



Novela, carnaval y escepticismo

Celso Medina

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Maturín
Venezuela

medinacelso@cantv.net

medinacelso@gmail.com

Resumen: Según los planteamientos bajtinianos, la novela se perfila desde sus comienzos como un género representativo de la variedad lingüística. Pero, pasado los tiempos de su originaria dialogicidad, la novela se deja atrapar por el monologismo. Esto ocurre con la readaptación que hace el racionalismo de la poética aristotélica, y que tuvo al Clasicismo como su más fiel exponente estético y, posteriormente, con el advenimiento de la racionalidad positivista, que acogieron con entusiasmo los novelistas del Realismo y del Naturalismo. La idea de inaprehensibilidad característica del pensamiento posmoderno genera el escepticismo. La novela posmoderna se ve obligada a nutrirse de la multiplicidad ciudadana. De allí su carácter polifónico. Sus espacios parecen prosencios donde se activan los gestos y las imágenes de seres que sufren el síndrome de la abulia y la náusea generada por los excesos de la modernidad.

Palabras clave: Bajtín, dialogismo, carnavalización, teoría literaria, novela

1. Monologismo y novela

Según Lukács,

La novela es la epopeya de una época para la cual no está ya sensiblemente dada la totalidad extensiva de la vida, una época para la cual la inmanencia del sentido de la vida se ha hecho problema pero que, sin embargo, conserva el espíritu que busca totalidad... (1975: 323).

La epopeya era el género de la armonía, de la homogeneidad. Reflejaba el mundo gobernado por los dioses y por héroes mayestáticos, que idealizaban la visión de lo colectivo. Junto a la tragedia, sintetizaba la esencia de una cultura patriarcal, signada por la armonía entre el artista y el mundo representado. En cambio, la novela nace de la fragmentación de esa unidad, de su atomización. Por eso su aspiración a la totalidad va a ser su nódulo más crítico. La seguridad del narrador épico (encarnado en la voz de Dios o de la comunidad) se pierde y se trueca en mero "espíritu que busca totalidad".

La épica y la tragedia fueron los géneros poéticos con mayor primacía del discurso monológico. Ellas trasuntaban la ideología de la racionalidad. Aristóteles en su *Poética* describió a estos géneros, bajo la égida de su concepción racionalista, que tenía en su famoso principio de "No contradicción" su sustento más importante. Explicaba el filósofo y esteta griego que "Es imposible que una cosa sea y no sea al mismo tiempo (...). El ser es o no es" (Citado por Díaz García, 1972, p. 65). Su concepción de verosimilitud se subordina a ese principio. La verdad que transmite la *poiesis* se divorcia de toda posibilidad contradictoria. Y como se proponía reflejar mundos armónicos, esta poesía se hacía realidad bajo el imperio de un lenguaje homogéneo. Esa homogeneidad expresaba el monólogo de una sociedad unitaria, en la que las fuerzas del lenguaje estaban al servicio de la referida racionalidad.

A pesar de tener sus antecedentes en el seno de la propia Grecia, la novela nace cuando los valores medievales entran en crisis y en su lugar aparece el Renacimiento, como propulsor del antropocentrismo. El hombre desplaza a Dios y como la literatura marcha a contrapelo con la historia, tuvo que reinventar la forma antigua de la epopeya. Julia Kristeva anota:

Nosotros consideramos como novela el relato post épico que termina de constituirse en Europa a fines de la Edad Media con la disolución de la

última comunidad europea, a saber la unidad medieval fundada sobre la economía natural cerrada y dominada por el cristianismo ((1981.a : .21).

Se podría, entonces, señalar como hitos iniciadores de la novela a autores como Rabelais y Boccaccio. En ellos lo prosaico permite la presencia en la literatura de voces distintas y contrapuestas.

Mijaíl Bajtín expresa que no existe el lenguaje, en su más idealizada abstracción, sino "lenguajes" que interactúan. En esa interacción se perciben dos fuerzas. La primera (centrípeta) pretende supeditar las fuerzas que participan en la interacción a una sola, dominante. La segunda (centrífuga), permite la libertad de acción a todas las fuerzas y facilita el diálogo entre ellas. Señala el esteta ruso:

Por esta razón el lenguaje único expresa las fuerzas de la unificación y centralización verbalideológica concreta que transcurre en vinculación ininterrumpida con los procesos de centralización sociopolítica y cultural.(...)" (1986 a: 97).

La novela nace, pues, como una requisitoria contra esa "centralización" lingüística. Boccaccio, Rabelais y el autor anónimo de *El Lazarillo de Tormes* facilitan la escenificación de la heteroglosia en la narrativa. Las fuerzas "centrífugas" se ponen en acción para producir un género absolutamente dialógico. Al respecto, dice Bajtín:

Mientras que las principales variantes de los géneros poéticos se desarrollan dentro del curso de las fuerzas centrípetas unificadoras y centralizadoras de la vida verbalideológica, la novela y los géneros artísticosprosaicos se formaron históricamente dentro del curso de las fuerzas descentralizadoras, centrífugas ((1986.a : 98).

Se podría decir entonces que como proyecto emergente, la novela se perfila desde sus comienzos como un género representativo de la variedad lingüística. Bajtín habla de la novela como "fenómeno multiestilístico, discordante y polifónico (...) el lenguaje de la novela es un sistema de lenguaje" (1986: 87). Por eso se perfila como un género capaz de absorber una gama muy diversa de lenguajes. Dentro del "género prosaico" es el más proteico.

Pero, pasado los tiempos de su originaria dialogicidad, la novela se deja atrapar por el monologismo. Esto ocurre con la readaptación que hace el racionalismo de la poética aristotélica, y que tuvo al Clasicismo como su más fiel exponente estético y, posteriormente, con el advenimiento de la racionalidad positivista, que acogieron con entusiasmo los novelistas del Realismo y del Naturalismo.

El monólogo, negador de la esencia de lo novelesco, se instituye en el discurso por excelencia de los siglos XVIII y de buena parte del XIX. El diálogo es neutralizado y de nuevo la fuerza centrípeta del lenguaje se instala en la narrativa a través de la novela tesis. El narrador autorial, émulo del dios épico, retorna. Se pudiera, entonces, hablar de una nueva épica que se mimetiza en la novela monológica. Por ello sostiene Kristeva que "Es fácil entonces comprender por qué la novela llamada clásica del siglo XIX y toda la novela con tesis ideológica, tiende hacia lo épico, y constituye una desviación de la estructura propiamente novelesca" ((1981: 228).

Entusiasmada con el optimismo racionalista, la novela se convierte en propaganda del proyecto de la modernidad. Se vuelve "mercancía sónica" que sirve de soporte a la ideología del capitalismo y a sus aparatos ideológicos. Esa manipulación se logra a través de un discurso monológico que se esforzó por hacer "inteligible" la voz central dominante, que eliminaba toda posibilidad de que otras voces intervinieran para

mostrar la fragmentación y la diversidad del mundo moderno. El proyecto económico del capitalismo había cifrado todas sus esperanzas en una homogeneización que produjera al ser único, susceptible de convertirse en el paradigma del Progreso, de los filósofos iluministas del siglo XVIII. La voz unificadora se vehiculiza por medio del narrador único, que reduce todo el texto novelesco al emisor, concibiendo al destinatario como un simple consumidor de anécdotas e historias. Kristeva sostiene que el diálogo en la novela monológica se dejó atrapar por la univocidad. En tal sentido, dice:

El diálogo del lenguaje no se manifiesta en ella más que en la infraestructura de la narración. Al nivel de la organización aparente del texto (enunciación histórica/enunciación discursiva) el diálogo no se hace; los dos aspectos de la enunciación quedan limitados por el punto de vista absoluto del narrador que coincide con el todo de un dios o de una comunidad. (1981.a: 207).

Kristeva, al indicar la penetración de la novela por el monologismo, afirma que este género recibió los influjos del racionalismo cartesiano, piedra angular de la racionalidad moderna. La lógica del intervalo 10 (la bipolaridad de lo falso y lo verdadero, reminiscencia de la ley de la "No contradicción", aristotélica) propicia el maniqueísmo:

La novela realista burguesa que Bajtín denomina monológica (Tolstoi) tiende a moverse en este espacio. La descripción realista, la definición del tipo, la creación de una persona, la textura de un tema: todos estos elementos del relato narrativo y descriptivo pertenecen al intervalo 10; son por consiguiente, MONOLÓGICOS. (1981. b. : 127)

Pero esta tendencia del retorno al monólogo de la novela no fue sólo una práctica de los ideólogos del capitalismo. Desde el marxismo ese monologismo fue practicado. Primero como propaganda maniquea, donde se ofrecía la Utopía Socialista como la única generadora de la voz narrativa. Una vez instalados los llamados Socialismos Reales, surge la literatura oficializada, cuya estética reivindicaba el "papel rector del Estado Proletario" en los temas y formas del arte. El stalinismo tiene una historia de la que muchos escritores y críticos, (Pasternak, Kundera, el mismo Bajtín, entre otros), posteriormente reivindicados, fueron víctimas.

Sobre esto último anotado, es importante recordar la polémica Brecht-Lukács, donde antagonizaron la "teoría del reflejo" lukacasiana y la de la "cientificidad" brechtiana. Piero Raffa (1968), al intentar explicar la referida polémica, sostiene que el burocratismo stalinista llevó a extremos la simplificación de la ideología marxista en el arte. Dice: "Esta tendencia ha llevado a convertir al marxismo en una nueva variedad del racionalismo..." (p.164).

De modo que el llamado Realismo Socialista prolongó hasta muy entrado el siglo XX la intromisión del monólogo en la novela, en desmedro de la dialogicidad.

2. Novela y dialogismo

Bajtín sostiene que

La orientación dialogal de la palabra en medio de palabras ajenas (de todos los grados y calidades de lo ajeno), origina posibilidades artísticas

nuevas y esenciales en la palabra, crea su artisticidad prosaica especial, que ha encontrado su expresión más completa y profunda en la novela ((1986: 102).

La palabra novelesca no pertenece a un único emisor ni a un sólo receptor. En primer lugar, porque no hay palabra sin antecedentes. Y en segundo lugar, porque la palabra dicha tiene una trascendencia en el lectorreceptor. Por eso:

La palabra nace en el diálogo como su viva réplica, se forma en una interacción dialogal con la palabra ajena en el objeto. La concepción del objeto por la palabra también es dialógica" (Bajtín. 1986: .106).

La dialogía bajtiniana no se equipara mecánicamente a la dialéctica marxista. Esta última, a partir de la relación tesisantítesis, se propone una verdad final, encarnada en la síntesis. Para Bajtín, se trata de una interacción de voces, de intercambios de conciencias, donde contraponen los puntos de vista y las ideologías. Se conoce el mundo no por sus antagonismos contradictorios, sino por el intercambio de voces que se proponen una aproximación a la heteroglosia . Iris Zabala (1991) plantea que el concepto de dialogía en Bajtín:

... opone la noción de monología para designar aquellos textos que reducen el potencial de "Voces" (o personajes) a una sola "voz" de autoridad. (...) adecuado para desmontar la voz autoritaria del autor (authorial voice) que regula, controla y maneja las voces del texto. (5859).

Así, pues, que la novela dialógica liquida la "autoridad del autor" y conceptúa la novela como el espacio que permite la acción de "la variedad dialogizada" . Es ésta una ruptura contra el mito de la originalidad, tan de moda en la estética clasicista y romántica. La palabra en estado adánico no existe.

Un texto vive únicamente si está en contacto con otro texto (contexto). Únicamente en el punto de este contacto es donde aparece la luz que alumbraba hacia atrás y hacia adelante, que inicia el texto dado en el diálogo (Bajtín: 1985: 384).

Para su nacimiento, la novela tuvo que adscribirse a los llamados "géneros bajos" , altamente contaminados por el prosaísmo. Entonces la novela no sólo procede de la épica, como lo propone Lukács (1975), sino también de la comedia y de otros géneros menos "nobles" en el sentido aristotélico. El nuevo género democratiza los lenguajes y los coloca en igualdad de condiciones.

Julia Kristeva considera que el término bajtiniano de Dialogismo es un complejo sémico compuesto por la tríada: el doble, el lenguaje y una nueva lógica:

La lógica que implica el "Dialogismo" es a la vez:

(1) una lógica de DISTANCIA y de RELACIÓN entre los distintos términos de la frase o de la estructura narrativa indicando un devenir en oposición al nivel de continuidad y de substancia que obedecen a la lógica del ser y que denominamos monológicas;

(2) una lógica de ANALOGÍA Y DE OPOSICIÓN NO EXCLUSIVA, en oposición al nivel de causalidad y determinación identificante que será denominada monológica. (1981 : 128129).

El dialogismo es, pues, en primer término, el contacto con lo "ajeno" (el doble). Es la activación de la ambigüedad, donde las voces se "distancian" para relacionarse. No la comunicación unívoca, donde una palabra "se dirige" a otra, para imponerle su presencia. Y en segundo término, la permutación de relaciones de manera circular, en la que ninguna voz va a estar ni en el medio ni en la periferia. La "analogía de oposición no exclusiva" implica una interacción contrapuntística, ya que los signos puestos en el texto protagonizarán su diálogo para remarcar el carácter variado de la realidad.

La irrupción de los géneros prosaicos, dentro de los cuales se cuenta la novela, evidenciaba la realidad generada por el proyecto económico e ideológico de la modernidad: un proyecto que atomizó el mundo, convirtiendo la verdad en virtualidades relativizadas. Por lo tanto ya no había fuerza lingüística predominante, sino diálogo de hablas, interacción de dialectos.

Frente a esa relatividad de la verdad, surge una crisis de las epistemologías. Conocer se vuelve una experiencia compleja. Y el novelista tiene conciencia de esa crisis, sabe que es un ser finito, de mirada muy limitada. Su género carece de estilo propio y hasta hay quienes dicen que su forma es inexistente. Novelar, pues, se convierte en oficio de absorción de formas estilísticas ajenas, es labor de promiscuidad lingüística:

Mientras tanto, el escritor carece de estilo y de situación. Ha tenido lugar una total secularización de la literatura. La novela que carece de estilo y de situación no es, en realidad, un género; debe imitar (representar) algún género no artístico: narración cotidiana, cartas, diarios, etc. (Bajtín, 1985: 354).

3. La polifonía en la novela

... la novela, en su campo transformacional no puede ser leída más que como POLIFONÍA"
Julia Kristeva

Como una consecuencia de la fragmentación del mundo moderno, la novela no tuvo más alternativa para procurar la captación de la totalidad que la polifonía. Con ella el punto de vista autorial se desplaza por las voces de la realidad sociolingüística. Bajtín (1988) describe así la emergencia de ese nuevo mundo:

El capitalismo aniquiló el aislamiento de estos mundos, destruyó el carácter cerrado y de interna autosuficiencia ideológica de estas esferas sociales. En su tendencia de nivelación universal, no dejó ninguna separación que no sea la que existe entre el capitalista y el proletario, hizo mezclar y confundir estos mundos en proceso de formación en su unidad contradictoria. Estos mundos aún no pierden su apariencia individual elaborada durante siglos, pero ya no pueden ser autosuficientes (1988: 35).

Desaparecidos los mundos "autosuficientes", advino la realidad relativizada. "El espíritu que busca totalidad" (Lukács, 1975) debe superar el antiguo monologismo y

mostrar la variedad del dialogo. El capitalismo se erige por encima de los escombros de la homogeneidad. Marx y Engels (1966) anunciaba que en:

Donde quiera que ha conquistado el poder, la burguesía ha destruido las relaciones feudales, patriarcales, idílicas. Las abigarradas ligaduras feudales que ataban al hombre a sus `superiores naturales` las ha degradado sin piedad para no dejar subsistir otro vínculo entre los hombres que el frío interés, el cruel `pago al contado` (P.22).

De allí que la novela reprodujera los principales conflictos derivados de esa fragmentación. Bajtín (1988) señala que "Efectivamente, la novela polifónica sólo pudo realizarse en la época capitalista" (p. 36), enfatizando que la:

La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía (p.38).

La totalidad buscada trasciende a la dinámica contrapuntística. Julia Kristeva (1981.b) ubica esa instancia como el lugar donde se experimenta "la ambivalencia de la escritura" (p.124). Allí la personajeto se borra, para que la escritura elabore su propia realidad signica.

La novela polifónica permite la excrecencia de lo heterogéneo. Bajtín ve en la obra de Dostoievski la novelística polifónica por excelencia. Observa en el autor ruso una "tendencia a verlo todo como algo coexistente, a percibir y mostrar todo junto y simultáneamente..." (1988: 48).

Asocia Bajtín la polifonía dostoiievskiana al teatro. Su radio de acción fundamental es el espacio. "Dostoievski veía y pensaba su mundo por excelencia en el espacio y no el tiempo. De ahí su profunda tendencia hacia la forma dramática" (1988.b. : 47). La temporalidad, asociada a la secuencialidad aristotélica, al pragmatismo argumental, cede terreno a un presentismo que ubica delante del receptor imágenes simultáneas. Su propósito es "concentrar en un solo instante la mayor heterogeneidad cualitativa posible" (Bajtín, 1988 : 48).

Esa cualidad de lo polifónico va a ser retomada por los narradores contemporáneos como medio para introducir las rupturas definitivas con la novela monológica. Porque, a pesar de esa fragmentación moderna, esta novela pretendía armar sus mundos escamoteando la heterogeneidad, con finalidades descaradamente manipuladoras.

Un reactivo importante parecido al de Dostoievski se produce contemporáneamente a él en Francia con Gustave Flaubert. Este se propuso una narrativa tendencialmente objetiva, donde el narradorpersona se convirtiera en lo más parecido a un acotador, colocándose en zonas muy discretas. *Madame Bovary*, por ejemplo, se propone escenificar la vida de una mujer imbuida por los folletines románticos, con tanta fruición como la que sentía Alonso Quijano por las novelas de caballerías. El narrador no tiene pretensión de explicar su vida. A través de las perspectivas de los demás personajes va haciendo la constelación de ella. La percepción del personaje va construyéndose por medio de las voces que intervienen en la diégesis narrativa: sus amantes, sus amigas, su criada, etc.

Ya en el marco de la narrativa contemporánea, se podría aludir a la novelística de Marcel Proust. Su narrativa hace de la novela un tinglado de voces. Su *En busca del tiempo perdido* es un complejo de planos que se van conectando en una coral laberíntica. Marcel, el protagonista y narrador, por ejemplo, recuerda a Swann y éste,

a su vez, va rememorando su vida, introduciendo en el relato una serie de historias, lo que lo convierte en una especie de Sherezada. Pero esta polifonía no sólo se refiere a las voces, sino también a los tonos, a las imágenes sinestésicas y cinemáticas que van a profundizar la simultaneidad.

James Joyce consolida la tradición de la polifonía novelesca. Su *Ulises* conjuga la vitalidad de las fuerzas lingüísticas centrífugas. Su parodia de la saga homérica, montada en la escena de un día en la vida de Dublín, es el pivote para que actúe con libertad la heteroglosia. La novela va mimetizándose en la realidad que contacta: parodiza una misa, visualiza la realidad a través del lenguaje periodístico, entra al terreno de lo abyecto, (patético es el capítulo "Circe"), y concluye, finalmente, en un monólogo dialogizado, donde no sólo se "escucha" la voz de Molly Bloom, sino también "la palabra ajena", mediante un discurso que va yuxtaponiendo elementos del inconsciente que explaya lo simultáneo.

Para Bajtín la palabra de la novela polifónica está al servicio de la "variedad dialogizada". "Por eso la palabra del héroe no se agotaba en absoluto por su función caracterológica y pragmáticoargumental común (1988: 17)". No es la historia la protagonista de la novela, sino el lenguaje, en sus interacciones.

Para el desarrollo de la polifonía la novela tuvo que estrechar profundos vínculos con una antigua tradición ritual: el carnaval. Kristeva (1981.b) afirma: "A la novela que engloba la estructura carnavalesca se le da el nombre de novela polifónica" (p.127)

4. Novela y carnaval

Bajtín en su concepción de la novela dialógica señala que este género experimentó un proceso de carnavalización, que le facilitó la ruptura con las reglas tradicionales de su género originario, la épica. Para él:

El carnaval es un espectáculo que se desarrolla sin rampa y sin separación entre actores y espectadores. Todos sus participantes son activos, todos comunican en el acto carnavalesco. No se mira el carnaval, y para ser más exactos, habría que decir que ni siquiera se le representa sino que lo vive, se está plegado a sus leyes mientras estas tienen curso, y se lleva así una existencia de carnaval. Esta sin embargo se sitúa por fuera de los carriles habituales, es una especie de "vida al revés", "Monde á l'envers" (1976: 312).

El carnaval, pues, abre un camino hacia la interacción de las voces autónomas de la heteroglosia. No hay fronteras entre los participantes. La realidad se vive como en un círculo, donde todos experimentan la vida igualitariamente. Reafirma esa libertad Bajtín, cuando indica: "... el impulso carnavalesco ha echado abajo muchas barreras y ha irrumpido en muchas esferas de la vida y de la ideología oficial" (1976: 324).

Umberto Eco rebate ese concepto de Bajtín acerca del Carnaval:

Si fuese cierta, sería imposible explicar por qué el poder (cualquier poder político y social a lo largo de siglos) ha utilizado a circenses para calmar a las multitudes; por qué el humor es sospechoso pero en el circo es inocente; por qué hoy en día los medios masivos de comunicación, que sin duda son instrumentos de control social (aun cuando no dependen de

un argumento explícito) se basan principalmente en lo chistoso, en lo ridículo, o sea, en la carnavalización continua de la vida (1990, P. 3).

Eco reduce el concepto bajtiniano del carnaval a una "teoría de la transgresión". Se podría inferir de las palabras del semiólogo italiano, que con esta manifestación se estaría propiciando una especie de catarsis suavizadora de la neurosis del colectivo, como un nuevo mecanismo contralor, émulo de la catarsis griega. Se soslaya lo medular del concepto bajtiniano. Los ejemplos que utiliza (circo, bufonería, etc) no son los más adecuados, por cuanto en todos ellos hay la "rampa", que delimita el lugar del espectador y del público. Y por supuesto, no hay interlocutores. O lo que es lo mismo está ausente el diálogo. Bajtín, en su estudio sobre Rabelais, señala: "De hecho el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval..." (1976: 1213).

Julia Kristeva también asocia el carnaval a la transgresión, pero no lo reduce a esa categoría, como sí lo hace Eco. Esta autora concibe a la novela como un género carnavalizado. A través de esa carnavalización su texto pudo violar las leyes de la oficialidad:

El significado del discurso novelesco es un INSULTO al significado del discurso oficial, por lo tanto de la ley. Si todo significado es la Ley del discurso que lo posee, podríamos decir que el discurso carnavalesco está desencadenado por una LEY que es una TRANSGRESIÓN, por lo tanto, por una ANTILEY. Por ello, en su propia base, el discurso carnavalesco presenta un antisimbolismo, una ambivalencia, una nodisylunción... (1981.b: 228229).

Se podría, en consecuencia, equiparar el "revés" bajtiniano a esa instauración de la ley de la transgresión de la que habla Kristeva. Y por esa vía habría que traer a colación conceptos que son secuelas de esta carnavalización, como el de la transtextualidad, con sus ideas esenciales de la parodia y el pastiche. De alguna manera el carnaval es un texto transtextualizado. Genette (1989) habla de la transtextualidad como "trascendencia textual del texto". La ley pareciera ser el texto modelo que el carnaval transgrede, para elaborar uno nuevo, en donde el "significado se embriaga" (Kristeva) y la producción de sentidos ocurre en el terreno de la productividad heteroglósica.

En el espacio del carnaval concurren lo múltiple, lo variado. Por eso:

La plaza pública y las calles adyacentes le sirven de arena principal (...) Pero su lugar central sólo podía ser la plaza, pues, era, por concepción, universal y popular; todos deben tomar parte en el contacto familiar. La plaza era símbolo de la cosa pública(...) Ocurre lo mismo con todos los demás sitios (motivados evidentemente por la semejanza del tema) que pueden ser lugares de encuentro y contacto de hombres diferentes: las calles, las tabernas, los caminos, los baños, los puentes de los navíos, etc. (Bajtín.1976: 321322).

Se trata, entonces, de un concepto solidario con la idea bajtiniana de la dialogía. Dice Iris Zabala (1991):

Si la dialogía supone un comunicarse con el otro, una forma de comprender el mundo en simultaneidades, la heteroglosia y el carnaval introducen la pluralidad de discursos (clases y etnias y géneros sexuales) que pueblan el mundo (p.25).

La transposición del carnaval a la literatura Bajtín la calificó como la carnavalización (1976). Dicha carnavalización tiene sus orígenes en la propia antigüedad clásica, con, por ejemplo, los diálogos socráticos y posteriormente las menipeas, cuya tendencia parodial había venido contaminando buena parte de los géneros narrativos. De igual modo, observa Bajtín esta tendencia en los libros sagrados cristianos. Pero el hito de mayor agudización de la carnavalización lo marcó el Renacimiento:

En la época del Renacimiento el impulso carnavalesco ha echado abajo muchas barreras y ha irrumpido en muchas esferas de la vida y de la ideología oficial. Conquistó casi todos los géneros de la gran literatura y los transformó substancialmente. Hay una carnavalización profunda y casi completa de todo el campo de las letras. Casi todos los géneros llevan el sello de la percepción carnavalesca del mundo y de sus categorías . (...) Las formas complejas de la percepción del mundo "Renacimiento" se apoyan en la cosmogonía carnavalesca y en cierta medida reflejan por mediación suya la Antigüedad cara a los humanistas. El Renacimiento señala el punto culminante de la vida carnavalesca (1976, pp. 324325).

Importante es el juego de las ambivalencias en el carnaval. Bajtín lo asocia a la idea de la muerte y la resurrección, estrechamente vinculados a los mitos agrícolas. En el carnaval se celebra la vida y la muerte:

La entronización es un rito ambivalente, "dos en uno", que expresa el carácter inevitable y al mismo tiempo la fecundidad del cambiorenovación, la relatividad feliz de toda estructura social, de todo orden, todo poder y de toda situación (jerárquica). La entronización contiene ya la idea de la desentronización futura: es ambivalente desde el comienzo (Bajtín, 1976. p. 315).

Las desavenencias ocupan un lugar importante en el carnaval. Contrario al mundo de la epicidad, aquí se exalta la contradicción. Se estimulan las incoherencias y las inconsecuencias: Un rey habla por boca de un bufón; un bufón por la de un rey. "El carnaval aproxima, reúne, amalgama lo sagrado y lo profano" (Bajtín. 1976: 313).

Cuando ya agonizaba la Edad Media y se perfilaba el Renacimiento, esa carnavalización en la literatura encuentra en autores como Boccaccio y Chaucer, a dos de sus más importantes mentores. Su *Decamerón* y *Cuentos de Canterbury*, respectivamente, se elaboran a partir de los populares fabliaux, que se originaron en la orilla de las "fuerzas lingüísticas centrífugas" y se nutrieron de la tradición carnavalesca presentes en las menipeas. La solemnidad épica se trueca aquí en grotescas e irónicas hazañas.

Con la carnavalización la novela toma conciencia de su artificialidad. Este género se hizo eco del destronamiento del símbolo en las sociedades modernas, abriéndole caminos expeditos al imperio de los signos:

El discurso del carnaval constituye el único tipo de discurso situado históricamente en el preciso momento del paso del símbolo al signo, y que es por ello una prueba de la importancia de este esfuerzo que ha hecho el discurso al debatirse contra sus propias leyes (la expresión), y para caer en ellas bajo un aspecto distinto (el signo en vez del símbolo) (Kristeva, 1981.b: .228).

La carnavalización le permite a la novela trascender al argumento y enfatizar en su proceso de productividad. La novela va creando visiones de mundo y a la vez va marcando la historia de su propia construcción.

5. Novela y barroco

El cronotopo es fundamental para la elucidación de la poética histórica que propone Bajtín, quien define de esta manera ese concepto: "A la intervinculación esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura, la llamaremos *cronotopo*" (1986: 269). La novela va a marcar su historia de acuerdo a cómo su tiempo absorba el espacio. El carnaval es un cronotopo que escenifica la heterotemporalidad y la multiplicidad espacial.

Del fenómeno cronotópico carnavalizado se alimenta la novela. Para Iris Zabala "el cronotopo del carnaval, en su nivel profundo, saca a la luz la forma desnuda de la historicidad humana..." (1991: 26).

La noción del carnaval encarna eficazmente en la estética del barroco. La transgresión de las reglas de precedentes (las del equilibrio y la armonía renacentista, la verosimilitud aristotélica) se logra gracias a la carnavalización de las artes.

Severo Sarduy (1972) asocia el barroco al artificio:

El festín del barroco (...) con su repetición de volutas, de arabescos y máscaras, de confitados sombreros y espejeantes sedas, la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza (p.168).

En la carnavalización barroca se activa "el habla dialogizada", la heteroglosia encuentra su mejor caldo de cultivo. El referente va a ser escamoteado a través de una retórica de dislocamiento, con miras a darle prórrogas al sentido final de los signos. Como lo afirma Jean Baudrillard (1993), el símbolo "no regula ya la forma social, ellas no la conocen más que como obsesión, como exigencia...". Para alimentar esa obsesión, el hombre moderno se embriaga de signos. Sus mitos se reifican y se convierten en objetos profanos, a los que se les puede parodizar. En esa proliferación de signos nace la novela, para dejar constancia de la laización de la humanidad. Y para evidenciar la babelización del mundo engendrado en el marco de la producción capitalista. Sarduy (1972) dice:

La carnavalización implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a intertextualidad (p.175).

El barroco suscita el encuentro de las fuerzas centrífugas de la realidad sociolingüística. Por ejemplo, *La historia de la vida del buscón*, de Francisco de Quevedo, encarna un cronotopo de la ironía y el cinismo. La relativización de la verdad moral de Pablos, su protagonista, irrumpe contra la pureza idiomática. Su discurso es promiscuo. Entrevera en su aparente solemnidad, todo un rictus sardónico de la España del siglo XVII, agobiada por el pesimismo. Y lo más interesante es que esta novela se alimenta de una transtextualidad que parodia el architexto (Cfr. Genette.1989) del cronotopo de la narrativa picaresca, forjada a orillas de los géneros monológicos tradicionales (cantares de gesta, romance de caballerías, epopeya, etc.). Para Severo Sarduy (1972):

En la carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un tipo de discurso en otro carta en un relato, diálogos en esas cartas, etc. es decir, como apuntaba Bahktine, que la palabra barroca no es sólo lo que figura, sino también lo que es figurado, que es ésta el material de la literatura. (p.175).

El barroco aporta a la novela esa facultad proteica, con el propósito de mantener "el espíritu que busca totalidad". Sobre este particular, afirma Amarilis Guilarte (1992):

En este afán totalizante, la novela se ve compelida a apropiarse de los más heterogéneos procedimientos y formas de expresión invadiendo los dominios de otros géneros y paseándose por todas las formas literarias. Afán totalizante y libertad se unen, para expresar el sentido del mundo. (p. 14).

6. La Novela, el Nouveau Roman y el Postmodernismo.

Los años 50 y 60 fueron escenarios de cruentos cuestionamientos a los valores de la cultura occidental. El espíritu posbélico fue alimento para que tanto la ética como la estética occidentalistas recibieran radicales enjuiciamientos que tuvieron su centro de inspiración en la filosofía existencial del pasado fin de siglo.

En estos años se tenía aún fresca la secuela de una guerra mundial. La crisis posbélica hizo retornar a los escenarios intelectuales las filosofías escépticas de Nietzsche y Schopenhauer. Ningún estamento de la cultura escapó a ese influjo. Y mucho menos la literatura.

Junto a esa crisis de la razón occidental, se produce la "quiebra de la historia", cuando al escenario mundial entran a debatir otras culturas hasta entonces preteridas. Gianni Vattimo habla de la "liberación de la diversidad" (1991). Las culturas orientales, africanas, el indigenismo americano, toman la palabra y acentúan la variedad universal. Estados Unidos e Inglaterra, cuna del "posindustrialismo", se tornan recipientes de la hibridez. El Pop Art, la música jazzística, el movimiento hippie, la cultura del underground, etc. construyen un nuevo mapa cultural, distante de aquél homogéneo que había pretendido ofrecer la modernidad. Y la tesis de la heteroglosia de Bajtín cobra una extraordinaria pertinencia:

Todas las palabras "huelen" a una profesión, a un género, a una corriente, a un partido, a una determinada obra, a cierto individuo, a una generación, a una edad, a un día, a una hora. Cada palabra "huele" los contextos sociales en los cuales ha vivido con intensidad... (1986, p.212).

Entonces, las "subculturas toman la palabra" (Vattimo, 1991). Y los valores que sostenían la vieja sociedad occidental son objetos de requisitorias. La literatura y, por ende, la novela, no pudieron escapar a ese enjuiciamiento.

Uno de los enjuiciamientos más radicales lo sufrió la novela. Y su juez más implacable fue el Nouveau Roman, grupo de novelistas liderizados por Michel Butor, Alain RobbeGrillet, Nathalie Saurraute y Samuel Beckett, entre otros, que postuló una ruptura con el modelo monológico de novelar, irrumpiendo contra su más sagrado instrumento: la anécdota. Se propuso, entonces, la "antinovela" que, según Renato Barilli (Cfr.Grupo 63,1969) es: "La novela puramente informal, o sea, la

construida desde el principio hasta el final como un tejido de inepticias, de instantes inútiles de vida" (P.21).

Alain Robbe-Grillet se inclina por una novela "sin significado", que "muestre la realidad" y no la explique. "...el mundo no es ni significativo ni absurdo. Es sencillamente" (1973, p.25).

El planteamiento central del citado movimiento es rechazar la anécdota como esencia del relato novelesco. Se propuso un nuevo cronotopo; el que petrifique el espacio y ponga en escena los objetos, emblematizando en ellos la huella del hombre en su paso por el tiempo. Su temporalidad va a ser el presente. Estos autores hicieron sus "historias" y sus "personajes" de trivialidades, de la yuxtaposición de objetos cuya disposición en el espacio va a mostrar una narración obsesiva, reiterativa hasta la náusea.

El relato para el Nouveau Roman no se ha dado, se está dando en el momento de la lectura, contraviniendo una de las reglas básicas de la epicidad, que establece que toda narración debe producirse en el pasado. Los objetos que acompañan a ese presente petrificado, se proponen no el paso del hombre por el tiempo, sino por el espacio. Es, entonces, la huella humana impresa en los objetos lo que tiene valor. Para decirlo en frases de Robbe-Grillet, se trata de ir contra "la tiranía de los significados". Dice el novelista francés:

En la novela inicial, los objetos y ademanes que servían de soporte a la intriga, desaparecerían por completo para dejar paso sólo a su significado: la silla vacía no era más que ausencia o espera, la mano que se posa en el hombro no era sino señal de simpatía, los barrotes de la ventana la imposibilidad de salir(...) Y he aquí que ahora se ve la silla, el gesto de la mano, la forma de los barrotes (1973, p.26).

Este movimiento era hijo del escepticismo posbélico. Antoine Compagnon (1993) lo ubica como secuela de la postmodernidad. Su estética novelística contradecía la narrativa pasional, de curva tensional y regular que se proponía "imponer la imagen de un universo estable, coherente, continuo, unívoco, perfectamente descifrable" (Robbe-Grillet. 1973, p. 37).

La "crisis de los relatos" posmoderna, evidencia la "imposibilidad de conocer", en un mundo fragmentado. Por eso esa novela que "no podía poner ni siquiera en duda la inteligibilidad del mundo", no tenía ninguna vigencia en esta contemporaneidad.

Los posmodernos hablan de la desaparición de los grandes relatos de la cultura universal (en especial de sus grandes utopías) y su lugar pasa a ser ocupado por los microrrelatos; el héroe de la épica individualista, alimentada por las estéticas románticas y expresionistas, se desdibuja gracias a la irrupción de los arquetipos más mediáticos. Los mediadores de lo colectivo pasan a ser las figuras públicas: políticos carismáticos, artistas, deportistas, etc.

Nathalie Saurraute (1967), autora muy importante del citado grupo, coincidiendo en buena medida con los planteamientos posmodernos, sostiene que la novela se hace con "trivialidades". El mundo que crece en este género es el de lo nimio, de lo insignificante, del hastío. Así, pues que no hay el propósito de exaltar el tinglado trascendente del hombre. Se trata de una impostura, frente a la racionalidad enquistada en el arte, que quiere ofrecer sus certezas como convicciones definitivas. De allí que sus novelas se alimenten de anécdotas triviales y que los diálogos de sus personajes sean un cúmulo de chácharas. En definitiva, el arte novelesco se propone enfatizar un mundo que ya no tiene héroe.

Es importante traer aquí el papel de la cultura de la ciudad en la concepción de la novela escrita por los novelistas del Nouveau Roman y los posmodernos. La ciudad cosmopolita es el caldo de cultivo por excelencia de la "variedad dialogizada". Esta acentúa el carácter artificial de la civilización.

Eugenio Trías (1976) sostiene que el hombre es un "huésped ominoso" en la ciudad. El fue la última creación del orden cósmico. Cuando aparece en él, ya todo está hecho. Y pronto tiene que emular a Proteo, para transformar la naturaleza y domarla. Trías dice:

El hombre carece de lugar: precisamente por ello puede hacerse con cualquier lugar, puede darse aquel asiento, aquel aspecto, aquellas encomiendas que deseara. Su menesterosidad se basa en su propia riqueza"(1976, p. 78).

Y en esa mimetización ideó la ciudad, cosmos de artificios, donde "el hombre pudiera al fin encontrar algo así como una auténtica morada" (Trías. 1976. P.81).

K. Lynch dice que "La ciudad son las sendas, los bordes, los barrios, los nodos y los íconos" (citado por Briceño. 1977, p. 8). Pareciera ser esta definición un esbozo geométrico del invento humano que es la ciudad. Es esa la armonía artificial que ha hecho posible la morada humana. Una ciudad tiene caminos, tiene fronteras, concentra y aglomera habitantes, contempla puntos estratégicos donde convergen factores extraordinarios que coadyuvan a su existencia. Y fundamentalmente tiene signos que perfilan su identidad, encarnados en íconos que conforman su visión exterior.

En ese mundo limitado, concentrado, iconografiado, existe el hombre, como un "ser de más". Este debe accionar sin las muletas de la divinidad, sin fe en vidas ulteriores, como un átomo.

Arturo Almandoz Marte define la ciudad como "una suerte de totalidad concreta, desde la cual el individuo va a divisar la inagotable multiplicidad y la inextricable complejidad fenoménica, en que se inserta su infinitesimal existencia" (1982, p. 107). La atomización de la vida urbana se explica porque las partes que define Lynch existen como planos interpuestos que hacen del habitante de la ciudad una isla fragmentaria. El individuo divisa lo inagotable, pero ha perdido la fe en la armonía, desconfía de su mundo.

Esa inaprehensibilidad genera el escepticismo. Hace que el huésped citadino sea un desmemoriado y se obligue a vivir en un permanente presente. Vive para el hoy.

La novela posmoderna se ve obligada a nutrirse de la multiplicidad citadina. De allí su carácter polifónico. Sus espacios parecen prosenios donde se activan los gestos y las imágenes de seres que sufren el síndrome de la abulia y la náusea generada por los excesos de la modernidad.

En otra oportunidad el autor de la presente investigación (1992) resumió la problemática de la posmodernidad en cuatro temas: 1. El dominio de lo plástico, 2. Nihilismo ético, 3. El fin de las utopías y 4. La soberracionalidad. La novela, esclava del realismo, no pudo escapar de la influencia marcada de esos temas.

En relación al dominio de lo plástico, se pudiera decir que es el emblema de una sociedad obsesivamente artificial. "La cultura de lo artificial se ha impuesto, tomando como signo enaltecedor la condición de lo desechable" (Medina, 1992). Artificialidad que tiene sus orígenes en la propia invención de la ciudad, morada creada por el

hombre cuando vio que en el mundo creado por la naturaleza él era un intruso. La cultura posmoderna es fatalmente anti ecológica. Vive para reordenar el mundo y ponerlo a funcionar en consonancia con la excrecencia mercantil. "Ese paradigma (...) es lo que conduce a la cultura del collage, del pastiche, donde la tradición cultural es un mero artefacto desmontable y construible" (Medina, 1992).

El signo de lo artificial invade el tema y el discurso de la novela contemporánea. Si antes este género pretendía "ilusionar" con su referente hiperrealista, ahora la novela quiere dejar constancia de su artificialidad.

Dentro de los autores que hacen de la ciudad su tema novelesco podríamos señalar a John Dos Passos. Su narrativa reinventa la epicidad. Sus héroes son múltiples y más que vivir en el tiempo, se obseden por el espacio. Manhattan, cosmópolis emblemática de la cultura posindustrial norteamericana, es su escenario. Sus íconos esenciales marcan hasta la saciedad el carácter artificial de la cultura citadina. No hay sino voces que elaboran una especie de azogue urbano, donde nada se estará quieto. Los protagonistas son múltiples. El tiempo se mimetiza en el espacio, construyendo una realidad también múltiple.

Bibliografía

Almandoz Marte, A. (1982). "Ciudad de Memoria". En *Argos* (15), Revista de la Universidad Simón Bolívar. pp.105116.

Aristotéles. (1982). *Poética*. Traducción de Juan David García Bacca. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Seix Barral Editores.

Bajtín, M. (1976). "Carnaval y Literatura". En *Revista Eco* (134), Bogotá. pp. 311338.

Bajtín, M. (1985) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.

Bajtín, M. (1988). *Problemas de la Poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, M.. (1986) . *Problemas Literarios y Estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

BlochMichel, M.(1967). *La "Nueva Novela"*. Madrid: Guadarrá.

Briceño, R. (1977). "La Lectura de la Ciudad". En *Expresamente*. Caracas (3), pp. 517.

Díaz García, P.L. (1970). *Elementos de Historia de Filosofía*. Caracas: S.E.

Eco. U. (Febrero, 1990). "Los marcos de la "libertad" cómica". *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. No. 230. pp. 27.

- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Guilarte, A. (1992,julio). "La novela género libre". En *Revista Contraseña*. Maturín. Nro. 1. pp.1415.
- Gullon, R. (1980). *Espacio y Novela*. Barcelona:Antonio Bosch Editor.
- Kristeva, J. (1981.a). *Semiótica*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Kristeva, J. (1981.b). *El texto de la novela*. Madrid: Editorial Lumen.
- Lukács, G. (1975). *El Alma y las Formas. La Teoría de la Novela*. Barcelona: Grijalbo.
- Marx, C. y Engels, F. (1966). *Obras escogidas*. Moscú: Editorial Progreso.
- Medina, C. (1992, junio 17). "Anotaciones de un Posmo Escéptico". En *Quimera*, Suplemento Literario del Diario *El Oriental*. Maturín. pp. 1617.
- RobbeGrillet, A. (1973). *Por una Novela Nueva*. Barcelona: Seix Barral.
- Sarduy, Severo.(1972) "Neobarroco". En *América Latina en su literatura*. (Edi. Fernández Moreno, César). México: Siglo XXI.
- Saurraute, N. (1967). *La Era del Recelo*. Madrid: Guadarrama.
- Thiele, G. (1978). *La Risa Homérica*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- Trías, E. (1976). *El Artista y la Ciudad*. Barcelona: Anagrama.
- Vattimo, G. (1991). *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthrotopos Editorial.
- Zabala, I. (1991). *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín. Una poética dialógica*. Madrid: EspasaCalpe.

© Celso Medina 2008

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

