y cómo los conceptos bajtinianos han servido de base para nuevos desarrollo teóricos –pensemos en la intertextualidad de Kristeva o la teoría del hierptexto que se ha venido gestando en las últimas décadas–.

Para el tercer capítulo, estudiamos la influencia del teórico en la narrativa mexicana de siglo XX en la figura de Sergio Pitol. En el caso de *El desfile del amor*, se trata de un texto poliédrico en tanto que su forma narrativa obedece a un juego lúdico de masas verbales y géneros de la literatura. Esta dinámica de todo en uno y uno en todo es intencional por parte del autor y es este carácter estético polifónico el que la enriquece. Por tanto, esta novela rompe con los cánones de la novela histórica tradicional, así como con los de la detectivesca, para proyectarse como un hipertexto a través del cual se virtualizan diferentes imágenes del discurso y estilos literarios. Interpretamos que este diseño compositivo obedece a la tentativa de reflejar una la realidad múltiple y compleja. Además, como observa Juan Villoro al referirse a esta obra, vemos un ejercicio contante de traducción que implica desvelar lo que el otro dice y quiere decir. Miguel del Solar no pretende de fondo encontrar al responsable, lo que busca es comprender un momento específico en su vida, su niñez, a partir de los diversos lenguajes que testimonios su pasado; solo que estos lenguajes tampoco son puros, sino se colisionan dialógicamente por estar inscritos en espacios y tiempos que transitan incesantemente.

En lo que respecta a *Domar a la divina garza*, se exhibe la fiesta en torno al Santo Niño del Agro. El autor eleva las situaciones personales al plano ficcional para ofrecer ese sentido absurdo y contrastante que ofrece el lenguaje como expresión de identidad. Así, observamos a Dante C. de la Estrella, un hombre perturbado por una experiencia que jamás imaginó. En esta pieza, en relación con la vida personal de su autor podemos observar cómo la historia surge de un olfateo mundano y muchas veces nauseabundo del otro rostro

humano, que se oculta en la cultura oficial. Por lo tanto, el mundo representado en *Domar* no nos remite a un aroma floral, sino al contrario, se asocia a lo excrementicio y bajo digestivo para establecer una analogía con la otra realidad humana, la que se encubre mediante el afeite de la vida social, intelectual y académica.

En cuanto a *La vida conyugal*, la novela ofrece una visión grotesca del matrimonio, sustentada no solo en el fracaso del amor como ideal literaturizado, sino sobre todo como un ciclo que sufre una paulatina depauperación cada vez que regresa al punto de partida. Esto sirve a Pitol para plantear la imagen del desmoronamiento de una institución social como es la familia, ligada a los intereses burgueses. La máscara, la vida festiva, el mundo al revés terminan destronando la búsqueda de la grandeza que los protagonistas se habían propuestos como ideal de vida a través del matrimonio.

Un aspecto importante a destacar en estas piezas literarias es la relación consistente que guarda el contenido de los relatos con la estructura y forma de la narración. El cronotopo rabelasiano se expresa por tanto no solo en el contenido carnavalizante, sino en el modo del relato, el cual surge a través de trenzados enunciativos e interpelaciones, secuencias de enclave o *mise en abyme*, así como repliegues sintáctico-narrativos, por medio de pausas, digresiones y temas descriptivos, todo lo cual contribuyen al simbolismo digestivo de la narración —una historia es la boca en que se oculta otra historia a punto de contarse—, en concordancia con los mundos posibles recreados en la novela.

En consecuencia, estos textos no solo pueden concebirse como el reflejo de una estética carnavalesca, sino que también se aprecian como metatextos, ya que al referirse a otras manifestaciones literarias introducen otros planos de la realidad. Debido a la ruptura de los límites que impondría en cada caso el género al que está llamada a ser circunscrita cada novela, la obra de Pitol presenta una novedosa forma de comunicación en todos los

niveles de la lectura. Ante esta situación nos encontramos ante un hecho netamente dialógico y polifónico.

Bibliografía

- ADANOVSKY, Ezequiel, “Civilizar un pueblo bárbaro. Las imágenes de Rusia en el debate de la Ilustración francesa acerca del concepto de *civilización*”. *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna* 34 (2001).
- ALVARADO Ramón y ZAVALA, Lauro (comp.), *Diálogos y fronteras: El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*. Universidad Autónoma Metropolitana/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/ Nueva Imagen, México, 1993, 382 pp.
- AVERINTSEV, S. S., MAKHLIN V. L., RYKLIN M., y BUBNOVA, Tatiana (eds.), *En torno a la cultura popular de la risa*. Anthropos/Fundación Cultura Eduardo Cohen, 2000, pp.135-164.
- BAJTÍN, Mijaíl M., *Estética de la creación verbal* (trad. Tatiana Bubnova). Siglo XXI, México, 1999, 396 pp.
- _____, *Las fronteras del discurso* (trad. Luisa Borovsky). Buenos Aires, Los cuarenta, 2011, 112 pp.
- _____, *Problemas de la poética de Dostoievski* (trad. Tatiana Bubnova). México, FCE, 2017, 400 pp.
- _____, *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid, 1989, 522 pp.
- _____, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, el contexto de François Rabelais*. Alianza, Madrid, 1999, 432 pp.
- BAKHTIN, M.M., *The Dialogic Imagination, Four Essays* (ed. Michael Holquist). University of Texas Press, USA, 1982, 480 pp.
- BAQUERO GOYANES, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Planeta, 1972, 622 pp.
- BARFORD, P.M. *The Early Slavs*. Cornell University Press, New York, 2001, 432 pp.
- BUBNOVA, Tatiana. “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”. *Acta poética*, 27,1 (2006), pp. 97-114.
- _____, *Yo también soy Mijaíl Bajtín*. Buenos Aires, Godot, 2015, 158 pp.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Jorge. *El viaje y los sueños: un ensayo vagabundo*. UNAM/Sin nombre, México, 2013, 149 pp.
- CAMPBELL, Joseph *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. FCE, Ciudad de México, 1959, 480 pp.

- CÁZARES HERNÁNDEZ, Laura, *El caldero faústico: la narrativa de Sergio Pitol*. UAM, Ciudad de México, 2006, 271 pp.
- CHIZHEVSKI, Dimitri *Historia comparada de las literaturas eslavas* (trad. Elena Bombín). Madrid, Gredos, 1983, 340 pp.
- _____, *Historia del espíritu ruso. Rusia entre Oriente y Occidente*. Alianza, Madrid, 1967, 218 pp.
- CLARK Katerina y HOLQUIST Michael, *Mikhail Bakhtin*. Harvard University Press, Massachusetts, 1984, 398, pp.
- COIRA, María, “Narrar una investigación histórica: El desfile del amor de Sergio Pitol”. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispánicas*, 2, 6-7-8, pp. 171-181 [En línea]: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/651/676> [Consulta: 14 de enero, 2019].
- COLÓN RODRÍGUEZ, Raúl Ernesto, “De la presencia impuesta a la presente ausencia: traducción de la teoría cultural rusa en Cuba por Desiderio Navarro (1960-2009)”. *Kamchatka* (julio, 2015), pp. 93-116.
- DELISLE, Jean y Judith Woodsworth, *Translators through History*. John Benjamins, Amsterdam, 2012, 345 pp.
- DUCROT, Oswald, *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación* (trad. Irene Agoff). Barcelona, España, 1999, 248 pp.
- El castellano, La página del idioma español [En línea]: <http://www.elcastellano.org/ns/edicion/2002/febrero/ecamara.html#autora> [Consulta: 9 de diciembre de 2017]
- FAITANINHO, Adel, “Claridad: entre la literatura rusa y la vanguardia argentina”. Scribd [En línea]: <https://es.scribd.com/document/336076628/Claridad-Entre-La-Literatura-Rusa-y-La-Vanguardia-Argentina-Faitaninho> [Consulta: 22 de agosto, 2017].
- FERNÁNDEZ MÉNDEZ, Carmen, *El romanticismo ruso*, Ediciones del Orto, Madrid, 1997, 382 pp.
- FRANK, Semyon, *Nepostizhimoe: Ontologicheskoe Vvedenie v Filosofiiu Religii*. AST/Khranitel, Moskva, 2007, 256 pp.
- FROST, Lilia (comp.), *El arte de la traición o los problemas de la traducción*. UNAM, México, 1992, 78 pp.
- GARCÍA DE LA PUENTE, Inés, “La cristianización de la Rus’ kievita según El relato de los años pasados”, *Revista de ciencias de las religiones Anejos*, XIII; 2004, pp. 63-73.
- GARCÍA DÍAZ, Teresa (coord.), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena: sobre Sergio Pitol*. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2007, 346 pp.

- GARCÍA PRADAS, Ramón, “La fiesta de los locos, un origen folklórico para el teatro del medievo francés”, en E. Real Jiménez, D. Pujante, *et. al.* (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*. Universitat de València, España, 2001, pp. 33-41.
- GARCÍA YEBRA, Valentín, *Entorno a la traducción: teoría, crítica, historia*. Gredos, Madrid, 1996, 398 pp.
- _____, *Traducción: Historia y Teoría*. Gredos, Madrid, 1994, 466 pp.
- GÓMEZ DOUZET, Jaime. “La polifonía y el silencio como estrategias de denuncia de la dictadura en la narrativa de Luisa Valenzuela”. *Alpha*, 42 (2016), pp. 25-35
- GÓNGORA, María Eugenia, “*Omnia tempus habent*’: la fiesta medieval de los locos”, *Revista Chilena de Literatura*, 18 (1981), pp. 25-33.
- GUERRERO, José Eduardo (comp.), *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitlor ante la crítica*. UNAM/ERA, Ciudad de México, 1994, 271 pp.
- GUTIÉRREZ, Carlos M., *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literarios*. Purdue University Press, USA, 2015, 348 pp.
- HINGLEY, Ronald, *Historia social de la literatura rusa, 1825-1904* (trad. Sofía Martín-Gamero). Madrid, Guadarrama, 1970, 252 pp.
- HITA JIMÉNEZ, José Antonio, “Sobre los orígenes de Rusia y la *Crónica de Néstor*”. *Stud. his., H. mediev.*, 18, 19 (2000-2001) pp. 165-186
- JAMESON, Daphne A., “Conceptualizing the Writer-Reader Relationship in Business Prose”. *Journal of Business Communication*, 3, 41 (July, 2004), pp. 227- 264
- KOROBENKO, Olga “Cuando el idioma deja de ser una barrera para la inmortalidad”, en *Revista de Libros, segunda época* (23 de septiembre, 2014) [En línea]: <http://www.revistadelibros.com/resenas/resena-de-el-maestro-y-margarita> [Consulta: 25 de enero, 2017]
- LOSSKY, N.O. *History of Russian Philosophy*. International University Press, Boston, 1951, 402 pp.
- MALISHEV Mijaíl y Manola Sepúlveda Garza, “Peripecias dramáticas de la filosofía rusa”. *Contribuciones desde Coatepec*, 006, III (enero-junio), 2004, pp. 121-128.
- _____, “Euroasiatismo: reveses de la fortuna de una teoría enterrada y resucitada”, *Estudios de Asia y África*, XXXII, 3, 1997, 559-573.
- MALISHEV, Mijaíl Boris Emenialov, *et. al.*, *Ensayos sobre filosofía de la historia rusa*. PyV, México, 2002, 273 pp.
- MAZUREK Sławomir y Guy R. Torr, “Russian Euroasianism: Historiosophy and Ideology”, *Studies in East European Thought*, 54, 1(marzo, 2002), pp. 105-123

- MINOIS, George, *Historia de la risa y de la burla de la Antigüedad a la Edad Media*. Universidad de Sonora/ Universidad Veracruzana/ Ficticia, México, 2015, 336 pp.
- MORA BRAUCHLI, Leticia “Las inscripciones del desorden en Domar a la divina garza de Sergio Pitól: proposición de una poética”. [En línea]: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7433/20018P165.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- NIKOLAEVICH BULGAKOV, Sergei A *Bulgakov Anthology 1871-1944*. Westminster Press, London, 1976, 191 pp.
- NOVIKOVA, Olga (comp.), *Rusia y Occidente. Antología de textos*. Tecnos, Madrid, 1997, 376 pp.
- VARONA CODESO, Patricia, “Las crónicas griegas y la entrada de los rusos a la historia”. *Minerva Revista de Filología Clásica*, 20 (2007) pp. 93-109.
- PEREZ, Genaro J. *Rabelais, Bajtín y Formalismo en la narrativa de Sergio Pitól*. Juan de la Cuesta, Newark, 2011, 158 pp.
- PITOL, Sergio, *El desfile del amor*. ERA, Ciudad de México, 1989, 256 pp.
- _____, *De la realidad a la literatura*. México, ITESM/FCE, 2003, 131 pp.
- _____, *Domar a la divina garza*. ERA, Ciudad de México, 1989, 208 pp.
- _____, *El viaje*. ERA, Ciudad de México, 2000, 145 pp.
- _____, *La vida conyugal*, ERA, Ciudad de México, 1990, 136 pp.
- REYES, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el texto literario*. Madrid, Gredos, 1984, 290 pp.
- RODERO, Jesús “Fortunata y Jacinta: heteroglosia y polifonía en el discurso del narrador”. *Annales galdosianos* (1994-1995) pp.75-86.
- ROMERA CASTILLO, José *et al.* (eds.), *Bajtín y la literatura*. Visor, Madrid, 1995, 459 pp.
- SARLO, Beatriz, “Literatura e historia”. *Boletín de historia social europea*, 3, (1991), pp. 25-36.
- SHMONIM, Dmitry, “La filosofía como profesión en Rusia: ¿Un modo de pensamiento europeo?”. *Diálogo filosófico*, 54 (2002), pp. 545-558.
- SISTO, Vicente, “Bajtín y lo social: hacia la actividad dialógica heteroglósica”. *Athenea Digital (Revista de Pensamiento e Investigación Social)*, 1, 15 (marzo, 2015), pp. 3-29.
- SLONIM, Marc, *La literatura rusa*. FCE, México, 1962, 212 pp.

- SPANG, Kurt, “Apuntes para una definición de novela histórica” [En línea]: file:///C:/Users/Cynthia/Downloads/SPANG%20novela_historica.pdf [Consulta: 4 de septiembre, 2017].
- STEINER, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. FCE, México, 2001, 584 pp.
- STORDALEN, Terje, “Dialogue and Dialogism in the Book of Job”, *Scandinavian Journal of Old Testament*, 20, 1 (2016), pp. 18-37
- TODOROV, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (trad. Ana María Nethol). Madrid, Siglo XXI, 2007, 320 pp.
- VEGA, María José (ed.), *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Marenostrum, Madrid, 2003, 286 pp.
- VEGA, Miguel Ángel (ed.), *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Cátedra, Madrid, 1994, 357 pp.
- VILLANUEVA, Darío, “Bajtín y la Literatura”. *ABC* (8 de septiembre, 1995), sec. Ensayo [En línea]: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1995/09/08/013.html> [Consulta: 29 de octubre, 2017].
- WALLACE, Robert, *Las grandes épocas de la humanidad. Los orígenes de Rusia*, Time-Life, Nederland, 1967, 184 pp.
- WILSON, Edmund, *Ventana a Rusia*. FCE, México, 1981, 345 pp.
- YU-JIN, Seong, “El carnaval pitoliano en El desfile del amor”. [En línea]: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/carnavsp.html> [Consulta: 16 de junio, 2018]
- ZAVALA, Iris M. (coord.), *Bajtín y sus apócrifos*. EDUPR/Anthropos, San Juan Puerto Rico/Barcelona, 1996, 224 pp.