

Voces textuales y discursivas en *Dolores*, de Soledad Acosta de Samper^{*}

Textual and discursive voices in *Dolores*, by Soledad Acosta de Samper^{**}

Eduardo Serrano Orjuela^{***}

eso@cable.net.co

Universidad del Valle

RESUMEN

El autor encuentra en los partidarios de los estudios subalternos una tendencia a considerar que las voces subalternas enuncian siempre y necesariamente discursos de resistencia a los discursos y las acciones de clase y grupos sociales dominantes. Demuestra, a su vez, la distinción entre discurso y texto, elaborada por algunas orientaciones actuales de la lingüística y la semiótica, que permite cuestionar esa supuesta homogeneidad. Llega a la conclusión de que *Dolores* es una novela monológica en la que las posibilidades polifónicas, ligadas a la puesta en escena de discursos subalternos contestatarios (otras conciencias, otras ideas, otros valores...), están fuertemente reprimidas (es el caso de Basilio) o radicalmente excluidas (es el caso de los sectores populares cuyas voces no se escuchan).

PALABRAS CLAVE

Literatura colombiana, *Dolores*, Soledad Acosta de Samper, voces textuales y discursivas.

ABSTRACT

The author finds in the defenders of Secondary Studies a tendency to consider that secondary voices always and necessarily announce discourses which are resistant to the discourses and actions of the dominant classes and social groups. At the same time, he shows the difference between discourse and text, elaborated by some present day orientations of linguistics and semiotics, which allows this assumed homogeneity to be questioned. Serrano comes to the conclusion that *Dolores* is a stream of consciousness novel in which the polyphonic possibilities linked with staging of secondary answering discourses (other consciousness, other ideas, other values...) are strongly repressed (in this case, Basilio) or radically excluded (which is the case of popular sectors whose voices are not heard).

KEY WORDS

Colombian literature, *Dolores*, Soledad Acosta de Samper, textual and discursive voices.

^{*} Recibido: 21 de abril de 2009 / Aceptado: 15 de mayo de 2009.

^{**} Este artículo fue originalmente publicado en la Revista *Poligramas*, 27 de junio de 2007 y se incluye con autorización del autor en el presente número de *Enunciación* dada su pertinencia frente a la temática propuesta.

^{***} Magíster con Estudios de D.E.A. en Semiótica Discursiva. Profesor de la Universidad del Valle.

En el capítulo “Las voces subalternas”, de su libro *Civilización y violencia. La búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*, Cristina Rojas escribe:

El deseo civilizador como régimen de representación se construyó no sólo dentro del proceso de intercambio entre una Latinoamérica atrasada y una Europa civilizada; emergió, también, del proceso de intercambio entre las voces dominantes y las subalternas. Los subalternos no eran receptores pasivos de las voces de los hombres criollos letrados. Como partícipes en el diálogo, colaboraron e incluso plantearon resistencia a ciertas acciones. Los subalternos, es decir, aquellos situados en los rangos más bajos de la civilización –los indios, los artesanos, las mujeres y los negros– tenían una voz y un punto de vista desde el cual impugnaban la representación monológica del mundo (2001: 145).

Quiero destacar los siguientes aspectos:

1. Los criterios de que se vale Rojas para categorizar a los subalternos son de orden racial, profesional y de género. Por mi parte, creo que es necesario añadir otro, el criterio de clase social: como veremos, no es lo mismo ser una mujer burguesa blanca que una mujer campesina india, negra o mestiza.

2. Colaboración y resistencia remiten a dos actitudes de los subalternos respecto de las voces dominantes: la primera los convierte en aliados de sus opresores, la segunda en oponentes, lo que da lugar a dos tipos de relación que la semiótica discursiva denomina cooperativa (entre cosujetos) y polémica (entre sujeto y antisujeto).

3. Finalmente, Rojas opta por una concepción homogénea de los subalternos: su voz era (¿es?) siempre impugnadora, de modo que sus relaciones con los sectores dominantes serían, siempre, polémicas.

Dicha concepción homogénea está presente en el siguiente párrafo, en el que “voces subalternas” y “rebeldes” se reemplazan recíprocamente:

Recuperar las voces subalternas implica tomar como objeto de análisis los discursos que posibilitan prácticas de dominación y los que plantean resistencia a las pretensiones autoritarias. [...] Para Guha, el rebelde no tiene un lugar en la historia como sujeto de la rebelión. [...] Guha llega a la conclusión de que tanto la historiografía liberal como la de izquierda excluyen al rebelde como “sujeto consciente de su propia historia”. Propone que se haga una historia que recupere la conciencia campesina o subalterna independientemente de los grupos dominantes que han monopolizado la historiografía (Rojas, 2001: 146).

¿Quiere esto decir que “los discursos que posibilitan prácticas de dominación” son enunciados siempre por las voces dominantes y “los que plantean resistencia a las pretensiones autoritarias” son siempre enunciados por las voces subalternas? Creo que no.

Apoyándome en la relación diferencial existente entre *discurso* y *texto*, formulada por algunos lingüistas y semióticos actuales (Rastier, 1989, 1991, 2001; Rastier et ál., 1994; Fontanille, 1998, 1999), propongo distinguir entre *voces discursivas* y *voces textuales*, consideradas éstas como portavoces de las primeras: ¿quién habla / escribe? es una pregunta por la voz textual; ¿quién enuncia? es una pregunta por la voz discursiva¹. Así, diferentes voces textuales pueden enunciar un mismo discurso (por ejemplo, político, moral, religioso, familiar, etc.); diferentes discursos pueden ser enunciados por una misma voz textual. En este sentido, considero que lo que los estudios subalternos denominan voces dominantes y subalternas son voces textuales que pueden ser voceras de diferentes voces discursivas. Una voz subalterna puede, pues, enunciar “discursos que posibilitan prácticas de dominación” y no aquellos que «plantean resistencia a las pretensiones autoritarias». ¿No consiste en esto lo que Gramsci llamó *hegemonía*?:

¹ En la terminología de Ducrot (1984), el locutor es convergente con la voz textual y el enunciadore con la voz discursiva. Cfr. Martínez (2005: 98-115).

Según ese concepto, el poder de las clases dominantes sobre el proletariado y todas las clases sometidas en el modo de producción capitalista, no está dado simplemente por el control de los aparatos represivos del Estado, pues si así lo fuera dicho poder sería relativamente fácil de derrocar (bastaría oponerle una fuerza armada equivalente o superior que trabajara para el proletariado); dicho poder está dado fundamentalmente por la “hegemonía” cultural que las clases dominantes logran ejercer sobre las clases sometidas, a través del control del sistema educativo, de las instituciones religiosas y de los medios de comunicación. A través de estos medios, las clases dominantes “educan” a los dominados para que estos vivan su sometimiento y la supremacía de las primeras como algo natural y conveniente, inhibiendo así su potencialidad revolucionaria. Así, por ejemplo, en nombre de la “nación” o de la “patria”, las clases dominantes generan en el pueblo el sentimiento de identidad con aquellas, de unión sagrada con los explotadores, en contra de un enemigo exterior y en favor de un supuesto “destino nacional”. Se conforma así un “bloque hegemónico” que amalgama a todas las clases sociales en torno a un proyecto burgués (http://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Gramsci).

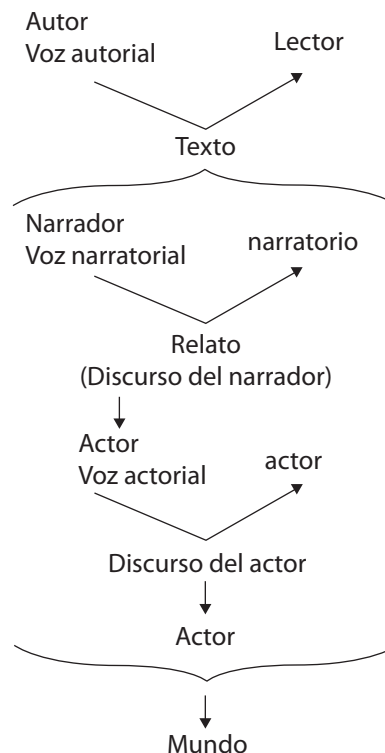
Desde esta perspectiva, el análisis de un texto no debe limitarse a las voces textuales en él exhibidas, sino que debe, a través de ellas, apuntar a las voces discursivas, configuradoras de visiones ideológicas del mundo natural y social, de las cuales las primeras son portavoces.

En este trabajo me propongo hacer el análisis discursivo de las principales voces textuales puestas en escena en la novela *Dolores*, publicada en 1867 por la escritora colombiana Soledad Acosta de Samper, considerada por Cristina Rojas como un ejemplo de voz subalterna.

Voces textuales y voces discursivas

En un texto narrativo literario coexisten por lo menos tres niveles enunciativos jerárquicamente interrelacionados: el del autor (en el sen-

tido del “autor implicado” de Booth, del “autor modelo” de Eco o del “enunciador presupuesto” de Greimas) que se dirige al lector (igualmente implicado, modelo o presupuesto): lo llamaré *voz autorial*; el del narrador que se dirige al narratorio: lo llamaré *voz narratorial*, y el del actor que se dirige a otro actor: lo llamaré *voz actorial*. El siguiente esquema visualiza dicha jerarquía:



Obsérvese que:

1. Las relaciones entre autor / lector / mundo están mediatizadas por los textos que producen e interpretan.
2. Narrador / narratorio / actor son roles textuales constitutivos del mundo posible instaurado por y en el texto.
3. Todo actor, como sujeto pragmático que es, lleva a cabo actos discursivos² que ponen en

² “Si se da por objeto a la pragmática la acción humana en general, el término pragmática del lenguaje puede servir para designar, en este conjunto de investigaciones, aquellas que conciernen a la acción humana que se cum-

escena, de nuevo, los tres niveles enunciativos señalados.

De otro lado, una voz textual puede ser analizada en diferentes niveles (Cfr. Serrano Orejuela, 1996):

- *Lingüístico*: ¿Qué lengua(s) habla? ¿Qué registros sociolingüísticos la caracterizan? ¿Cuál es el léxico y la sintaxis que la distinguen? ¿Cuál es su semántica?

- *Cognitivo*: ¿Qué saberes, representaciones, creencias, opiniones tiene y comunica?

- *Evaluativo*: ¿Qué afectos (emociones, sentimientos, pasiones) y valores (económicos, políticos, culturales, estéticos, religiosos, morales, filosóficos, etc.) caracterizan su actitud valorativa?

Este análisis nos lleva de la voz textual a la voz discursiva de la cual la primera es portavoz. En este orden de ideas, una voz textual subalterna por razones de clase, de género, de raza, etc., puede enunciar un discurso dominante; es decir, entre voz textual subalterna y voz discursiva subalterna no hay una relación necesaria. Precisamente, que las voces subalternas sean portavoces de los discursos dominantes garantiza la hegemonía (en el sentido gramsciano) de las clases y los grupos dominantes sobre los dominados. Por supuesto, dichas voces subalternas pueden enunciar, asimismo, un discurso de resistencia, contestatario, reformista o revolucionario.

Soledad Acosta de Samper

Cristina Rojas, al igual que otras investigadoras, considera a Soledad Acosta de Samper

Entre voz textual subalterna y voz discursiva subalterna no hay una relación necesaria.

ple por medio del lenguaje, indicando sus condiciones y alcance" (Ducrot, 1984: 177).

como ejemplo de voz subalterna que fue marginada del canon literario colombiano por la historia oficial, escrita por los sectores dominantes: los hombres blancos letrados de las clases en el poder. No obstante, los datos biográficos que poseemos exigen matizar esta afirmación. Monseñat Ordóñez la presenta en estos términos:

Soledad Acosta de Samper (1833-1913) es la escritora colombiana más significativa del siglo XIX y una de las más sobresalientes y prolíficas de América Latina, con casi ochenta años de vida y unos sesenta de dedicación a la escritura. Aunque no se la reedita en la actualidad y es difícil estudiarla por la falta de acceso a su obra, escribió de todo, sin interrupción y sin preocuparse de los géneros: periodismo, traducciones, crónicas de viaje, novelas románticas y sentimentales, cuadros de costumbres, crítica literaria, cartas, teatro, novelas históricas, biografías, obras de ensayo. Dirigió y en ocasiones redactó casi en su totalidad más de cinco revistas, de uno o dos años de duración. Cuando murió en 1913 era una figura intelectual admirada y respetada, como muestran las notas necrológicas que se publicaron en periódicos nacionales e internacionales, recopiladas en *Soledad Acosta de Samper. Recuerdos y homenajes a su memoria* (1914) (Ordóñez, 2004: 14).

Las ironías y los ataques aparecen más o menos veladamente, pero tampoco hemos encontrado un rechazo directo y total, como lo sufrieron otras escritoras del siglo XIX. Más bien, en la revisión de prensa del siglo XIX que hemos hecho, aparece siempre rodeada de comentarios elogiosos que, aunque no son muy profundos ni indican conocimiento de su obra, al menos la muestran con un aura de respeto y reconocimiento. La incompreensión y el desprecio son más recientes (Ordóñez, 2004: 17).

De lo anterior se desprende que, en vida, el tesonero trabajo literario, histórico y periodístico de Acosta de Samper durante sesenta años recibió cierto reconocimiento. No fue, pues, como escritora, una marginada. De hecho, gozó de una educación inhabitual en las mujeres de su

época, incluso para las de su clase social. Al respecto dice Ordóñez:

El grave problema de Soledad Acosta de Samper ha sido pertenecer a una clase social privilegiada. Hija de un prócer de la Independencia y de una inglesa nacida en Jamaica y criada en los Estados Unidos, disfruta de una educación excepcional y de los círculos más interesantes en Europa y en América, primero por los viajes de sus padres y luego por los que hizo con su esposo, José María Samper, gran político, periodista y escritor del siglo XIX. Viajes, educación, idiomas, relaciones; en fin, la información, como diríamos ahora, parece estar en la base de su fuerza y de su influencia (Ordóñez, 2004: 16-17).

Soledad Acosta de Samper era, pues, una mujer blanca, letrada y burguesa. Estos tres atributos la inscribían en la elite dominante criolla. Su condición de mujer la situaba en un grupo social marginado. Por supuesto, no se vive la marginalidad de la misma manera si se es blanca, letrada y burguesa que si se es negra / india / mulata, iletrada, pueblerina y pobre.

¿Cómo se manifiesta esta condición social privilegiada de Acosta de Samper en su novelística? ¿Qué voces textuales toman la palabra en sus novelas y qué discursos enuncian?

Grosso modo, en sus novelas encontramos voces textuales masculinas y femeninas pertenecientes a las elites dominantes: blancas, letradas y burguesas. Las voces subalternas negras, indias, mestizas, populares, sean masculinas o femeninas, están radicalmente excluidas. Una buena ilustración de esto es su primera novela, *Dolores*.

La voz autorial y su lector

Dolores, subtitulada *Cuadros de la vida de una mujer*, está dividida en tres partes, cada una presidida por un epígrafe:

“La nature est un drame avec des personnages”, de Victor Hugo; “La douleur est une lumière qui nous éclaire la vie”, de Balzac; “Sólo

busco en la selva lejana / tétrico albergue, asilo tenebroso / no pisado jamás de huella humana”, de Vicenta Maturana, y “Je meurs, et sur ma tombe, où lentement j’arrive / nul ne viendra verser des pleurs”, de Gilbert.

Asimismo, en varias ocasiones, Basilio, uno de los actores de la historia relatada y quien “hablaba francés e inglés con bastante corrección” (p. 53), inserta enunciados en francés en su discurso y cita a prestigiosos autores franceses:

—Una sencilla *villageoise* es una conquista fácil de obtener... Además es bella, y la podré presentar en Bogotá sin bochorno; y añadía con su acostumbrada fatuidad, citando a un autor francés: *Elle a d’assez beaux yeux... pour des yeux de province*.

—Pero -observaba Julián- ¿no ve usted que ya tiene un rival en Antonio?

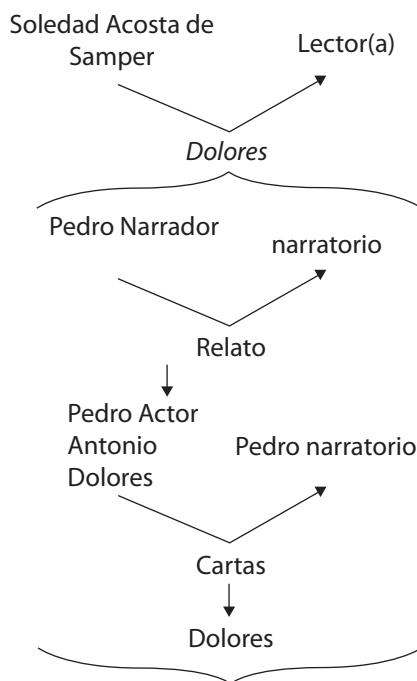
—Mejor, mejor, joven inexperto ¿no sabe usted que el gran Corneille dijo: *À vaincre sans péril on triomphe sans gloire?* (p. 57).

***Dolores*, configura a un lector alfabetizado, bilingüe, y amante y conocedor de la literatura: es decir, a un lector perteneciente a las elites criollas letradas.**

Según la semiótica discursiva, el modo como se textualiza el discurso configura el tipo de lector modelo al que se dirige el autor, al mismo tiempo que configura al autor modelo mismo (cfr. Eco, 1981). En el caso de *Dolores*, una novela escrita en español con epígrafes y enunciados en francés, configura a un lector (o lectora) alfabetizado, bilingüe, y amante y conocedor de la literatura: es decir, a un lector perteneciente a las elites criollas letradas. Soledad Acosta de Samper escribe, pues, para los de su clase y grupo socio-cultural, no para los subalternos (indios, negros, pobres, analfabetos) que poblaban el país, quienes producían y consumían una literatura popular oral.

Las voces narratorias

Esta novela presenta, básicamente, dos estratos narracionales jerarquizados. En el primero, llamado extradiegético por Genette (1971, 1983; cfr. Serrano Orejuela, 1996), se sitúa Pedro, la voz narratorial dominante; en el segundo, intradiegético, su prima Dolores que, gracias a las cartas y al diario citados por el primero, asume el rol de voz narratorial secundaria. De otro lado, Pedro, además de ser narrador, es también actor de la historia que relata, al lado de Dolores, Antonio, su padre, su tía, entre otros actores. Precisamente es a Pedro-actor a quien Dolores dirige sus cartas, lo que lo convierte en narratorio de ésta. El siguiente esquema visualiza esta relación jerarquizada:



En consecuencia, el relato de Pedro, el narrador masculino, subordina siempre el relato de Dolores, la narradora femenina: la voz de la mujer le llega al narratorio extradiegético, y a través de éste al lector, mediatizada por la voz del hombre. La escritura masculina es pública (testimonio de vida), la femenina es privada (cartas, diario íntimo), y sólo se hace pública interme-

diada por la primera, que la selecciona y, podría decirse, edita.

Estructuralmente, esta mediatización, en la ficción, de la voz femenina por la masculina, se corresponde con la que tiene lugar, en la vida real, en el libro del cual hace parte dicha novela: José María Samper, esposo de Soledad, escribe en "Dos palabras al lector": "Debo una explicación a cuantos favorezcan con su benévola acogida este libro, respecto de los motivos que han determinado su publicación" (p. 41).

La explicación al lector la debe el esposo, no la esposa, que es la autora de las novelas y los cuadros que componen el libro. Al respecto anota Ordóñez:

El prólogo que escribe su esposo, José María Samper, citado con frecuencia en los estudios sobre la autora, es un texto antológico para pensar la literatura femenina del siglo XIX. [...] En este contexto, las palabras de Samper son la validación del trabajo de su esposa y de alguna manera su presentación pública como escritora, al enumerar sus seudónimos y darle al fin nombre propio. [...] La primera persona que usa Samper para expresarse es muy fuerte y arrolladora, aunque tal vez inevitable en ese momento histórico. Así, después de haber sido reconocida como hija y esposa, a partir de este libro Soledad Acosta de Samper adquiere una nueva identidad, la de escritora (p. 409).

La autora, pues, no subvierte en su novela la subordinación de la palabra femenina a la masculina en la vida social: se limita a reproducirla.

En la ficción, Pedro y Dolores, los dos narradores, presentan rasgos que los inscriben en el grupo de las elites letradas.

Cuando empieza la historia, Pedro-actor, hijo de un médico, acaba de graduarse como doctor en Medicina. Es de presumir que, cuando asume el rol de narrador, años después, continúa siendo médico.

Mi padre era el médico de N*** y en cualquier centro más civilizado se hubiera hecho notar por su ciencia práctica y su caridad. Al contra-

rio de lo que generalmente sucede, él siempre había querido que yo siguiese su misma profesión, con la esperanza, decía, de que fuese un médico más ilustrado que él (p. 46).

Obsérvese que el padre no se limita a desear que su hijo sea también médico, sino que sea un médico más ilustrado que él: la ilustración, como es obvio, es un valor para las elites letradas, no para los subalternos iletrados.

Huérfano de madre, Pedro es protegido por su tía Juana, una “señora muy respetable y acaudalada” (p. 46), quien ha acogido también a Dolores, huérfana de padre³ y madre.

Por su parte, Dolores vive la vida destinada a las jóvenes de su clase social: “En medio de sus flores y pájaros, Dolores pasaba el día cosiendo, leyendo y cantando con ellos” (p. 61).

Mientras los jóvenes de las elites asisten a la universidad, las jóvenes son educadas en el recinto del hogar paterno. En una de sus cartas, Dolores le escribe a Pedro lo siguiente:

Una noche había leído hasta muy tarde, estudiando francés en los libros que me dejaste: procuraba aprender y adelantar en mis estudios, educar mi espíritu e instruirme para ser menos ignorante: el roce con algunas personas de la capital me había hecho comprender últimamente cuán indispensable es el saber (p. 66).

La ilustración, pues, no es sólo un valor para los hombres de las elites, sino también para las mujeres, aunque ellos, destinados a la vida pública, la adquieren en la universidad, en tanto que ellas, destinadas al espacio doméstico del matrimonio y la familia, la adquieren en su propio hogar y no trasciende más allá de estas fronteras. En palabras de Cristina Rojas:

En la Colombia de mediados del siglo XIX, la economía política no estaba centrada en la acumulación de riquezas sino en la acumula-

ción de palabras y capital civilizador. El poder se concentraba en quienes poseían los secretos de la civilización occidental: los hombres criollos letrados, que se reservaron su propio lugar en el régimen de representación, pues eran los únicos que poseían el conocimiento necesario para dirigir la nueva república por la ruta apropiada. [...] Los letrados fueron los arquitectos de la civilización y su poder estaba cimentado en su capacidad de producir, circular y valorar su bien máspreciado: las palabras (2001: 140).

Una fiesta popular

La posición de clase (es decir, esa conciencia que tienen de su situación de clase) de las elites criollas letradas se pone de presente, tanto en su comportamiento como en su discurso, con ocasión de una fiesta popular a la que asisten los actores de la novela. “Deseosos ambos [Antonio y Pedro, recién graduados de médicos en Bogotá] de divertirnos, dirigíamnos, con el entusiasmo de la primera juventud, que en todo halla interés, la construcción de las barreras en la plaza para las corridas de toros del día siguiente” (p. 45).

La ilustración, no es sólo un valor para los hombres de las elites, sino también para las mujeres, aunque ellos, destinados a la vida pública, la adquieren en la universidad, en tanto que ellas, destinadas al espacio doméstico del matrimonio y la familia, la adquieren en su propio hogar.

Si Antonio y Pedro, dos jóvenes burgueses letrados, dirigen la construcción de las barreras, ¿quiénes la llevan a cabo, quiénes realizan el trabajo físico? Pedro-narrador no dice nada al respecto. Inferimos (apoyándonos en la enciclopedia, en el sentido de Eco) que otros actores, de otras clases sociales, con otras características ra-

³ Como se sabrá posteriormente, el padre de Dolores no ha muerto aún: enfermo de lepra, vive en soledad, como lo hará más adelante la propia joven.

ciales y culturales (los subalternos), habitan ese mundo, pero el narrador los excluye radicalmente de su relato.

Desde el comienzo, Pedro-narrador deja en claro, a través de la construcción lingüística de su discurso, que las fiestas parroquiales son *populares*, y que los actores de la elite criolla a la cual pertenece *asistirán* a ella en calidad de observadores, pero no *participarán* en ella. “La vivienda de mi padre estaba a alguna distancia del pueblo; pero como se anunciaban fuegos artificiales para la noche, Antonio y yo resolvimos volver al poblado poco antes de que se empezara esta diversión popular” (p. 46).

Me parece razonable interpretar que la distancia que separa la casa del padre de Pedro del pueblo no es sólo física, sino también social, como ocurre con la casa de la tía: “Antonio y yo nos acercamos a la casa de la tía Juana que, situada en la plaza, era la mejor del pueblo” (p. 47).

Esta distancia social que separa a las elites del pueblo se manifiesta no sólo en la conducta que éstas adoptan cuando se hallan en la fiesta popular, sino también en la manera como Pedro-narrador las relata años después. He aquí algunos ejemplos en los que la relación de exclusión Nosotros / Ellos es elocuente:

Poco después empezaron los fuegos: la *vacaloca*, los *buscaniguas* y demás retozos populares pusieron en movimiento a todo el populacho, que corría con bulliciosa alegría (p. 48).

En otras mesas y bajo de toldos algunos tomaban licores de toda especie: *chicha de coco*, *guarapo*, anisado, mistela y hasta brandy y vino no muy puros; mientras que otros encontraban el *ideal* de sus aspiraciones en succulentos guisos, *ajiacos*, pavos asados y *lechonas* rellenas de ajos y cominos (p. 49).

De aquí para allí discurrían grupos de gente del pueblo cantando al son de tiples, *alfandones* y *carrascas*. Esta gente recorre toda tienda en que se encuentre guarapo y aguardiente, cantando siempre, sin cambiar nunca la cadencia lánguida y melancólica de su estribillo y sin dejar de improvisar curiosos versos (p. 49).

Son Ellos, los del pueblo, quienes participan y disfrutan en los diferentes escenarios de la fiesta popular: corren, gritan, ríen, beben, comen, cantan, mientras son observados y evaluados de manera benevolente y ligeramente irónica por la elite ilustrada, Nosotros, que se limita a asistir a los espectáculos desde una prudente distancia (que, insisto, es tanto física como social). van Dijk ha escrito a este propósito palabras que encajan muy bien con lo expuesto:

Como se aprecia, la mayor parte de esta información es sobre Nosotros respecto de Ellos. De hecho, las ideologías organizan a la gente y a la sociedad en términos polarizados. La pertenencia a un grupo tiene que ver ante todo con quién pertenece o no al grupo y cómo nos distinguimos de los demás gracias a las acciones, objetivos, normas y recursos del grupo (2003: 57).

Esta relación excluyente Nosotros / Ellos, hegemónicamente aceptada, para beneficio de la paz social, tanto por las elites dominantes, observadoras / evaluadoras, como por los subalternos a quienes se les impone, está maravillosamente enunciada en el siguiente pasaje, que parece una concreción narrativa del dicho popular “Juntos pero no revueltos”:

Después de haber inspeccionado las mesas de la plaza, en las cuales campeaba la alegría popular, nos dirigimos hacia un baile de *ñapan-gas* o *cintureras*. Era tal la compostura de estas gentes, que las señoras gustaban ir a verlas bailar, sin temor de que sus modales pudiesen ser tachados. Se había anunciado este baile como muy ruidoso y en extremo concurrido; así fue que hallamos una multitud de curiosos que rodeaban la puerta o prendidos de las ventanas se asomaban a la sala. Sin embargo, al vernos llegar se hicieron a un lado, y las señoritas se situaron al pie de las ventanas y nosotros detrás de ellas (p. 50).

Por supuesto, la distancia social, de clase, cultural, racial, no puede ser acortada. Cuando así ocurre, cuando los observadores se convierten

en participantes del jolgorio popular, se les hace saber su infracción:

En ese momento los instrumentos tocaron un vals del país y todos los jóvenes se apresuraron a sacar parejas entre las ñapangas más agraciadas. Algunos usaban ruanas y todos bailaban con el sombrero puesto y el cigarro en la boca. Las señoritas que acompañábamos miraban en silencio aquella escena, y se sentían naturalmente vejadas y chocadas al ver que los jóvenes que las visitaban eran tratados de igual a igual por aquellas mujeres.

—Vámonos —dijeron—, y se quitaron de las ventanas (p. 55).

Retrato de un subalterno enriquecido

La observación benevolente y ligeramente irónica del pueblo por parte del narrador, portavoz de las elites ilustradas, se convierte en mirada feroz y condenatoria cuando se ocupa de Basilio Flores, un subalterno enriquecido mediante sucios manejos durante las guerras de independencia contra el dominio español.

Basilio, hijo de una campesina, llamó la atención, por su viveza y talento, de un rico hacendado español de los alrededores de Bogotá. Éste lo tomó bajo su tutela y lo puso a estudiar con la finalidad de “sacar de él un buen dependiente, sobre quien pudiese, con el tiempo, descargar una parte de sus complicados negocios” (p. 51). A raíz de la guerra, el hacendado decidió regresar a su país y le encomendó a Basilio una gran suma de dinero. La situación se complicó, el español finalmente murió, sus herederos no pudieron reclamar la herencia, de la cual se apropió ilegalmente Basilio quien, decía, se había ido a la provincia para hacerle compañía a un supuesto pariente rico.

Basilio volvió a la capital diciendo haber heredado a su incógnito pariente, y haciendo alarde de su riqueza trató de introducirse en la sociedad distinguida, pero fue rechazado con desdén. Disgustado, pero decidido a poner todos los medios que tenía a su alcance para hacer olvidar su origen, partió para Europa y perma-

neció algunos años en París. Sin relaciones ni disposición, se entregó a los vicios y acabó de corromper el escaso corazón con que la naturaleza lo había dotado. Alimentando su espíritu con la lectura de obras escépticas como las que entonces estaban en moda, imitaciones de los nuevos sistemas filosóficos de la moderna Alemania, el joven americano se convirtió en un materialista sin ningún sentimiento de virtud (p. 52).

Varias son, según el punto de vista del narrador, que es el de las elites dominantes, las transgresiones cometidas por Basilio:

1. Se apropió ilegalmente de una fortuna que no le correspondía.
2. En su calidad de nuevo rico, trató de introducirse en el medio social de las elites criollas.
3. Rechazado con desdén, viajó a Europa y se dedicó a los vicios y a la lectura de obras escépticas, lo que lo convirtió, finalmente, en un materialista sin virtudes.

Del retrato feroz que, a lo largo de varias páginas, el narrador hace de Basilio, retengo, como muestra, algunos pasajes explícitos que no necesitan mayor comentario:

Se vestía con un lujo extravagante y de mal gusto, y daba almuerzos en que desplegaba un boato charro con que alucinaba al vulgo (p. 53).

Desalentado en sus proyectos matrimoniales entró de lleno en la política; pero aquí también lo aguardaban los desengaños. Sus antecedentes poco claros, su lenguaje acervo y mordaz y sus malas costumbres lo hicieron despreciable entre los hombres de algún valer en todos los partidos. No pudiendo hacerse apreciar y admirar se hizo temible, y juró burlarse de la sociedad y vengarse de todos los que lo habían humillado (p. 53).

Obsérvese que Pedro-narrador pone en escena a Basilio mediante enunciados fuertemente

valorizados de manera negativa. Dichos valores, constitutivos de las premisas discursivas de las elites dominantes, no tienen que ser justificados, lo que nos permite inferir que el narrador se dirige a un narratario –y, en otro nivel, la autora se dirige a un(a) lector(a)– que comparte con él estos mismos valores: un igual le habla a otro igual de un diferente.

De otro lado, el discurso de Basilio en materia de política, religión, moral, filosofía y demás dominios semánticos, no es nunca presentado en estilo directo sino en forma de sumario: el narrador no permite que se escuche su voz. Por supuesto, todo discurso actorial, en la medida en que es citado por el narrador, está mediatizado por el discurso narratorial, pero de todos modos hay una distancia entre el estilo directo, que (se supone) reproduce literalmente el discurso citado, y el sumario, que borra dicha literalidad (su léxico, su sintaxis, su entonación, sus giros estilísticos) y se limita a presentar un condensado semántico atravesado por descalificaciones axiológicas. He aquí un ejemplo dicente:

Se alió con los hombres más corrompidos de uno y otro partido y logró por medio de intrigas formarse cierta reputación entre los escritores públicos del país. Su pluma siempre estaba al servicio de los que gobernaban: con los *conservadores* llamados entonces *retrogrados*, era partidario del orden absoluto; hablaba con elocuencia de las garantías individuales y del ejército permanente; se mostraba partidario de la pena de muerte y vilipendiaba la libertad de imprenta. Con los llamados *progresistas* peroraba sobre la necesidad de la libertad del pensamiento y de la democracia pura; se enterneció al hablar de la causa sagrada del pueblo soberano y del sufragio universal; citaba a todas manos, mezclando sacrílegamente a Platón, Voltaire, Rousseau y Jesucristo. Una vez que quería halagar a los ultra-rojos lloró,

en un discurso de aniversario de la Independencia, la muerte prematura de la víctima de la democracia: ¡Marat! (pp. 53-54).

Este sumario valorativo nos permite inferir que Basilio, considerado como voz textual era, según el estado de la correlación de fuerzas políticas en el poder, portavoz de dos discursos diferentes en materia de política: ora conservador, ora progresista. Creo, no obstante, que el carácter híbrido de Basilio es más que circunstancial

y coyuntural: el narrador lo presenta como constitutivo de su ser. En efecto, Basilio era un subalterno que se enriqueció; presumiblemente no era blanco sino mestizo; hablaba inglés y francés con fluidez pero conservaba los gustos chabacanos que el narrador atribuye al pueblo. Es razonable pensar que Basilio encarnaba los nuevos sectores sociales mestizos, ajenos a la aristocratizante burguesía criolla,

que se abrían paso en la estratificada sociedad nacida de las guerras de independencia. Esto explicaría por qué el narrador, firmemente anclado en los valores tradicionales, reprime y condena monológicamente un discurso que amenazaba con irrumpir polifónicamente en el orden dominante.

El siguiente pasaje de van Dijk nos ofrece una perspectiva adecuada para cerrar este apartado:

El esquema de polarización tan general definido por la oposición entre Nosotros y Ellos sugiere que están afectados los grupos y los conflictos de grupos, y que los grupos construyen una imagen ideológica de sí mismos y de los otros de tal modo que (generalmente) Nosotros estamos representados positivamente y Ellos negativamente. La autorrepresentación positiva y la representación negativa de los otros parecen ser una propiedad fundamental de las ideologías.

[...]

El discurso de Basilio en materia de política, religión, moral, filosofía y demás dominios semánticos, no es nunca presentado en estilo directo sino en forma de sumario: el narrador no permite que se escuche su voz.

En resumen, las ideologías son representaciones de lo que somos, de lo que sostenemos, de cuáles son nuestros valores y cuáles nuestras relaciones con otros grupos, particularmente con nuestros enemigos u oponentes, esto es, aquellos que se oponen a lo que afirmamos, amenazan nuestros intereses [...]. En otras palabras, una ideología es un esquema que sirve a sus propios intereses para la representación de Nosotros y Ellos como grupos sociales (van Dijk, 1998: 95).

Conclusiones

Encuentro en los partidarios de los estudios subalternos una tendencia a considerar que las voces subalternas enuncian siempre y necesariamente discursos de resistencia a los discursos y las acciones de las clases y los grupos sociales dominantes. Como espero haberlo mostrado, la distinción entre discurso y texto, elaborada por algunas orientaciones actuales de la lingüística y la semiótica, nos permite cuestionar esta supuesta homogeneidad.

Los discursos, definidos por Rastier como “tipos de usos lingüísticos codificados que corresponden a prácticas sociales diferenciadas y articulan dominios semánticos propios” (Rastier, 2001: 227), se manifiestan en la interacción discursiva bajo la forma de textos concretos que dependen de géneros textuales, los cuales hacen parte del repertorio de formas textuales propias de los diferentes tipos de discurso.

Doblemente mediador, el género asegura no sólo el vínculo entre el texto y el discurso, sino también entre el texto y la situación, tal como se unen en una práctica. La relación entre la práctica y el género determina la que se establece entre la acción en curso y el texto escrito u oral que lo acompaña (Rastier, 2001: 229).

De acuerdo con esto, si consideramos *Dolores* desde la perspectiva autorial, diremos que Soledad Acosta de Samper ha escrito una *novela*, género textual del discurso literario; si la consideramos desde la perspectiva de Pedro, el narrador extradiegético, subordinante, se trata

de un *testimonio de vida*, género textual del discurso biográfico⁴; finalmente, si consideramos el segundo estrato narracional, intradiegético, Dolores escribe *cartas personales* y un *diario íntimo*, géneros textuales del discurso autobiográfico. La represión monológica del discurso de Basilio por parte del narrador impide precisar los géneros textuales a los que recurría: es razonable inferir que, en sus intervenciones públicas, se valía de *artículos de opinión*, de *declaraciones políticas* y de géneros de carácter epidíctico como la *oración fúnebre* (cfr. el elogio de Marat).

Por su parte, Fontanille afirma:

El *discurso* es el *proceso de significación*, o, en otros términos, a la vez el acto y el producto de una enunciación particular y concretamente realizada.

El *texto* es la organización en una dimensión (texto lineal), dos dimensiones (texto planar o tabular), o más... de los elementos concretos que permiten expresar la significación del discurso.

[...]

El *discurso* se propone investir el texto de una significación intencional y coherente. El texto se propone tomar a su cargo el discurso para ofrecerlo a un lector o un espectador que busca aprehenderlo, y para esto dispone de medios (expresiones, motivos, etc.) convencionales o innovadores. Pero estos medios, las formas textuales, están disponibles para toda clase de efectos de sentido, para toda clase de coherencias discursivas: un motivo figurativo, como el diario íntimo, por ejemplo, conocerá tantas significaciones como contextos diferentes en

⁴ En efecto, si nos situamos en la ficción creada por Soledad Acosta de Samper, Pedro no relata una historia ficticia, sino realmente ocurrida. Cfr. Ducrot: “Mientras que el autor *imagina* o *inventa* esos acontecimientos, el narrador los *refiere*, con lo que signifi-co por ejemplo o bien que reproduce recuerdos (presuntos) -en el caso de un relato en tiempo pasado-, o bien que da una forma lingüística a lo que se considera que él vive o constata -en ciertos relatos escritos en presente” (1984: 211).

los que entre; basta, para convencerse de ello, con comparar los usos que se hacen de él en *Las relaciones peligrosas*, en *El Horla* o en *El diario de Ana Frank* (Fontanille, 1999: 16-17).

Fontanille llama “forma textual” y “motivo figurativo” a lo que Rastier llama “género textual” y Bajtín “género discursivo”. Lo importante es que dichas formas textuales están al servicio de los discursos y sus particulares configuraciones de sentido, como lo ilustra la referencia a los diversos usos del diario íntimo en algunas narraciones literarias.

De otro lado dado que, como señaló Bajtín, todo discurso responde dialógicamente a otros ya enunciados, estableciendo con ellos acuerdos o desacuerdos, o anticipa respuestas discursivas de aceptación o rechazo, en todo texto se puede leer un entretreído de discursos que polemizan entre sí o establecen alianzas. Como hemos visto, estos discursos pueden ser textualizados de diversas maneras, entre las que se cuentan el repertorio de estilos citacionales: directo, indirecto, indirecto libre y sumario. Por eso es necesario ir más allá de las voces textuales, que exhiben una ilusoria homogeneidad discursivo-ideológica, apuntando a la heterogeneidad polifónica de los discursos.

En este sentido, *la polifonía de que habla Bajtín no es un asunto de voces textuales, sino de voces discursivas*. En el caso de las primeras, Bajtín las denominaba a veces como “polifonía formal”, dando a entender que se trataba de una polifonía aparente. Refiriéndose al género textual llamado “misterio”, Bajtín precisa:

El *misterio* [...] está estructurado en múltiples planos y a su modo es polifónico, pero esta multiplicidad de planos y su polifonía son puramente formales, y su misma estructura no permite que se desenvuelva la multiplicidad de conciencias con sus mundos respectivos. En él todo está decidido desde un principio, cerrado y concluido, aunque, ciertamente, esta conclusión se resuelve en varios niveles (1979: 33).

Según este pasaje, la clave de la polifonía radica en la puesta en escena de la “multiplicidad de conciencias” propia de un mundo narra-

tivo dado. He aquí algunas claras formulaciones de Bajtín:

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. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, *no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo*. Por eso la palabra del héroe no se agota en absoluto por su función caracterológica y pragmático-argumental común, aunque tampoco representa la expresión de la propia posición ideológica del autor (como, por ejemplo, en Byron). La conciencia del héroe aparece como otra, como una conciencia ajena, pero al mismo tiempo tampoco se vuelve objetual, no se cierra, no viene a ser el simple objeto de la del autor (1979: 17).

La referencia de Bajtín a la pluralidad de voces y conciencias⁵ puede interpretarse así: en las novelas polifónicas de Dostoievski, la conciencia ideológica de los actores es autónoma en dos sentidos: con relación a la conciencia ideológica del narrador que los pone en escena (llamemos “vertical” a esta relación) y con relación a los otros actores con los que interactúa (llamemos “horizontal” a esta relación). Como contra-ejemplo del primer sentido podemos citar a Byron: la conciencia ideológica de sus actores es expresión de la del narrador, que a su vez es expresión de la del autor; es decir, la misma cosmovisión (el mismo discurso) es expresada verticalmente por tres voces textuales distintas, situadas en diferentes

⁵ Bajtín solía presentar esta concomitancia de voces y conciencias característica de la polifonía mediante sintagmas como “conciencias-vozes” y “vozes-ideas”. Cfr. Bajtín (1979: 126 y 129).

niveles de la estructura del texto: autorial, narratorial y actorial. Como contraejemplo del segundo sentido tendríamos el caso de una novela en la que diferentes actores individuales tuvieran la misma conciencia ideológica; es decir, la misma cosmovisión (el mismo discurso) sería expresada horizontalmente por diferentes voces actoriales, lo que nos llevaría a preguntarnos por la razón de ser narrativa de tantos actores que creen y valoran de la misma manera. Según Bajtín, en Dostoievski, y por ende en las novelas polifónicas en general, tanto las relaciones verticales como las horizontales son autónomamente plurales:

En sus obras aparece un héroe cuya voz está formada de la misma manera como se constituye la del autor en una novela de tipo común. El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor, no aparece sometido a su imagen objetivada como una de sus características, pero tampoco es portavoz del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes (1979: 17).

Entendida así, como “pluralidad de conciencias inconfundibles” (Bajtín, 1979: 45), como “pluralidad de voces equitativas en los límites de una sola obra” (p. 56), la polifonía es dialógica:

Cada pensamiento de los héroes de Dostoievski [...] desde un principio se percibe como la *réplica* de un diálogo inconcluso, y un pensamiento semejante no busca ser redondeado y acabado en un todo sistemático y monológico, vive intensamente en las fronteras del pensamiento ajeno, con la conciencia ajena, y, a su modo, tiene carácter de acontecimiento y es inseparable del hombre (pp. 53-54).

[...] el dialogismo esencial de Dostoievski no se agota en absoluto por los diálogos externamente expresados que sostienen sus héroes. *La novela polifónica es enteramente dialógica*. Entre todos los elementos de la estructura novelística existen relaciones dialógicas, es decir, se opo-

nen de acuerdo con las reglas del contrapunto (pp. 65-66).

Pero esta pluralidad de conciencias, pensamientos, ideas, creencias, valores y afectos se manifiesta en la novela polifónica mediante los discursos de los actores:

En la intención de Dostoievski, el héroe viene a ser el portador de un discurso con valor completo, y no un objeto del discurso del autor, mudo y carente de voz. El autor concibe a su héroe como un discurso. Es por eso que su discurso acerca del héroe resulta ser un discurso acerca del *discurso*. Está dirigido al héroe como a un discurso y por lo tanto esta orientación es *dialógica* (Bajtín, 1979: 95).

En consecuencia, leer discursivamente un texto narrativo literario implica, partiendo de la puesta en escena textual, ir más allá, hacia las voces discursivas asumidas por las voces textuales. En otras palabras, se trata de ir de la *vocin-glería textual* a la *polifonía discursiva*⁶.

Finalmente, tanto el análisis que he realizado como las formulaciones teóricas arriba expuestas nos llevan a la conclusión de que *Dolores* es una novela monológica en la que las posibilidades polifónicas, ligadas a la puesta en escena de discursos subalternos contestatarios (otras conciencias, otras ideas, otros valores...), están fuertemente reprimidas (es el caso de Basilio) o radicalmente excluidas (es el caso de los sectores populares, cuyas voces no se escuchan). Pedro-narrador es ideológicamente coherente con Pedro-actor, es decir, no hay distancia, en lo que concierne a creencias y valores, entre los dos contextos temporales de este personaje. Por su parte, Dolores asume resignadamente su destino, tanto social como existencial; si un discurso con-

⁶ Conviene aquí esta precisión de Fontanille: “Esta presentación en dos puntos de vista no debe ocultar el hecho de que las dos perspectivas [textual y discursiva] están controladas por una misma enunciación, la cual las reúne en un mismo conjunto de actos de significación” (1999: 17). En otras palabras, la enunciación moviliza, al mismo tiempo, formas discursivas (modos y tipos) y formas textuales (géneros) durante la producción / interpretación de un texto en una situación determinada.

testatario de los valores dominantes que le han dado su identidad (de clase, de género, ideológica) llega a enunciarse en su mente cuando padece los estragos de la lepra, es rápidamente sometido por el sentimiento de culpa: "Otras veces mi alma se rebela, no puede creer en que un Dios bueno me haga sufrir tanto, y en mi rebeldía niego su existencia: después... me humillo, me prosterno y caigo en una adoración sin fin ante el Ser Supremo" (p. 98).

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. M. (1979). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ducrot, O. (1984). *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1981). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Fontanille, J. (1998). *Sémiotique du discours*. Limoges: Pulim.
- Fontanille, J. (1999). *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*. Paris: Puf.
- Genette, G. (1971). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- Martínez, M. C. (2005). *La construcción del proceso argumentativo en el discurso. Perspectivas teóricas y trabajos prácticos*. Cali: Universidad del Valle / Cátedra Unesco.
- Ordóñez, M. (2004). "Género, escritura y siglo XIX en Colombia: relejendo a Soledad Acosta de Samper", prólogo a Soledad Acosta de Samper, *Novelas y cuadros de la vida suramericana*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana / Uniandes.
- Rastier, F. (1989). *Sens et textualité*. Paris: Hachette.
- Rastier, F. (1991). *Sémantique et recherches cognitives*. Paris: Puf.
- Rastier, F. (2001). *Arts et sciences du texte*. Paris: Puf.
- Rastier, F., M. Cavazza, A. Abeillé (1994). *Sémantique pour l'analyse. De la linguistique à l'informatique*. Paris: Masson.
- Rojas, C. (2001). *Civilización y violencia. La búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*. Bogotá: Norma.
- Serrano Orejuela, E. (1996). *La narración literaria. Teoría y análisis*. Cali: Colección de Autores Vallecaucanos.
- van Dijk, T. A. (1998). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- van Dijk, T. A. (2003). *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel.