

Marta Gallo

Situaciones dialógicas en la literatura mexicana: sus asimilaciones e inflexiones

0.- A través de toda la obra de Bajtín, la interacción entre un yo y un tú (destinador y destinatario) que intercambian o pueden intercambiar su papel en cada polo del circuito de comunicación, subyace, o bien aflora, como modelo para el análisis de todo discurso, inclusive y sobre todo, el literario. Y así, como es sabido, Bajtín estudia esa interacción a diferentes niveles de la obra literaria: entre personajes; entre autor y héroe; entre la obra del autor y el lector; entre el texto de la obra (tomado en su totalidad como enunciado o unidad dialógica) y otros textos (o sea otros enunciados) anteriores y posteriores a ella.

A estas diferentes instancias dialógicas se refieren¹ los conceptos críticos bajtinianos más conspicuos: extraposición (o exotopía), transgrediencia, heteroglosia, polifonía, intertextualidad, parodia, autoridad, responsabilidad; todos ellos forman una constelación léxico-semántica en la que se distribuyen diferentes aspectos del modelo dialógico propuesto por Bajtín. En el diálogo según él lo concibe, se enfrentan, sincrónicos y asimé-

¹ Bakhtine 1984: 282: "L'oeuvre est un maillon dans la chaîne de l'échange verbal; semblable à la réplique du dialogue, elle se rattache aux autres oeuvres-énoncés: à celles auxquelles elle répond et à celles qui lui répondent, et, dans le même temps, semblable en cela à la réplique du dialogue, elle en est séparée par la frontière absolue de l'alternance des sujets parlants".

tricos, dos actores, yo y tú, en una relación de complementariedad antes que de oposición.² La situación dialógica se plasma en la zona de encuentro entre dos interlocutores y es función de ambos.³ En cierto modo, podría equipararse esa situación a un peculiar enfrentamiento especular en el que los reflejos ocurrirían en ambas direcciones:⁴ cada interlocutor se proyecta en el otro, y a su vez lo proyecta, al formular su enunciado,⁵ un enunciado que se configura en función de las expectativas y posibles réplicas previstas por el locutor en la actitud receptiva y responsiva del otro.

Esos reflejos no forman, según Bajtín, un circuito cerrado; se dispersan en múltiples direcciones, puesto que cualquier enunciado, en cualquier tipo de discurso, además de ser réplica al del interlocutor inmediato, refleja o puede reflejar otros enunciados anteriores dichos por otros.⁶ Como si en cada enunciado, en cada situación dialógica, se hiciera presente el pasado de un sentido en continua formación y transformación.

El diálogo así concebido se presta a un enfoque ético,⁷ al considerar al otro como un valor del cual depende, y en el que se

² Bakhtine 1984: 323: "Le sens se répartit entre les diverses voix". Vale decir, las voces de los interlocutores se complementan para ir configurando un sentido.

³ Bakhtine 1984: 302: "Les autres, ceux pour qui l'énoncé s'élabore, comme nous l'avons déjà vu, jouent un rôle très grand. Les autres, ceux pour qui ma pensée devient, pour la première fois, une pensée réelle (et, de ce fait, réelle pour moi même) en sont pas des auditeurs passifs mais des participants actifs de l'échange verbal."

⁴ Bakhtine 1984: 298: "ils [los enunciados] se connaissent les uns aux autres. Ce sont précisément ces reflets réciproques qui déterminent leur caractères".

⁵ Podemos tener, además de la imagen interior de nosotros mismos, una imagen exterior, por ejemplo, en el espejo; pero es ésta una imagen incompleta, desprovista del contenido que le confiere la mirada del otro. Bakhtine 1984: 55: "Notre individualité n'aurait pas d'existence si l'autre en la créait".

⁶ Bakhtine 1984: 301: "Mais tout énoncé, pour peu qu'on l'examine de plus près, en tenant compte des conditions concrètes de l'échange verbal, contient les mots d'autrui cachés ou semi-cachés, d'un degré d'alterité plus ou moins grand."

⁷ Bakhtine 1984: 56: "Seul autrui peut, de façon probante, au plan esthétique (et éthique), me faire vivre le fini humanin, sa matérialité délimitée. Dans un monde qui m'est extérieur, l'autre s'offre en entier à ma vision, en tant qu'élément constitutif de ce monde. À chaque instant, je vis distinctement toutes les frontières de l'autre, je peux le saisir en entier par la vue et par le toucher, je

apoya, el valor que el yo encuentra o asume para sí. Y, puesto que sus dos actores son ambos y a la vez contemplador y contemplado, el diálogo constituye también el modelo para el análisis de la experiencia de la contemplación estética.⁸

Más allá de todo esto, situando la obra literaria como enunciado en un contexto más amplio, el diálogo constituye en última instancia, según Bajtín, el modelo para una concepción de la existencia y del devenir humanos, considerados como el resultado de una serie de interacciones yo-tú/otro en una convergencia de tiempos sucesivos pero contingentes en el tiempo y espacio dialógicos.

En otras palabras, glosando a Bajtín (y esto precisamente como ejemplo de lo que él afirma),⁹ se puede concebir la historia humana como un proceso de interacción continuo y permanente entre enunciados que se van repitiendo, re-plicando, en diversos hablantes y en grados variables de diferencia e identidad. Inclusive, los cambios que se producen en la concepción del diálogo, en la relación yo-tú/otro, reflejan los cambios históricos en la visión del mundo y del ser humano.¹⁰

vois le trace qui en delimitte la tête, le corps sur le fond du monde extérieur; dans le monde extérieur, l'autre est déployé en entier devant moi et ma vision peut l'épuiser en tant qu'objet parmi les autres objets, sans que rien en vienne déborder du cadre de sa configuration, en vienne rompre son unité plastique-picturale, visible et tangible".

⁸ Bakhtine 1984: 45: "Ce qui nous intéresse ici, ce en sont pas des actes qui, en vertu de leur sens extérieur, m'impliquent, moi et l'autre, dans l'événement seul et unique qu'est l'existence et visent à modifier, de façon effective, l'événement et l'autre qui s'y inscrit en tant que constituant de l'événement, ce sont les actes-actions proprement éthiques; ce qui nous importe, ce sont les actes de *contemplation* des actes car la contemplation est quelque chose d'actif et de productif qui en débordent pas le cadre du donné que représente autrui et se limitent à unifier et à ordonnancer ce donné; les actes de contemplation, qui découlent du surplus de ma vision intérieure et extérieure d'autrui sont, précisément, des actes proprement esthétiques".

⁹ Bakhtine 1984: 296: "Notre parole, c'est à dire nos énoncés (qui incluent les oeuvres de création), est remplie des mots d'*autrui*, caractérisé, à des degrés variables également, par un emploi conscient et démarqué. Ces mots d'*autrui* introduisent leur propre expression, leur tonalité des valeurs, que nous assimilons, retravaillons, infléchissons."

¹⁰ Bakhtine 1984: 306: "La conception que le locuteur (ou le scripteur) se fait

Al decir yo-tú/otro, a pesar de que hasta ahora me he referido al diálogo en función de sus dos actores, como acontecimiento que tiene lugar en las fronteras entre dos conciencias,¹¹ tengo en cuenta que, según Bajtín, en la situación dialógica intervienen tres personas.¹² La tercera persona reside o se constituye en el acontecer mismo del diálogo, en el acontecer de sentido, en esa frontera entre las dos conciencias. Según entiendo a Bajtín, en esa tercera persona se cumple la extraposición (o exotopía) en virtud de la cual se plasma un sentido siempre pospuesto hacia una nueva situación dialógica.¹³

1.- Resumiendo, hasta aquí he considerado sobre todo los siguientes aspectos de la concepción bajtiniana del diálogo: 1) que el yo y el tú son funciones en mutua dependencia; esta idea tiene en realidad una larga tradición, que Bajtín continúa.¹⁴ 2) Que en el diálogo se definen esas funciones con la intervención activa y contingente de ambos interlocutores. En lo que se refiere a este segundo punto, creo importante señalar

du destinataire de son discours est un problème d'une importance considérable dans l'histoire de la littérature". Esto, referido al lector, pero también puede extenderse al diálogo entre los personajes en la obra, o entre el escritor y sus personajes. Y en la medida en que la literatura refleja valores de una época, y una visión del mundo y del otro (y de sí mismo), la importancia se extiende a la historia de la cultura o de las relaciones humanas, y a la concepción de la identidad.

¹¹ Bakhtine 1984: 315: "L'événement dans la vie du texte, son être authentique, a toujours lieu aux frontières de *deux consciences, de deux sujets*."

¹² Bakhtine 1984:331: "Le mot est un drame à trois personnes (ce n'est pas un duo, c'est un trio)". Y p. 336: "Comprendre c'est, nécessairement, devenir le troisième dans un dialogue". Bajtín considera además que hay un destinatario superior, de identidad ideológica concreta: Dios, el juicio de la historia, etc. (337).

¹³ Bakhtine 1984: 337: "K. Marx disait que seulement énoncée dans le mot qu'une pensée devient réelle pour l'autre et, partant, pour soi-même. Mais cet autre, ce n'est pas seulement l'autre dans l'inmédiate (destinataire second). Dans sa quête d'une compréhension responsive, le mot va toujours plus loin." Bajtín se refiere también a lo que dice T. Mann, que define el infierno fascista como la ausencia de ese tercero. Mann (1948 y 1966: 244): "That is the secret delight and security of hell, that it is not to be informed on, that is protected from speech, that it just is, but cannot be public in the newspaper, be brought by any word to critical knowledge [...]"

¹⁴ En Gallo 1989 hay referencias a otros autores que tratan ideas semejantes a las de Bajtín.

la característica unidad dual que para Bajtín se realiza en el diálogo, dualidad que no se plantea como oposición entre ambos polos, sino como colaboración o complementariedad entre ellos. En todo diálogo, cada réplica transforma y modifica o modaliza el enunciado al cual replica, asimilando lo dicho por ese enunciado, replicándolo precisamente, con las diferencias o modulaciones que todo original adquiere en una copia o reflejo, y con las variantes de inflexiones que cada interlocutor, debido a su diferente (asimétrica) situación en el circuito de comunicación, no puede dejar de imprimir en ella. Éstos son los puntos de la teoría bajtiniana sobre el diálogo que intentaré enfocar en el análisis de situaciones dialógicas en textos literarios hispanoamericanos.

Antes de referirme a esos textos, y ya que entramos en el ámbito de la lengua castellana, quiero hacer una observación liminar sobre algunas palabras castellanas, sinónimos referidos a la interacción dialógica, que en la historia de su desarrollo curiosamente parecen confirmar las ideas hasta aquí tratadas: ‘responder’ (< *respondere*, que significa “reiterar”, “repetir”, y de allí también responso, y “desarrollar”); ‘contestar’ (< *contestari*, que significa “empezar una disputa invocando testigos”); todas estas palabras (Corominas 1961) sugieren que en la interacción dialógica el destinatario refleja, con modulaciones, el enunciado del destinador, invocando inclusive otros enunciados (o testigos).

1.1. Mi punto de partida, el enfoque en la situación dialógica, responde a una propuesta fundamental de Bajtín, aplicada en este caso a obras literarias hispanoamericanas. Los datos que recojo, o dicho de otro modo, las preguntas con las que me dirijo a los textos, derivan de las que la lectura de Bajtín me ha sugerido: en qué nivel de la arquitectura de la obra se presenta la situación dialógica estudiada; qué tipo de relación existe entre los interlocutores del diálogo; de qué manera se realiza la colaboración para configurar un sentido; cuál es la conciencia del yo y

del otro que puede visualizarse como correlato de ese sentido; y, sobre todo, y como corolario de lo anterior, qué síntomas de la situación de esa sociedad se perfilan.

Analizo a continuación dos situaciones dialógicas en dos obras mexicanas: una del siglo xvii, de *El Divino Narciso*, de sor Juana Inés de la Cruz; otra, el párrafo final de una novela del siglo xx, *Terra nostra*, de Carlos Fuentes, publicada en 1975.

Soy consciente, por supuesto, de que para ser válidas mis conclusiones se necesitaría una muestra más amplia; las presento por lo tanto como hipótesis, y sobre todo como ejemplo del rendimiento que puede ofrecer la óptica bajtiniana.

1.1.1. Tomaré la escena XII de *El Divino Narciso*. En esta escena, los interlocutores son Narciso/Cristo y Eco, personajes en cuyos nombres obviamente resuenan enunciados seculares cristianos y clásicos paganos. Ambas tradiciones, y el contexto de la obra, colocan como adversarios a los actores de este diálogo: según el mito clásico, y también en este auto, el desamor de Narciso se opone al amor de Eco; según la tradición cristiana, estos dos personajes encarnan aquí la oposición teológica entre lo divino y lo satánico, puesto que Eco es, según la acotación escénica, la Naturaleza Angélica Réproba (o sea Satán). Además, como detalle importante para lo que diré más adelante, existe una estrecha relación entre Eco y el Dios de las Semillas (que figura en la Loa preliminar al auto), el falso dios precolombino, obra del demonio, que el Dios cristiano ha venido a destituir y reemplazar.

En este diálogo, entonces, los dos interlocutores encarnan una oposición a la vez teológica (Dios y Satán), histórica y social (dios de los vencidos y el de los vencedores), y existencial (amor *versus* desamor). Me interesa sobre todo el planteo de la oposición histórica y social, pues, si se tiene en cuenta la observación de Bajtín, a la que ya me he referido, en la relación dialógica entre el yo y el otro se pondrá de manifiesto la concepción de la identidad, o sus carencias, en vencedores y vencidos.

En primer lugar, es para el caso significativo que Eco, por definición, está privada de voz, si no es la que refleja, o hace eco, a la de Narciso/Cristo. En toda la escena hay una total desarticulación dialógica. Eco, oculta en un tronco hueco, escucha las quejas de Narciso/Cristo, que ha quedado mortalmente herido de amor después de haber visto reflejada su imagen y objeto de su amor (Naturaleza Humana). Las palabras de él no tienen, al principio, como destinatario a Eco, quien, sin embargo, vicariamente las replica; Narciso, a su vez, aunque destinatario de las palabras de Eco, no la oye.

Más que los personajes mismos, o encarnados en ellos, como se verá, los pronombres representan en esta escena el drama del desencuentro entre vencedores y vencidos.

Inicia la escena el parlamento de Narciso/Cristo, que habla en primera persona usando un Yo con mayúscula (un Yo grandioso, como corresponde a un Dios, y, yo acotaría, a un dios vencedor), y además con una frecuencia mayor que la normal en español. Cuando usa la segunda persona, la persona que contribuye a definirlo, el referente es la Naturaleza, las selvas: "selvas mías", dice, dirigiéndose por lo tanto a un interlocutor que no es sino una extensión de ese Yo grandioso. Las réplicas de Eco repiten parcialmente cada enunciado dicho por Narciso, y reflejan las formas de primera persona usadas por él, aunque nunca el pronombre sujeto, ni siquiera con minúscula: su *yo* resulta así un tímido reflejo del de Narciso/Cristo.

Casi al final de la escena, Narciso/Cristo oye al cabo la voz de Eco, o sea el reflejo de sus propias palabras en otra voz, y la interpela con la forma lingüística de la segunda persona, que Eco a su vez, ahora sí en su papel de destinataria, replica:

Narciso

Mas ¿quién en el tronco hueco,

Eco

Eco

Narciso
con triste voz y quejosa,

Eco
Quejosa

Narciso
así a mis voces responde?

Eco
Responde

Narciso
¿Quién eres, oh voz; o dónde
te ocultas, de Mí escondida?
¿Quién Me responde afligida?

Los dos
Eco Quejosa Responde.

Es notable que, a partir del momento en que Narciso/Cristo usa las formas de segunda persona, ahora dirigidas a Eco, ella deja de reflejar las de primera persona aunque Narciso las sigue usando. Es notable también que la réplica inmediata de Eco después de la interpelación de Narciso esté en tercera persona, y sobre todo que el enunciado completo que responde a las preguntas de Narciso, y reconstruido con los fragmentos que Eco refleja de esas preguntas, esté dicho a dúo: como si se tratara de una réplica sincronizada y en doble dirección, de Eco a Narciso y a la vez de Narciso... ¿a Eco, o a sí mismo?

Otra peculiaridad es que esa réplica ha sido elaborada por ambos, en un discurso reconstruido con los fragmentos que Eco repite de los enunciados de Narciso/Cristo; fragmentos que a su vez Narciso retoma en enunciados reconstruidos, dichos a dúo con Eco. Esta colaboración dialógica se desarrolla a través de toda la escena; pero no siempre la reconstrucción

está dicha a dúo: en ocasiones, es Narciso solo quien dice el enunciado final, después de dúos parciales. Así:

a)

Música y Él

Tormento Paso Insufrible;
Pues Mi Hermosura cabal
El Amor Hizo Mortal,
Sujeta, Humana, Pasible.

(vv. 1600-1603)

b)

Música y Él

El Amor, Que puede Herir,
En Mí Mostró Su pujanza;
Y amando A Mí semejanza,
Del Cielo Vine A morir.

(vv. 1644-1647)

En estos versos, las mayúsculas señalan los límites de los fragmentos que Eco ha repetido previamente; a su vez, cada verso ha sido ya dicho, a dúo, por Narciso y Eco, en reconstrucciones parciales de lo que al cabo dice Narciso solo.

Una coloración semejante, con ecos de enunciados de Narciso y reconstrucciones parciales dichas a dúo, termina con una reconstrucción completa, ahora formulada por Eco:

Eco y Música

*Eco Quejosa Responde,
Viendo Que quiera Tu amor
Amar un ser Inferior;
Y así, A tus ojos Se esconde.*

(vv. 1688-1691)

En estos enunciados reconstruidos, los de Narciso están en primera persona sin ninguna referencia a un interlocutor, tanto

es así que su parlamento parece más bien un monólogo; Eco, en cambio, usa para su interlocutor la segunda persona, y además con enálage de la primera persona (la que debería ser su yo) a tercera. Paradójicamente, el diálogo entre Narciso y Eco construye una relación yo/ella, o sea, la imposibilidad de diálogo.

A pesar de la desarticulación dialógica, se configura un sentido, el desencuentro de una doble queja de amor. De este modo se puede leer el desconcierto entre vencedores y vencidos, entre un Yo (con mayúscula) moroso en articular el tú dirigido a un destinatario que no sea parte de sí mismo, y un interlocutor que actúa primero vicariamente como destinatario, y que luego como destinador no atina a articular su yo, ni tampoco el pronombre sujeto *tú*.

Finalmente, una observación sobre el tercer agonista en este diálogo, Naturaleza Humana, cuyo lugar como objeto del amor de Narciso, Eco desea e intenta usurpar. Suple su notable ausencia en esta escena la presencia de los espectadores: ellos, que son naturaleza humana, asisten a ese diálogo que ocurre fuera del tiempo humano y en el que se debate su propio destino; y es en ellos donde se configura el sentido del desencuentro entre dos interlocutores: en el nivel teológico, entre el bien y el mal, entre Dios y el enemigo (el otro); en el nivel histórico, entre la cultura vencedora (o la tradición occidental cristiana, clásica pagana y bíblica), y la vencida (bárbara precolombina), o sea entre un Yo grandioso que no reconoce la existencia del otro (del vencido) ni repara en él; en el nivel existencial, entre el amor y el desamor.

A pesar del desencuentro, lingüísticamente, a partir de la deconstrucción de los enunciados de Narciso/Cristo en los de Eco, ambos colaboran en la reconstrucción de otros enunciados de doble voz; doble voz de la que resulta un doble monólogo en el que se hace más evidente la remota posibilidad de diálogo. De esa doble voz se configura un doble sentido; por ejemplo, cuando ambos dicen a dúo "Del cielo vine a morir" este enun-

ciado significa una cosa en boca de Narciso/Cristo, y otra muy diferente en boca de Eco, el ángel caído.

Si para la gran ausente, Naturaleza Humana, en la posición privilegiada de los espectadores, puede aparecer tranquilizadora la exacta coincidencia de las réplicas, es a la vez inquietante la supresión de fronteras entre el yo y el otro, o la internalización de esas fronteras en un discurso doblemente monológico.

1.1.2. Tres siglos más tarde, en la narrativa hispanoamericana actual aún subsisten dislocaciones dialógicas que recuerdan, o replican, la del diálogo entre Narciso y Eco. Las circunstancias históricas han cambiado, y ya no se trata de vencedores y vencidos; persiste sin embargo una ahora consciente búsqueda de esa articulación oculta o perdida, y un intento de alcanzar, mediante la formulación de un tú, la identidad del yo.

Resulta interesante encontrar, por ejemplo en *Terra nostra*, novela también escrita por un mexicano, Carlos Fuentes, y publicada en 1975, una voz narradora en cuyo enunciado resuenan parcialmente las palabras del Dios bíblico del Génesis, y donde, por lo tanto, las connotaciones de divinidad tienen resabios del Divino Narciso, o quizá de narcisismo:

[...] te amas, me amo, te fecundo, me fecundas, me fecundo a mí mismo, misma, tendremos un hijo, después una hija, se amarán, se fecundarán, tendrán hijos y esos hijos los suyos, y los nietos bisnietos, hueso de mis huesos, carne de mi carne, parir con dolor a los hijos, por ti será bendita la tierra, te dará espigas y frutos, con la sonrisa en el rostro comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella has sido tomado, ya que polvo eres, y al polvo volverás, sin pecado, con placer (783).

Éste es el párrafo casi final de la novela, y esta voz, que se distingue sólo aquí (claramente) entre las múltiples que pueblan el texto, puede interpretarse como la doble voz de la pa-

reja, pero enseguida parece separarse de ella como la voz del creador narrador que usando la segunda persona crea, mediante la palabra, a este nuevo ser formado en la unión amorosa.

Terra nostra se caracteriza por la polifonía de voces narrativas y a menudo por la dudosa identidad de algunas de ellas. Esto podría explicarse interpretando el mundo narrado como un sueño de Polo Febo, a su vez personaje doblemente ficticio pues proviene de un poema de Ezra Pound: en un mundo onírico, resulta verosímil la transgresión de cualquier regla lógica de la realidad cotidiana; la proteica identidad de la voz o las voces narrativas en *TN* y su peculiar (des)articulación contribuyen a la transgresión de esas reglas.

En el discurso narrativo irrumpen narradores inesperados, o en un mismo hilo narrativo se suceden y superponen diferentes voces narradoras, y diferentes tipos de narración en primera, segunda y tercera personas. Pero me refiero particularmente al uso en *TN* de la narración en segunda persona, que establece una peculiar situación dialógica que transgrede los límites entre el nivel del narrador y el del mundo narrado.

Esta voz narrativa se puede reconocer en diferentes partes del texto de *TN*, por su extemporaneidad, por su misteriosa u oculta identidad, y porque siempre se dirige al mismo interlocutor (uno cualquiera de los tres mellizos con los que se sueña Polo Febo a sí mismo).

Me interesa el último enunciado de ese narrador, porque puede interpretarse como una réplica, por un lado al diálogo que sostienen Narciso/Cristo y Naturaleza Angélica Réproba, y, por otro, también al enunciado del Dios bíblico en el Génesis, y sobre todo porque aquí se perfilan rasgos de la misteriosa identidad de esa voz.

En este último enunciado, esta voz ha estado narrando la unión sexual entre el "tú" (como siempre uno de los trillizos) y Celestina, la muchacha que Polo Febo ha encontrado en un puente sobre el Sena y luego en su sueño bajo diferentes iden-

tidades, siempre diferente y siempre igual a sí misma. En el clímax de la narración de esa unión, los dos personajes narrados “se escuchan al mismo tiempo, son una sola voz”, dice la voz narrativa que, sin embargo, parece integrada o confundida con la de ellos (¿a quién dice “te amas, me amo”?) pero recupera enseguida la distancia que le confiere el tú narrativo replicando ahora el discurso autoritario del Dios bíblico del Génesis. Se manifiesta así como la de un narrador-creador, por ese dialogismo con el texto bíblico, aunque invirtiendo en bendición la maldición de Jahvé: así, dice “por ti será bendita la tierra”, en lugar de las palabras de Jahvé, “por ti será maldita la tierra”(Gén. 3: 17); o “te dará espigas y frutos”, en lugar de “te dará espinas y abrojos” (Gén. 3: 18).

2. Después de este quizá demasiado largo rodeo, paso a precisar el paralelo entre el diálogo del *DN* y esta nueva situación dialógica de *TN*. En primer lugar, ha habido un cambio en los interlocutores, quienes conservan sin embargo rasgos que permiten reconocer su filiación. El creador-narrador de *TN*, que refleja en su enunciado al Dios bíblico, ya no es divino como Narciso/Cristo, aunque sí autoritario como el Dios padre bíblico, y como ambos, narcisista (“me amo”, “me fecundo”). Este interlocutor ya no formula un Yo grandioso; se mantiene por el contrario como una especie de *deus absconditus* (se parece en esto a la voz de Eco, no sólo por estar oculto, sino también porque refleja, re-presenta, el lenguaje de otro, con modificaciones que contradicen ese mismo lenguaje).¹⁵ En el transcurso del texto, una sola vez, entre paréntesis, se insinúa fugazmente una primera persona que podría ser la suya, interrumpiendo la narración en tercera: 59, “los ojos del Señor penetraron las sombras... (y mi sueño redobla las sombras [...])”, aunque ésta podría ser

¹⁵ Bakhtin 1981: 46: “And all essentially novelistic images share this quality: they are internally dialogical images of the languages, styles, world views of another”.

también la voz del soñador, Polo Febo.¹⁶ En otra ocasión (691), en la supuesta transcripción del “Manuscrito de un estoico”, que interrumpe el hilo narrativo, aparece la expresión “yo, el narrador” pero atribuido claramente a Teodoro, el autor del manuscrito.

En cuanto al otro interlocutor, el referente del “tú”, Polo Febo o mejor dicho los trillizos de su sueño, ya no es un personaje mítico como Eco, aunque igualmente imaginario (onírico), sino humanizado.

Podría decirse que Naturaleza Humana, ahora dispersa en personajes que se repiten a sí mismos, ha pasado a ocupar el polo dialógico antes ocupado por Naturaleza Angélica Réproba/Eco.

Los dos polos dialógicos son ahora humanos, o más exactamente, se ha roto la barrera entre lo divino y lo humano: “todo lo divino es humano y todo lo humano es divino” dice el texto de *TN* por boca de un personaje, Fray Julián (343) y también de otro, Ludovico (620): “nuestra auténtica naturaleza humana, que es divina”.

En *TN* la voz de Naturaleza Humana, la del personaje referente del tú, no refleja el yo de su creador, como sí lo hace Eco frente a Narciso/Cristo, sencillamente porque ese yo no se formula. El destinatario del “tú” (varios o el mismo varias veces) reitera en cambio una misma pregunta, en apariencia dirigida a sí mismo: “¿Quién soy?”, en diferentes modulaciones (108, 143, 286, 289, 415, 416, 451, 452).

La voz de Naturaleza Angélica Réproba que en *DN* es la del otro y no llega a articular un yo, tres siglos más tarde, en *TN* se ha transfigurado en una voz humana (y también divina, lo dice el texto) que reclama la memoria de un yo olvidado.

¹⁶ Certeau 1986: 96: “Is the ‘I’ a fiction of the other, which offers itself in its place? [...] ‘I is an other’ that is the secret told by mystic long before the poetic experience of Rimbaud, Rilke, or Nietzsche.” Esta cita de Certeau me inclina a pensar que en *TN* sólo se oye la voz del otro.

En otros personajes resuena débilmente la misma búsqueda, o la conciencia de la pérdida del yo (262: “mi yo es otro”, dice Inés). En la voz de Juan, uno de los trillizos, se plantea la posibilidad de una inquietante respuesta, aunque dirigida a otro personaje y no a quien lo narra: “me has condenado a ser idéntico a la mujer que me ama para amarse y a la que yo amo para amarme; me has encerrado en el espejo [...] soy ella, ella es yo”; y punto seguido, a esa mujer: “yo soy tú porque fuera de mí sólo estás tú [...] me arrebatas lo que soy para ser tú, y ésa es mi derrota, nos identificamos y ésa es nuestra miserable verdad” (289).

Extrañamente, ésa es también la unión amorosa narrada como un triunfo en el final de *TN* y que aquí he transcrito. El desamor de Narciso/Cristo se ha trasladado en *TN* al personaje que ignora al narrador y se lamenta como prisionero de un amor narcisista (238: “yo sólo me hablo a mí mismo”, dice uno de los trillizos); la queja de amor de Eco pasa al narrador, pero convertida en un acto autoritario de creación: “tú eres tú” [776], lo que ya está implícito en otra formulación anterior muy cercana [775]: “por ser quien eres”). Y “¿Quién eres?”, la pregunta de Narciso/Cristo dirigida a la voz de Eco, la repite en *TN* la voz narradora dirigiéndose como siempre a uno de los trillizos (65-67).

Si como afirma Bajtín la divinidad del artista consiste en llegar a la extraposición o exotopía suprema,¹⁷ ese “tú eres tú” y en general toda la narración en segunda persona, puede ser un intento de conseguir esa extraposición, que, sin embargo, se propone de manera autoritaria: quizá por eso el uso del tú no consigue separar las voces que participan o que deberían participar en el diálogo.

La doble unidad de voces en el discurso dialógico entre Eco y Narciso/Cristo todavía alcanza a perfilarse en la relación en-

¹⁷ Bakhtin 1984: 195: “La divinité de l’artiste réside en ce qu’il participe de l’exotopie suprême”.

tre el creador y su creatura; la diferencia consiste en que ahora esa creatura reclama su yo, aunque cuando ese yo se insinúa, o se reconoce, como un yo narcisista (“yo sólo me hablo a mí mismo”) incapaz por lo tanto de llegar al diálogo. El yo de Narciso/Cristo ha pasado al otro polo dialógico; quien en *DN* decía “yo” ha pasado a ser “el otro”, una especie de *deus absconditus*, en *TN*.

Esa doble unidad de voces que resulta del diálogo en *DN* también se pone de manifiesto en otras instancias del discurso en *TN*, cuando las palabras de alguien son dichas por la voz de otro (ejemplo: “éstas son las palabras que, con mi voz, la señora de las mariposas me dijo” [213]; o en 777: “< Nada me desengaña; el mundo me ha hechizado >, dices como si otro hablara por ti”) tal como ocurre con Eco en *DN*.

La dificultad del diálogo se encuentra aquí trasladada a la relación entre creador o narrador y personaje. En lugar de Narciso/Cristo se halla en el creador de *TN* una figura de Dios padre que ya no formula su Yo grandioso, aunque sí ejerce autoridad de tal en su articulación de la segunda persona. La queja de amor ha desaparecido, o se ha convertido en un acto de creación autoritario. En el lugar de Eco se encuentra una naturaleza humana dispersa en personajes cuya voz articula, o balbucea, un yo, sin embargo, ignorado (“¿Quién soy?”). La interacción entre creador y personaje se reduce a un mandato de ser; en el transcurso del texto, ese creador se mantiene como una especie de *deus absconditus* detrás de una segunda persona narrativa, o bien delegada a la voz de otros personajes narradores, o confundida con la de ellos. Es sin embargo claramente la voz de ese narrador creador la que en un momento dice “tú eres tú” [*TN* 776] a su personaje, como insistiendo en separarlo de sí, aunque la insistencia precisamente hace pensar que esa separación no se consigue. Ese “tú eres tú” niega tácitamente la posibilidad de autonomía al personaje, que existe así como un otro para sí mismo, sin poder articular su yo.

Si, como lo dicho según Bajtín, la divinidad del artista consiste en participar de la extraposición (o exotopía) suprema (*Esthétique* 195), el narrador de *TN* no alcanza esa divinidad aun cuando sus palabras parodien las de un dios creador autoritario.¹⁸ En primer lugar, no puede decirse que llega a una extraposición puesto que el tú narrativo la instaure como punto de partida.¹⁹ En segundo lugar, porque a pesar de ese tú, la voz narrativa, en el párrafo que he transcrito, no puede evitar integrarse con la de su creatura, en una doble voz por la que se diluye el límite entre yo y tú.

En *DN*, “yo” es claramente Narciso/Cristo y Eco es el otro que no llega a articular su yo, siendo siempre “tú”. En *TN*, ninguno de los dos interlocutores, creador y creatura, articula su yo; el de narrador-creador se mantiene oculto, y el personaje, en cambio, queda en el intento de articular un yo que siente perdido u olvidado.

En resumen, de *DN* a *TN* los polos dialógicos se reorganizan, y cada uno asimila rasgos del polo opuesto. A primera vista, la voz del creador narrador de *TN*, por visos de divinidad, equivale a la de Narciso/Cristo; la voz de Eco se reemplaza por la de Naturaleza Humana o su equivalente. Pero como la voz de Eco, ahora el yo del creador se encuentra oculto; a su vez, la voz de su interlocutor reclama ahora su yo perdido y hasta esboza un yo narcisista, atributo de Narciso/Cristo en *DN*. Podría decirse que en esta peculiar situación dialógica de *TN*, ya nadie, y todavía nadie, es “yo”. La palabra primaria yo-tú, que según Buber (1958: 39) instaure la existencia del ser humano, no llega a articularse, ni en *DN* ni en *TN*, aunque por diferentes razones. Pero aun en el intento

¹⁸ Este creador autoritario, aun cuando refleja las palabras del Yahvé bíblico, nunca llega a articular como éste: “Yo soy el que soy” (*Ex.*, 3:14).

¹⁹ Todorov (1981) explica el acto creativo según Bajtín, considerando como un primer momento el de empatía o identificación, y luego un movimiento de retroceso por el que el novelista retoma su propia posición. En *TN*, el creador oscila entre ambos.

de articulación se construye un sentido, la búsqueda de la identidad.

Estos ejemplos que he presentado bajo una óptica bajtiniana, constituyen dos entre muchos otros en los que el discurso literario hispanoamericano pone en evidencia, en diferentes niveles de una obra y en diferentes momentos históricos, diversas inflexiones de una dificultad de articulación dialógica como síntoma de un problema de relación entre el yo y el otro aún no resuelto en Hispanoamérica.

Bibliografía

- BAKHTIN, Mikhail, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981.
- BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.
- BUBER, Martin, *I and Thou*, New York, Charles Scribner's Sons, 1958.
- CERTEAU, Michel de, *Heterologies: Discours on the Other*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1986.
- COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos. Buenos Aires, José Ferrer S. A., 1961.
- FUENTES, Carlos, *Terra nostra (TN)*, México, Joaquín Mortiz, 1975.
- GALLO, Marta, "Relaciones dialógicas en la literatura hispanoamericana", *Filología*, XXIV, 1-2: 115-132, 1989.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obras Completas*, t. 11, México, FCE (DN), 1955.
- MANN, Thomas, *Doctor Faustus*. New York: Random House, 1948 y 1966.
- Sagrada Biblia*, Madrid, BAC, 1959.
- TODOROV, Tzvetan, *Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.