

EL ESPAÑOL DE AMERICA EN LA LITERATURA
DEL SIGLO XX A LA LUZ DE BAJTIN*

Ana María Barrenechea

Universidad de Buenos Aires

He elegido este tema porque si consideramos a la literatura —según Lothman— una manifestación de la cultura, y a los textos como sistemas modelizadores secundarios contruidos con la base de los sistemas modelizadores primarios del intercambio cotidiano, ambos sistemas (el código de la lengua y la producción de enunciados, y el código del texto literario y el texto en su escritura y lectura) son manifestaciones complementarias para iluminar este hipotético objeto de estudio, “el español de América”, que hoy nos reúne. El sistema modelizante secundario ofrecerá simultáneamente una modelización del mundo desde el punto de vista del autor y de la cultura en la que está inmerso, y una modelización del autor mismo. El tema del “español de América” supone, pues, que hayamos pensado que existe un objeto “América” como unidad cultural modelizada por otro objeto hipotético, el “idioma español”, ambos presupuestos en una modelización primaria, con los que se construye la “literatura hispanoamericana”, modelización secundaria también presupuesta para la constitución de un corpus.

No me detendré en estos problemas que constituirían por sí el tema de una conferencia y aún de un simposio. Los daré por resueltos positivamente, y trataré de entrar en materia, pero antes quiero rendir un homenaje a Angel

* Primera ponencia plenaria del 27 de enero de 1986, en el II Congreso Internacional sobre el español de América (México, 27-31 de enero de 1986).

Rosenblat, maestro de todos los estudiosos de la lengua y de las literaturas hispánicas, a quien debemos los trabajos más iluminados sobre cómo escribieron y qué pensaron de su práctica de la literatura y su uso de la lengua los hispanoamericanos.

Como preámbulo necesario para comprender lo que ha ocurrido en el siglo XX en cuanto a la evolución de las prácticas de escritura, será necesario resumir en una visión muy apretada el camino recorrido y el cambio producido en la actitud de los creadores respecto al lenguaje (como instrumento para la construcción de sus mundos imaginarios en su relación con los mundos reales que modelizan), y también la actitud de los receptores que reinterpretan esas relaciones y las recrean.

Cuando los españoles descubren y conquistan América se enfrentan a una realidad imprevisible (“la merveille unie à veritéé” en la hermosa frase de Mellin de Saint-Gelais, que Pedro Henríquez Ureña recuerda¹). La experiencia del espacio-tiempo, los hombres, las culturas, los acontecimientos, los referentes inéditos, los obligaron a conformar nuevas categorías de percepción, de apropiación por la acción y la nominación. Se encontraron con problemas de organización e interpretación de lo desconocido que era necesario resolver por la acción directa y por el lenguaje enfrentados a hombres con culturas diversas, poseedores de otros códigos lingüísticos que los cohesionaban, con los que era imprescindible entenderse pero que debían dominar a la vez.

El fenómeno de la *heteroglosia* es central para comprender este proceso. Reinaba ya en la lengua que el conquistador español impuso y que ya no era homogénea, por la convivencia de normas sociales, regionales y grupales. Esta heteroglosia se resolverá internamente por pactos que unificarán en parte las diferencias eligiendo los sistemas simplificados, o distribuyéndolas por preferencias y compromisos según las áreas. La *heteroglosia* también reinaba sin duda entre los grupos étnicos de la población indígena, mucho mayor que en la actualidad si se aceptan las conjeturas de quienes calculan la existencia de unas mil lenguas —sin contar la proliferación dialectal— en el momento de la conquista, número que ya se piensa era el resultado de una igualación por efectos de aculturación y unificación. A esta situación lingüística se superpuso la violenta y radical *heteroglosia*, fruto del enfrentamiento de conquistadores y conquistados.

En épocas sucesivas se irán agregando otros motivos de heteroglosia con la importación de los esclavos africanos, la mano de obra asiática barata, las

1 *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, trad. esp. Joaquín Díez Canedo, 1949, p. 13.

diversas olas inmigratorias de trabajadores que buscaron ampliar su horizonte económico en Hispanoamérica, con el avance imperialista de los Estados Unidos en el Caribe que llegó a la imposición lingüística oficial como en el caso de Puerto Rico.

El proceso colonial fue testigo de las tensiones entre las sucesivas olas de conquistadores, con la creación de grupos de poder que enfrentaron a los iniciadores con los venidos posteriormente, en creciente burocratización impuesta desde la metrópoli, luego a los nacidos en América y a los peninsulares, con historias que favorecían las actitudes rebeldes de los mancebos de la tierra en las zonas relativamente marginales. La administración central, política y eclesiástica, los grupos de poder locales de los encomenderos, los grupos de evangelización de las órdenes religiosas adoptaron posiciones diversas según las épocas y los lugares con respecto al uso de las lenguas indígenas, pero en conjunto se avanzó hacia una creciente imposición del español. Rebeliones de indios y rebeliones de criollos no torcieron el predominio general de la imagen lingüística metropolitana y el acatamiento de su superioridad jerárquica. Pero sí se inició entonces la criollización de las zonas marginales y el bilingüismo extendido entre los españoles en zonas de fuerte población indígena como la sierra peruana y el área guaraníca del Paraguay. La etapa de la independencia no cambió la situación de la relación blanco-indio en cuanto a ejercicio del poder y en cuanto a imposición lingüística, pero sí se matizaron los resultados según los sectores.

La historia lingüística desde la Independencia muestra los ejemplos extremos de las grandes capitales de Virreinos más apegados al modelo hispánico (con la excepción peculiar del México revolucionario) frente a las ciudades de ascenso posterior como las del Río de la Plata, caso notable de polarización anti-peninsular; pero todas las nuevas naciones, aunque afirmaran en el papel sus deseos de independencia cultural respecto de la metrópoli, acentuada con los programas del romanticismo, continuaron fieles a la lengua del poder que las había colonizado.

Corrientes culturales europeas, movimientos literarios trasplantados a América —siempre con connotaciones político-ideológicas— influyeron en los procesos favorables al populismo o al cosmopolitismo, a las culturas rurales o a las urbanas, a la restauración hispanizante —vehículo en mayor o menor grado de los nacionalismos—, a las reivindicaciones indígenas. En una etapa fueron el romanticismo, la literatura costumbrista, el realismo, el naturalismo los que privilegiaron lo regional, lo popular campesino o urbano. Antonio Cándido —entre otros— ha llamado la atención sobre la ambigüedad ideológica del comportamiento de estas corrientes que pueden ser afirmación del grupo criollo hegemónico ante la amenaza de la inmigración extranjera en ascenso social y económico, o apertura a las voces disidentes sumergidas. Esta línea

favoreció la transcripción de hablas diversas, primero dialectales rurales, luego jergales urbanas. Mientras los escritores mantuvieron el doble registro distribuyéndolo entre habla culta para el narrador y habla popular para los personajes solía quedar clara la distancia, la jerarquía de valores y las relaciones marcadas de poder².

El proceso histórico-cultural del siglo XX, las corrientes de la modernidad y la post-modernidad, el influjo de Freud y su cuestionamiento de la unidad del sujeto, el marxismo y el neomarxismo que repensó las categorías de Marx y sus simplificaciones posteriores han agregado en la literatura de nuestra América un campo interesante de tensiones. En ellas se desenvuelven las políticas culturales y dentro de ellas las literarias, con los replanteos de las lenguas nacionales, de las identidades nacionales y étnicas. Así se ha afianzado por una parte el movimiento que favorece la unidad americana por la conciencia de la existencia de un enemigo común, e intenta crear estrategias que la defiendan de las presiones de los países centrales (Inglaterra o los Estados Unidos). Pero también se pone cada vez más atención a la mezclada composición étnica de sus capas proletarias y populares, y al papel decisivo de estas en su realidad económica y en el perfil de su identidad cultural.

Cada vez va afianzándose más dentro de los conflictos de unificación y dispersión la conciencia de que América es un continente mestizo, lo cual ha llevado a aceptar ese hecho como una realidad sin marca de minusvalía, como una forma de riqueza humana. No es cuestión ahora de agotar la historia de la reivindicación de nuestra cultura mestiza, bastará con recordar los nombres de Martí, Vasconcelos (aun con sus aspectos negativos), Mariátegui, Ortiz, Fernández Retamar, Cándido, Carpentier, Asturias, José María Arguedas.

La aceptación de la heteroglosia constitutiva asumida como una riqueza ha dado al escritor latinoamericano una posición especial, una libertad de voces y de dialogización que lo pone a la vanguardia en el manejo de la lengua.

2 Véanse las observaciones de Antonio Candido, especialmente ejemplificadas con la literatura brasileña, en "A literatura e a formação do homem", *Ciencia e Cultura*, 24 (9), setembro 1972, 803-809, especialmente 807-809. El doble registro queda bien señalado en *Don Segundo Sombra* de Guiraldes, aunque narrador y personaje sean la misma persona, por el subterfugio de hacerle contar la historia cuando el protagonista se ha pulido y educado. Vale la pena comparar la exaltada dedicatoria casi mística de esta novela, en que el autor se manifiesta consustanciado con "el gaucho" como prototipo de hombre, con la nítida actitud paternalista del propietario agrario registrada en *Poemas solitarios*: "Concluida la jornada, la silla del patrón, manchada en la sombra de los paraísos, tenía brazos de trono. Mientras el relato del capataz, resumía los trabajos del día", en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, p. 503.

No hablo de modos de ser o de esencias eternas, hablo de experiencias socio-culturales que de acuerdo con las distintas coyunturas históricas están viviéndose de modo diferente en este continente y en la península.

El trabajo de etnólogos, antropólogos, lingüistas, sociólogos e historiadores de la cultura ha favorecido estos desarrollos, pero me interesa hoy revitalizar los puntos de vista para abarcar tales fenómenos a la luz de las teorías del grupo de Bajtín porque parecen especialmente adecuadas para entenderlos y arrojar nueva luz sobre ellos. Esto ocurre fundamentalmente por dos razones: 1) por la inserción del hecho lingüístico en su contexto, con una visión *metalingüística*³ —según quiso llamarla Bajtín—; 2) por privilegiar la heteroglosia, el dialogismo, el dinamismo, la apertura, la vida. La pluralidad de encuentros de los hombres entre sí, y de los hombres con los objetos crea una interrelación inagotable que no impone jerarquías y que se basa en la reversibilidad constante en el tiempo y en el espacio. Esto ocurre con respecto a un presente vivo que nunca es estático ni originario, y que no corta ni con el pasado ni con el futuro. La relación no es nunca fusión: cada interlocutor mantiene su *extra-territorialidad* y su capacidad de transformación en el continuo intercambio de las diferencias en las semejanzas. La constante interacción lleva al individuo a moverse y escuchar al otro y a lo otro, para volver a sí enriquecido, y producir nuevos movimientos de vaivén en el tiempo y en el espacio con su interior y su exterior. Además considera la lengua en su uso, como una línea que es límite, que es borde y a la vez es bisagra para interconectar los distintos ámbitos, sin paralizar nunca las tensiones.

El dialogismo constitutivo del hecho literario (y también del lingüístico) fue tratado por Bajtín con una concepción de los géneros que rompía con la tradición aristotélica tal como fue elaborada por las poéticas renacentistas. Las barrocas y sus sucesoras hasta ese momento, las cuales al contar con tres formas canónicas: poesía, drama y epopeya, ante la emergencia de la novela optaron por considerarla transformación de la forma épica. Así quedó situada hasta que Bajtín cambió la perspectiva, ubicándola en la línea de la carnalización y la menipea como heredera de la cultura popular, y la privilegió sobre los géneros tradicionales. La novela resulta de ese modo el género anti-género,

3 Considero necesario conversar la terminología de M. M. Bajtín tal como él la eligió conscientemente, y no traducir este concepto por traslingüística, según ha preferido hacerlo Todorov para evitar confusiones con la lógica. Basta recordar el comentario del mismo Bajtín "El Metalenguaje no representa simplemente un código, sino que siempre establece una relación dialógica con la lengua que describe y analiza. Postura del experimentador y observador en la teoría cuántica. La existencia de esta postura activa cambia toda situación y, por consiguiente los resultados del experimento. Un acontecimiento que tiene un observador, por lejano, oculto y pasivo que sea éste, representa ya un acontecimiento absolutamente distinto", *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982, p. 358.

la expresión por antonomasia de la polifonía y el dialogismo, frente al monologismo característico de la estructura interna de los géneros canónicos. Sólo en forma esporádica alude Bajtín a su posible apertura dialógica cuando sufren la novelización, que en realidad cambia la estructura que les es propia. Así como en el área del lenguaje privilegió la *metalingüística* frente a la lingüística, en el área de la literatura privilegió la novela como un *meta-género* frente a los géneros tradicionales⁴.

En mi exposición de hoy quiero dedicarme a las posibilidades que la literatura de Latinoamérica abrió a la heteroglosia y el dialogismo por la consciencia de la naturaleza mestiza de su cultura. En lugar de presentar ejemplos variados y pertenecientes a todos los géneros, he elegido un solo autor, Susana Thénon, y con especial intención, por ser un representante de la lírica, porque así me permitirá ofrecer un caso extremo de la libertad lingüística en la heteroglosia, la polifonía y el dialogismo de la literatura hispanoamericana tal como la practican en la actualidad una importante línea de sus escritores. Así se hará más patente esta tendencia, al analizarla en el género al que Bajtín le niega la expresión del dialogismo en su forma canónica.

Antes de entrar a comentar la evolución de la poesía de Susana Thénon diré algo sobre su obra, que muchos desconocen.

Cuando Susana Thénon comenzó a escribir los primeros poemas de *distancias*, me comunicaba en una carta del 17 de febrero de 1968:

Te mando en esta carta dos poemas de la serie "nueva", los únicos hasta ahora que considero terminados. La serie se llama "distancias" y todavía no puedo explicar claramente el por qué. Solo sé que tienen relación con la disociación, con la soledad, con la caducidad trágica y tierna del lenguaje, con la "distancia", aún mínima, que existe entre nosotros y nosotros mismos, o entre nosotros y lo otro.

Así asistí desde 1968 al crecimiento de una experiencia textual única, con largos silencios (1970-1982) más dedicados a la fotografía pero con el mismo dominio genial de su lenguaje.

En la obra de Susana Thénon, la imaginación espacial tiene un peso significativo. Basta recordar sus títulos anteriores: "Aledaños", una de las secciones de *Edgar sin tregua* (1958), *Habitante de la nada*, (1959), *De lugares*

4 Gary Saul Morson, "The Heresiarch of *Meta*", en *PTL*, 3 (1978), 407-427, extiende el concepto "meta" de la lingüística a la literatura y ve en la posición de Bajtín con respecto a los géneros canónicos, una negación de las categorías anteriores y la concepción de la novela como un anti-género.

extraños (1967), a los que en 1984 se agregó *distancias*. Aledaños, lugares extraños, ámbitos que son reales, concretos, precisos hasta hacer doler, o que se desplazan al sueño, la memoria, el paraíso esperado y nunca alcanzable, la nada, al llegar a *distancias* adquieren una calidad que solo podría definir repitiendo las palabras de Antonin Artaud en *Le Pèse-nerfs*: “Nous sommes quelques uns à cette époque à avoir voulu attenter aux choses, créer en nous des espaces à la vie, des espaces qui n’étaient pas et ne semblaient pas devoir trouver place dans l’espace”.

Sus *distancias* testimonian con intensidad y lucidez esta busca (sin tregua) de un espacio imposible. En ellas se diseminan nombres de ámbitos que nunca son el cielo, el centro, la plenitud, el paraíso; las recorre el eterno rondar por los arrabales del mundo, el nunca vislumbrar *el* lugar (ni tan siquiera *un* lugar).

La voz poética comprueba simplemente su condición de des-terrada sui géneris que nunca conoció una tierra nativa a la que realmente hubiera pertenecido. De ahí nace también la calidad particular de su tiempo y de su “memoria”, desposeída de un pasado; de su esperanza, desposeída de un futuro. “Espacios que no parecía que pudieran encontrar lugar en el espacio” como quería Artaud; tiempos sin tiempo.

Esta condición de su poesía que presupone el no-lugar, la utopía nunca lograda en el pasado, inalcanzable en el futuro, subraya su posición de *descendrada*, su *extra-territorialidad* que favorece su disponibilidad para acercarse al otro y a lo otro, para ir y venir hacia sus distintos horizontes de expectativa, realimentándose y realimentándolos con la experiencia de ese vaivén.

Para el comentario de la poesía de Susana Thénon distinguiré dos épocas de su dialogismo. En la etapa de *distancias* emplea el código lingüístico de la literatura “alta” o cultura “ilustrada” (como la llaman Bremer y Losada por oposición a las culturas “étnicas” o culturas “populares”). En este caso ocurre lo mismo que Bajtín destaca en el polifonismo de Dostoievski, en quien la novela de múltiples voces tiene “menos diferenciación de lenguajes, esto es, menos estilos de lenguajes, dialectos territoriales o sociales, jergas profesionales, etc. que en la obra de autores monologistas como Tolstoi” ... “Puede decirse que sus héroes hablan una y la misma lengua, esto es, la lengua del autor. Más que los criterios puramente lingüísticos, lo que importa es el *ángulo dialógico* en que esos estilos y dialectos están yuxtapuestos y contrapuestos con la obra”, y no puede medirse por criterios lingüísticos. Constituye el objeto de la metalingüística: está en el reino del discurso, encarnado en enun-

ciados (*utterances*) que expresan las posiciones de varios sujetos, en contextos específicos. (*D*, 182-183)⁵.

En la etapa de *distancias* nos encontramos con una lengua tersa, nítida, de la tradición literaria "cult", pero ya extraña a sus hábitos normales por la compleja distribución de sus relaciones paradigmáticas y sintagmáticas, contaminada con el código musical de los compositores contemporáneos.

En la segunda etapa que comprende poemas aún inéditos posteriores a 1984, contrastaré la práctica anterior con experiencias polifónicas marcadas por una heteroglosia libre y desenfrenada. Veremos, pues, primero el dialogismo que explota un solo nivel de lengua, sin mimetización de diferentes códigos nacionales o grupales (dialogismo interno). En la segunda exploraremos las posibilidades de la mestización y la criollización en la que se conjugan las mezclas de varios códigos lingüísticos pero también de varios géneros discursivos (dialogismo que es a la vez interno y externo).

De la primera etapa me concentraré en dos o tres aspectos sin intentar agotarlos todos, pero con la convicción de que son significativos de la manera especial de su polifonía.

Todos sabemos que en el intento de definir la poesía como género aparte, se ha llegado a la conclusión de que el espacio en blanco o el silencio que lo enmarca, lo desgaja y le da existencia autónoma, constituye su única señal privativa (según Genette, siguiendo una sugerencia de Paul Eluard)⁶. En los poemas de Susana Thénon coexiste con esa tendencia, el cambio opuesto de quebrar dicha unidad, horadarla, insertar huecos en ella. La totalidad creada por el blanco se abre internamente como una granada. La diagramación traduce las tensiones por medio de varios tipos de letras, subrayados de bastardillas, espaciamentos, paréntesis (a veces no cerrados). Según lo declara la misma autora, tal actitud "no responde al deseo de transmitir mundos insólitos, sino a una voluntad precisa de orden musical". En otro momento agrega que están diagramados para ser leídos a varias voces como un canto gregoriano y al mismo tiempo contemporáneo, que recuerde el de Stokhausen, y hasta anhela transcribirlos como una partitura. Las fuerzas opuestas de la pluralidad y la unidad, de la parcialidad y la totalidad, del estatismo y el dinamismo se alter-

5 Cito por la edición inglesa que traduzco *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, bajo la sigla *D* seguida del número de página. La sigla *E* representa la obra citada en nota 3.

6 Gerard Genette, "Lenguaje poético, poética del lenguaje", en *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1968, pp. 78-79 y nota 48.

nan, se sostienen, se interpenetran, y revierten las relaciones poeta-poema-lector.

distancias muestra desde su primera línea, desde el primer verso del primer poema, el impulso a generar un texto que tiende a expandirse en espiral por la producción de infinitas posibilidades de inter-relaciones.

El poema No. 17 es un ejemplo —entre muchos— de la *pluralidad de voces* en constante duplicación, unidad que se pluraliza pero a la vez pluralidad que quiere unificarse y que lucha con/contra el tiempo en empresa imposible.

cuánto demora el tiempo
(bosques aquellos)
dolor doler que no deja
(bosques a viento)

habla la noche en lengua muerta

soy dos
una igual una
sin siempre

El demostrativo “bosques aquellos” señala espacios concretos que no están presentes sino alejados en ademán ambiguo hacia el pasado que puede anhelar un futuro, por un uso del demostrativo a la vez anafórico y catafórico (o más bien “en fantasma”, con la nomenclatura de Bühler). “*soy dos/una igual una/sin siempre*”, donde la duplicación se reencuentra en la identidad, pero se frustra en la imposibilidad negada por el tiempo.

Otra vez será la *pluralidad de estructuras* la que establezca el diálogo antes encomendado a las voces. En efecto, el poema No. 24 podría leerse como la superposición de dos poemas, cada uno con una coherencia semántica, uno imbricado en otro, que van sustituyéndose en fragmentos alternados. Sin duda su lectura por separado destrozaría el texto al suprimir el efecto de dialogación entre ambos.

sin encuentro lo imposible
(una mañana) seco
herido (y sus bengalas) edifica
un (y su flor) leve país
(de qué materia) un cielo agudo
contra el miedo fronterero (lo imposible)
ya (y su flor)

Uno de ellos está formado por segmentos que aparecen entre paréntesis, horadando al otro, hasta que en un momento cambian posiciones. La estructura exterior se inserta en la que antes era interior, y esta anula su clausura y se abre, de allí que en el verso final no se cierre el paréntesis para instaurar con su ausencia la posibilidad de una apertura.

El caso del poema 4 se revela especialmente rico en pluralidad de voces y de estructuras que ocupan en el diseño general lugares reversibles.

hay un país (pero no el mío)
donde la noche es solo por la tarde
(peró no el nuestro)
y así canta una estrella su tiempo libre

*toda la muerte pensaré
ya que morir no es mío
y aún alumbro con sangre deslumbrada
(hay un país) el sueño de caída
(hay un país)
y yo conmigo (y siempre)
de amor inmóviles*

El diseño marca por el contrapunto de la diagramación dos lugares desde los que hablan dos voces. En los cuatro primeros versos los sintagmas del primer nivel, marcados como abiertos, dialogan con los del segundo nivel, clausurados entre paréntesis. Los espacios libres son la voz de la utopía, el lugar no-existente (un mundo hipotético que quiere afirmarse como existente —“hay una país”— pero que sin embargo se revela como imposible —“donde la noche es solo por la tarde”— por contraste con la experiencia de nuestro mundo real. La voz de los espacios de segundo nivel, dialoga en contrapunto adversativo con los del primero, aceptando la posibilidad de su existencia siempre que se restrinja su área, es decir siempre que el acceso a ese mundo esté vedado para ella.

A su vez el espacio de los paréntesis se pluraliza por la alternancia de los posesivos —“pero no el mío”/“pero no el nuestro”— en un segundo contrapunto cuya ambigüedad sugiere la existencia de otras dos voces posibles. En la segunda parte del poema se revierten los papeles, la voz antes clausurada pasa a ocupar el primer puesto en doble sentido gráfico: por la posición abierta sin paréntesis, realizada con el uso de la bastardilla. El mundo deseado queda como un eco no acallado, repitiendo la utopía, el no-lugar, en un diálogo que persiste en tono menor, aunque sin *pero* restrictivo. Su voz ha eliminado en sí la pluralidad del nosotros, sustituyéndola por una pluralización de sí misma —“y yo conmigo (y siempre)/de amor inmóviles”— fijada en la eternización

temporal, pero con una dialogización intrínseca de vida/muerte, tiempo/eternidad, “aún”/“siempre”— estatismo/dinamismo (“caída”/“inmóviles”).

En una entrevista con su traductora al inglés, Renata Treitel, la autora dijo acerca del poema 19 de *distancias*: “El que está hablando es un hermafrodita. Para mí no es solo un mito es una profecía, dejando toda consideración ética o filosófica”. “Dios contiene lo masculino y lo femenino” le contestó la traductora. Los dos son el elemento masculino y el femenino que se va a diferenciar en la creación. El No. 19 contiene el único caso de la colección en que el andrógino aparece explícito —“(rió él es decir yo)”—, pero otras veces se manifiesta en forma indirecta, como en el No. 1 que abre y cierra el libro, pues se repite impreso al final, bajo el No. 39.

Me interesa analizarlo en detalle porque resume toda las características del polifonismo de Susana Thénon en esta etapa. En él el hermafroditismo se revela a través de la concordancia genérica que explota al máximo las posibilidades ofrecidas por el sistema morfo-sintáctico y semántico del español. Como todos ustedes saben el funcionamiento del género en español es fundamentalmente de naturaleza gramatical marcada por la concordancia, de acuerdo con una compleja historia que no interesa aquí aclarar. Ella ha fijado una norma reconocible en el uso de los adjetivos en *-o*, que clasifican como masculinos el grupo de sustantivos a los cuales se refieren, y de los adjetivos en *-a*, que los clasifican como femeninos. El sexo del referente interfiere en el sistema, en lo que concierne a los referentes sexuados, y aún en estos, parcialmente. Además, frente a la distinción masculino/femenino, el neutro constituye un caso aparte que no forma sistema con ellos, pues para la concordancia actúa como masculino conectado con adjetivos en *-o*. La oposición neutro/no-neutro concierne solo a un área restringida de las categorías sustantivas, las categorías pronominales.

Volvamos al poema No. 1, circular en sí mismo, pero que también organiza circularmente el libro entero, al concluirlo bajo el No. 39, con una circularidad que es en ambos casos una espiral, porque nunca con la repetición (ya sea de los versos finales, o del poema último) se vuelve al mismo punto de partida después del largo recorrido. El primer verso del primer poema es el generador de todo el poemario y es el que lo ordena circularmente en apariencia, pero en realidad con un impulso en espiral.

la rueda se ha detenido	se ha deteni-
dos tres dos tres dos	la rueda
se ha detenido	roto por dentro
solo madera	entran ojos
solo memoria	cónico
solo memoria	al cielo de cara no es posible

que arda ya más que arda más todavía que
 arda sola eterna como si el viento (algo)
 no arrojara sus migas sus ropas deshecho
 ansiado cuerpo luz de la noche pájaros
 homicidas bajo el puente se alejan fríos
 (algo) y cadenciosos mar
 y silbó y dijo criatura barro
 y dijo y rió trompa de vena
 y rió apuntó carne temblada
 y disparó bulto
 zapatos
 carne
 aéreo (algo)
 y sol (una mujer)
 hachas de sol (ante la puerta con llave)
 arañan la puerta (busca su llave) aclara
 el pecho (dice en alta voz) el ojo (ábreme yo) la mano
 (llama y llama) el borde (no) del río (no) de sangre
 (no) de sangre que huye hilo salvaje negro de pavor
 entre el suelo y la puerta al encuentro de sus pasos
 la rueda se ha detenido se ha deteni-
 dos tres dos tres dos la rueda
 se ha detenido

Empezaremos por concentrarnos en el concepto de andrógino que la autora ha señalado como central en su creación. La mención de un ser de sexo femenino aparece sólo una vez y en el verso 20: “y sol (una mujer)”, donde se manifiesta el género natural por el léxico y el gramatical por la concordancia con *una*. Los demás adjetivos en *-a* que podrían interpretarse en concordancia con el sustantivo *mujer* figuran bastante antes en el verso 8 (“Arda sola eterna como si el viento...”). Pero ocurre que en el verso 1 figura iniciando el poema el sustantivo *rueda* de género natural asexuado y gramatical femenino. Así resulta la imposibilidad de decidir si los adjetivos “sola eterna” se refieren a la *rueda* nombrada antes o a la *mujer* que vendrá después, o quizás a ambas a la vez, abriendo una constelación azarosa que no se agota. En efecto, en el verso 13 aparece el sintagma “criatura barro” donde el sustantivo *criatura* de género gramatical femenino puede tener un referente masculino o femenino con un hermafroditismo subyacente que el sustantivo yuxtapuesto *barro* tiende a confundir más.

Como la palabra *hombre* u otra semejante no marca el opuesto a *mujer*, el poema carece de distinciones definidas que señalan géneros naturales separados. En cambio posee una proliferación de neutros entre los que predomina el indefinido *algo*. Como para la concordancia *algo* funciona igual que los

masculinos, unido a adjetivos o participios en *-o*, se acentúa la intercambiabilidad semántica arrastrada por la indecibilidad sintáctica de las conexiones.

El poema 1, entre otros, enfrenta al lector con situaciones indecibles que además le exigen respuestas (¿una? o ¿por qué no varias?): “roto por dentro”, “cónico” (¿quién?), “deshecho” (¿“el viento”, “algo”, el “ansiado cuerpo”?). También con palabras aisladas, de valor absoluto, signos duros y contundentes que se resisten a toda conexión y se afirman en el entorno de los espacios en blanco que las rodean (el mismo “cónico” del verso quinto, o “mar” en el verso décimo segundo). Los diálogos que entablan las voces poéticas son diálogos internos que prefiguran de algún modo la multiplicidad del infinito diálogo externo de estas *distancias* con el lector.

Pasaré ahora a comentar la modalidad dialógica de Susana Thénon posterior a *distancias*. Según adelanté, en ella incorpora la *heteroglosia* que depende específicamente del lenguaje por la contraposición de códigos diversos. El lenguaje homogéneo anterior no intentaba dibujar imágenes diferentes de los individuos hablantes (“autores”, narradores, héroes, personajes, oyentes, lectores), rehusaba su caracterización en grupos o clases de variado nivel histórico, social, profesional, regional, étnico, cultural, estilístico, o por situaciones diversas de actuación cotidiana. Cumplía por otros medios esa función importante que Bajtín llama *ángulo dialógico* para producir el juego de tensiones de multiplicidad en la unidad (la semejanza en la diferencia).

Unos pocos poemas mostrarán ahora cómo la polifonía se concretiza en dos formas primordiales que se entrelazan y convergen para intensificar su efecto: lo que llamo la *naturaleza heteroglósica del lenguaje y heterogénica del discurso*. Ambas crean un dialogismo especial que no depende del origen de la voz (ni está focalizado por lo tanto en la voz de “autores”, narradores, personajes, oyentes, lectores) sino que procede del hecho de que se asume y se re-afirma por la validez del mensaje heteroglósico y la mezcla genérica, la naturaleza mestiza de América Latina. Esto sucede al aceptar la *movilidad del lugar desde donde se habla (ambivalencia cronotópica)*, que no privilegia un lugar ni tampoco jerarquiza los lugares desde donde se emite la voz. También y por lo tanto porque se acepta *la convivencia de distintos géneros discursivos*, igualmente desjerarquizados, modos de cristalización de diferentes ángulos de visión. Bajtín (al igual que Voloshinov y Medvedev) se interesó por el estudio de los géneros en múltiples ocasiones: por los pequeños géneros cotidianos (los géneros de actuaciones discursivas, géneros de conducta o conductales) importantes por la relación entre estructura del género y situaciones de conducta cuando ha llegado a producir tipos específicos marcados también, por los géneros estudiados en retóricas y poéticas, es decir los géneros canónicos, y por último por la clasificación de tipos de discurso desde el punto de vista de sus relaciones con otros discursos y su direccionalidad (discurso refe-

rido, objetivado, bivocal, estilos directo, indirecto, indirecto libre, citas, imitaciones, contaminaciones, estilizaciones, parodias, deformaciones, etc.). Los géneros son fundamentales para el estudio de la polifonía y el dialogismo, y su análisis sólo es posible desde la posición adoptada por la metalingüística con referencia a los participantes y al contexto.

Hay también otro punto que conviene recordar para entender el fenómeno de la polifonía. Voloshinov habló de *extraterritorialidad* (*M*, 56)⁷ y Bajtín (*E*, 352) de *extraposición* “gracias a su ubicación extrapuesta en el espacio y gracias al hecho de ser otros” pudo ocurrir la comprensión de culturas distintas y se dieron los encuentros de intercambio, manteniendo la identidad de los participantes sin fundirse unos con otros.

La totalidad orgánica del enunciado se determina por tres momentos o factores: 1) sentido agotado del objeto, 2) intencionalidad o voluntad discursiva y 3) posesión de formas típicas, genéricas y estructurales de conclusión (*E*, 266). El tercer factor es para Bajtín el más importante “las formas genéricas estables” (267) y su “elección se define por la especificidad de una esfera discursiva dada, por las consideraciones del sentido del objeto o temáticas, por la situación concreta de la comunicación discursiva, por los participantes de la comunicación” (267). El choque de la convivencia de objetos, intenciones y géneros diversos, más las discordancias del uso de estos en cuanto a la esfera discursiva, la situación de comunicación y los participantes sufrirán en la poesía de Susana Thénon una intensa subversión y carnavalización que acentuará su capacidad polifónica. *Heteroglosia* y *heterogeneria* serán como en el mismo Bajtín metáforas de lo humano (*D*, 270).

La riqueza de ejemplos obligará a elegir unas pocas muestras significativas. Comencemos por el No. 15.

si durmieras en Ramos Mejía
amada mía
qué despelote sería

cómo fuera yo a tus plantas
cómo esperara tranvías
cómo por llegar de noche
abordara a mediodía

qué despelote sería

7 Valentin N. Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, trad. esp. de *Marksizm i filosofija jazika* a través de la versión inglesa. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976. Abrevio *M* seguido de número de página.

con tu abuela enajenada
con tu hermana y sus manías
con tus primos capitanes
haciéndonos compañía

qué despelote sería

con tu madre en la ventana
con tu madre noche y día
con tu madre que nos tiende
su cama negra de hormigas

qué despelote sería

sin tus huecos en mis huecos
sin tus sombras en las mías
sin dedos con que golpear
el tambor de la agonía

*si durmieras en Ramos Mejía
amada mía
qué despelote sería*

qué despelote sería

amada

amada mía

El poema tiene la forma de una canción tradicional, propia de la lírica popular y de la lírica cortesana que la reelaboró. Comienza por una estrofitanúcleo (según la llama Sánchez Romeralo) que abre y cierra la composición y va seguida de cuatro estrofas que en parte le sirven de glosa y concluyen todas repitiendo el último verso como estribillo. La estrofitita inicial que sirve de cabeza o mote establece un contraste dialogante con las estrofas de la glosa, pero a su vez ambas están internamente dialogizadas, por quiebras de retóricas, tonos, estilos, situaciones de conducta. En la cabeza, “amada mía” convive con “despelote”, en la estrofa siguiente, ir “a tus plantas” con “tranvías”. Algunos contrastes están muy marcados, como el cliché de lengua poética “amada mía” frente a la expresión jergal “despelote” que hoy ha pasado del *slang* al uso conversacional informal, adoptado primero por los jóvenes y luego por grupos más amplios cada vez. Otros contrastes son menos obvios,

como el barrio elegido “Ramos Mejía” de clase media acomodada elevado a lugar poético, o el aura especial que confiere al poema en su conjunto la forma hipotética (“si durmieras”, “cómo fuera”, “cómo esperara”, “sería”) y el ritmo tranquilizante de la versificación elegida. Todo ello facilita el lento deslizarse del texto de la glosa, desde la ansiedad confundida (1ra. estrofa), y el entorno esquizofrénico (2da. estrofa) hasta la irrupción de lo siniestro en la 3ra., verdadero eje que revierte la burla en tragedia. Por su parte la recurrencia constante del verso que cierra cada estrofa de la glosa cumple una función ambivalente. Con la rudeza del uso de la palabra “despelote” contrasta la tónica tranquilizante encomendada al ritmo y al esquema hipotético suspendido como posibilidad no realizada. El *ritornello* final exacerba la contradicción al repetir con una expansión en espejo invertido el esquema formal de la cabeza (inversión que tiene su modelo en la poesía tradicional, donde también se encuentra a menudo la formación hipotética).

El poema No. 16 dará ocasión para otras observaciones:

mefítico oís vosotros
 si digo “mefítico” no tengo
 más remedio que añadir
 “oís vosotros”
 es mester de finura
 es galanura ¿oís vosotros?
 yo no os puedo decir
 “apestoso oís vosotros”
 ni “con olor a mufa oís vosotros”
 y menos “con una spuzza que volteaba oís vosotros”
 así como sería contraproducente exclamar:
 “¡meté las rosas en el búcaro ché!”
 se llama conciencia de lengua
 intransgresión
 pavimento
 que desliza al Monumento
 perfil vitalicio en la estela funeraria
 tal vez separata lobotomía frontal
 no importa cuándo algún día
 no importa cómo
 como fierro como chicle como tuerca
 hay que estar ahí
 ¿oís vosotros? ahí
 “mefítico”
 es tan fácil
 “vetusto oís vosotros”
 ¿véis?

arriesgarse con “choto” o “chacabuco”
 es pasaporte a la marginación
 ¿queréis ser presa de antólogos chiflados?
 ¿tener una verruga en el currículum?
 ¿que Erato os fulmine?
 ¿qué boñiga queréis?
 reglas preceptos leyes
 reglas preceptos leyes queréis
 reglas preceptos leyes queréis tenéis
 y decoro pecunia seguridad
 ¿oís vosotros?
 mientras ellos tienen olor a mierda
 vosotros devenís mefíticos
 mientras ellos mueren chotos
 vosotros fenecéis vetustos
 devenía fenecéis mefíticos vetustos
 mefíticos vetustos
 fenecéis

1985

Su tema se resumiría escuetamente como la exposición del problema de los niveles de lengua y la consciencia idiomática que debe mantenerse alerta ante la ley o el imperativo que impone la *monoglosia* (“se llama conciencia de lengua”). La ejemplificación de las dos conductas posibles enfrenta la aceptación de la norma y la ruptura de la norma (“intrasgresión” recomendada, que alude a la trasgresión). Pero también se insinúa el deslizamiento de lo verbal a lo extraverbal, de la lingüística a la metalingüística, de la literatura a la vida... y sobre todo a la muerte (“pavimento/que desliza al Monumento/perfil vitalicio en la estela funeraria”). El efecto se obtiene llamando la atención sobre observaciones lingüísticas que presentan fórmulas paralelas aplicables al mismo contenido y que concluyen por resaltar lo siniestro del contenido olvidado (“mientras ellos tienen olor a mierda/vosotros devenís mefíticos/mientras ellos mueren chotos/vosotros fenecéis vetustos...”) con alternancia formal que insiste en los mismos destinos mortales (“devenís fenecéis mefíticos vetustos/mefíticos vetustos/fenecéis”). También la mostración de dos conductas idiomáticas, funciona de modo ejemplar por la simple yuxtaposición. Por una parte ofrece la norma culta que con su exageración paródica muestra la máxima disyunción entre forma y contenido, signo y referente, junto con la inutilidad de la ocultación de lo inevitable; por otra, la norma del nivel popular desnuda todo intento de borrar lo imborrable.

La lectura del poema 32 *Mohammed Kafka Librero* mostrará el empleo de lo que llamamos *heterogeneria*, es decir la mezcla de géneros.

MOHAMMED KAFKA LIBRERO

- ¿O *Thyself*?
- agotado
100.000 ejemplares en dos meses
- ¿y *Cowself*?
- en edición bilingüe
copto-húngaro
con el copto se puede
hay unos cursos
dicen que se parece mucho al québécois
claro
nada como *Cowself* en sajón medio
pero voló
lisa y llanamente
no ha quedado ni uno
puedo ofrecerle en cambio
el *Quijote* de Avellaneda
- ¿cómo hago con *Cowself*?
- o porno complutense
siglo XII *you know*
después tengo en oferta
una partida de Arthur Hailey *Opera Omnia* en rústica
y *Las Vidas Paralelas Se Onanisman*
del Pseudo Plutonio y como si eso fuera poco
dos peines de bolsillo un sacacorcho una
estampita de Lutero

solo por el día de hoy

Se asiste al paso insensible desde un diálogo de trato de compra y venta en una librería, al monólogo de un vendedor que anuncia en vehículos de transporte de pasajeros las ventajas de una operación de venta con múltiples ofertas, con otra situación concreta de comunicación discursiva y con otros participantes, que ocupa los cuatro versos finales. A ello se superpone la frenética heteroglosia de lenguaje ya instalada en el título del poema y agudizada en el bric à brac de los títulos y los idiomas en que están escritos los libros (todos apócrifos salvo el falso Quijote de Avellaneda), solicitados y ofrecidos en impertérrita posibilidad de sustitución, comentados por la voz del vendedor, profesional y cotidiana a la vez. El espacio del acto de habla inicial, una librería, favorece el desbarajuste verbal y cronotópico que se abre al infinito como la biblioteca de Babel borgeana, pero a su vez, el deslizamiento de un género discursivo al otro, obliga a un desplazamiento de espacio contextual y a un

cambio de estilo que alberga otra nueva heterogeneidad de objetos, encapsulados en un espacio-tiempo que se ha comprimido hasta el ahogo.

El último poema que comentaré es el No. 38 titulado *rapsodia homericana*, el primero de una serie compuesta hasta ahora por tres, que se titula *LIBRETOS*, es decir textos ya escritos y propuestos a personajes que se ven obligados a darles su voz y a emitir, como fuentes responsables, un enunciado que les ha sido impuesto por otro.

LIBRETOS

I

rapsodia homericana

desde San Petersburgo
los Cuatro Grandes
rubrican otro armisticio
Simeón y Volodia son arrestados
por escribir *grafitti* con aerosoles
Simeón y Volodia son fusilados
en los salones de Castel Gandolfo
Su Santidad Papa
moscas mientras un chambelán
limpia fija y da esplendor
cunden viruela negra peste negra viuda negra
un vidente declara al *New York Times*
que tales epidemias se llamarán un día
viruela boba peste rosa y viuda alegre
otro vidente pronostica el retorno al futuro
Juan Cruz Montejo muere madura crece
nace en Paysandú
gateando en los corredores
los Cuatro Grandes
juegan con honda
yo-yo nuclear
genitales podados por la vieja
(esto se entenderá
dice el tercer vidente
cuando advenga un tal Sigmundo
o Segismundo)
en Glasgow nieva
en Túnez hay nubosidad variable
moscas d.C. Papa Su Santidad

en los jardines de Castel Gandolfo
trinan los cardenales por más y mejor
ira gula envidia soberbia lujuria
etcétera codicia y adulterio
en la quiniela gana el 666
desde las casamatas
los Cuatro Grandes
dan paso libre
a todo vatecónsul
y/o bardo-Nobel

mirá lo que hay en el cielo
no veo nada
mirá lo que hay en el suelo
no veo nada
mirá lo que hay en el agua en el fuego
no veo nada

en Troya sale el sol

no veo nada

Las acciones y las actuaciones reúnen personajes dispares en el tiempo y en el espacio, que barajan citas y clichés lingüísticos descolocados para nombrar dichas acciones, pero además ofrecen nombres distintos para un mismo hecho, revelando la condición *metalingüística*, el *ángulo dialógico* propuesto en cada caso (“cunden viruela negra peste negra viuda negra”/“tales epidemias se llamarán un día/viruela boba peste rosa y viuda alegre”). Los espacios contextuales (que son tiempo-espacios) pueden combinar dialógicamente los entes más alejados lo cual no impide mantener la consciencia de la diversidad y su separación, también. Pues bastan los nombres de los personajes, de algunas de sus acciones o espacios (“los cuatro grandes”, “Simeón”, “Volodia”, “graffiti”, “Castel Gandolfo”) para distinguir el ámbito internacional y cosmopolita desde donde dominan los que ejercen el poder central frente al área marginal latinoamericana cuya imagen definitoria está dibujada también por el nombre propio y los acontecimientos humanos elementales, que conforman un ciclo vital inverso en su concatenación (“Juan Cruz Montejo muere madura crece/nace en Paysandú”). El mensaje del tercer vidente repite procedimientos parecidos al sugerir dos posibles nombres del revelador del misterio (“un tal Sigmundo/o Segismundo”) que son en realidad traducciones del mismo nombre a lenguas distintas, igualando, no sin cierto humorismo, a Freud con el Segismundo calderoniano, quizás porque ambos descubrieron que la vida era un sueño.

En otros versos, sintagmas ambiguos ofrecen lecturas múltiples: por posibilidades diversas de segmentación (“Su Santidad Papa/moscas...” con su variante “moscas d.C. Papa Su Santidad”); por referencias simultáneos de varios modificadores al mismo núcleo, como ocurría en *distancias*; por el empleo de signos semánticamente polivalentes (“trinan los cardenales”). El título *rapsodia homericana* y los versos finales con la repetición del voseo cotidiano y la monumentalidad alejadora de Troya, reúnen las audacias del mestizaje y la vanguardia en su contrapunto de lenguajes y géneros discursivos.

Si pensamos que *heteroglosia* y *dialogismo* son cualidades generales inherentes al uso del lenguaje en cualquiera de sus manifestaciones discursivas orales o escritas, es indudable que podríamos encontrar ejemplos de ambos en distintas épocas tanto en la península como en Hispanoamérica. Sin embargo me ha interesado destacar que dentro de las peculiares historias culturales de la península y de América, actualmente la práctica de la literatura en nuestro continente se muestra más libre y más abierta a la experimentación dialógica y a la heteroglosia. Quizás ocurra esto por la consciencia de su condición de continente mestizo, y de su marginalidad y dependencia, coincidente con los impulsos liberadores de las vanguardias. Sería interesante comparar esta situación con la de España, donde los problemas de las autonomías regionales obligan a apoyar con mayor celo la pureza idiomática, que sienten ligada al afianzamiento de su identidad, y eso las lleva a alejarse de la heteroglosia; mientras que Latinoamérica puede usarla como estrategia que refuerce su unidad (en la diversidad) indispensable para la lucha con el imperialismo de las potencias centrales.