

La novela polifónica

Polyphonic novel

*Domingo Varas Loli*¹

Recibido: 18 de junio de 2016
Aprobado: 28 de junio de 2016

Resumen

En este artículo trataremos sobre el origen y evolución de la novela polifónica cuyas raíces teóricas parten de la concepción del dialogismo lingüístico y la visión antropológica del hombre como un ser que encuentra su sentido en la otredad. Mijail Bajtin, filólogo, teórico y crítico literario descubridor de esta categoría conceptual, remonta el origen de la novela polifónica a la antigüedad clásica, su desarrollo en las obras de Rabelais y Cervantes hasta la novelística de Fiodor Dostoyevsky en la que alcanza todas sus potencialidades. Entre los rasgos más característicos de la polifonía se encuentran la heteroglosia, la autonomía de las

voces y perspectivas de los personajes, cuyos puntos de vista se independizan de los del autor y evolucionan a lo largo de la trama novelesca al margen de los designios del creador, así como la presentación de un mosaico de visiones e interpretaciones filosóficas e históricas. La polifonía nos presenta una sociología de las conciencias que revela la realidad histórica, social y cultural en un determinado contexto.

Palabras claves: Polifonía, homofonía, formalismo, dialogismo, género.

Abstract

This article will discuss the origin and evolution of polyphonic novel whose theoreticals root in the concept of linguistic dialogism and anthropological vision of man as a being who finds his sense of otherness. Mijail Bajtin, philologic and literary critic who discovered the polyphonic novel traces the origine of this type of novel to classical antiquity, its development in the works of Rabelais and Cervantes to the novels of Dostievsky in reaching their full potential. Among the most characteristic features of polyphony emphasize the autonomy of the voices and perspectives of the characters,

whose views are independent from those of the author and evolve along the fictional plot outside the designs of the Creator and the presentation of a mosaic of visions and philosophical and historical interpretations. Polyphony presents a sociology of consciousness that reveal the historical, social and cultural reality.

Keywords: Polyphony, homophony, formalism, dialogism, gender.

1.Licenciado con estudios de maestría en Lingüística y Comunicación. Periodista. Docente de Humanidades en la Universidad Privada Antenor Orrego.

I. LA CONCEPCIÓN DE LA ESTÉTICA VERBAL SEGÚN BAJTIN

En los años veinte del siglo pasado, la teorización sobre el arte alcanzó cotas de refinamiento y penetración nunca antes logrados en el afán de dotar a la estética en general y, a la creación verbal o literatura, del estatuto de ciencia. Por entonces la crítica de la cientificidad de las artes tuvo su epicentro más creativo en Rusia, donde se debatió enconadamente entre el formalismo y la visión del arte como parte de una unidad cultural, sin la cual este no obtiene sentido. El formalismo partía de una concepción restringida del arte como una estética del contenido, lo que Mijail Bajtin en su obra *Teoría y estética de la novela* denomina con sentido peyorativo estética material (1997: 18)

Previamente, el autor de la teoría de la polifonía de la novela había sostenido la posibilidad epistemológica de la ciencia del arte. Se refirió incluso a un cierto florecimiento de la ciencia del arte en Rusia, pero él preconizaba que esta nueva disciplina debía conservar toda la complejidad, plenitud y especificidad de la expresión estética y, al mismo tiempo, insertarla en la unidad de la cultura. “No se puede diferenciar el objeto sometido al estudio de la poética –obra literaria- de la masa de obras verbales de otro género”, acotaba (1997: 15)

En su puesta en cuestión del formalismo, Bajtin criticaba la extrema simplificación del problema científico, el tratamiento superficial e incompleto del objeto de estudio: “la investigación solo se siente segura cuando se mueve en la periferia de la creación literaria, cuando se desprende de todos los problemas que sacan al arte del camino mayor de la cultura humana unitaria y que no pueden ser resueltos fuera de una orientación filosófica amplia...” (1997: 17)

Esta concepción de la estética como parte de la cultura humana unitaria lo lleva a sostener que la lingüística desempeña un rol auxiliar en el estudio y análisis de la poética. Cuestiona a quienes tienen miedo a alejarse de la lingüística más allá de un paso y a los que la convierten en la razón de ser del estudio y análisis de las obras de creación verbales. “...es sin duda necesaria la lingüística, como disciplina auxiliar; pero ahí comienza a desempeñar una función orientadora, totalmente inconveniente para ella; casi la misma función que debería desempeñar la estética general.” (1997: 17)

Esta vertiente de los estudios de la ciencia del arte proviene de la influencia de la ciencia empírica positiva, la que lleva incluso a considerar la demostración matemática de sus postulados, prescindiendo de las cuestiones de la estética filosófica general. Así se impone la idea de la forma artística como forma de una materia dada, nada más que como una combinación que tiene lugar en los límites de la materia (el espacio, la masa, el color y el sonido).

Pero Bajtin no desecha la importancia de la estética material, siempre y cuando su aplicación sea claramente entendida desde el punto de vista metodológico. En este aspecto su aporte al estudio de las creaciones verbales puede resultar muy productivo al poner su atención, por ejemplo, en las técnicas de la creación artística. La estética material deviene inaceptable e incluso nociva ahí donde, en base a ella, se intenta la comprensión y el estudio de la creación artística en su conjunto, con su especificidad y significación estética.” (1997: 19)

En el ámbito de la crítica literaria, la obra de este autor se convierte en el mayor aporte del siglo XX con hallazgos y planteamientos muy originales como los de la novela polifónica y el concepto de carnavalización que aplica al estudio e interpretación de obras clásicas como *Gargantua y Pantagruel* de Francois Rabelais y la novelística de Fiodor Dostoievski.

Las ideas de Bajtin han seguido un camino tortuoso antes de ser ampliamente difundidas y reconocidas en el occidente europeo. En su propio país, debido a que su pensamiento fue excomulgado por el ortodoxo régimen socialista y él mismo debió sufrir en carne propia el ostracismo y la marginalidad. Fue rechazado de los centros de estudios más prestigiosos y condenado a ejercer la docencia en oscuros liceos. Y su obra fue publicada tardía y la mayor parte póstumamente.

A pesar de estas adversas condiciones, dio rienda suelta a su creatividad conceptual y escribió más de un centenar de trabajos, entre ellos sobresalen nítidamente tres libros que fueron aclamados apenas fueron conocidos gracias a la traducción de su obra. *La poética de Dostoievski* (1963), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais* (1965) y *Estética y teoría de la novela* (1975) deslumbraron a intelectuales franceses e italianos que desde la década de los sesenta y, sobre todo, de los setenta se dedicaron a irradiar su pensamiento en el centro del mundo cultural.

Los representantes más conspicuos de la moderna crítica europea se volcaron a su obra y la tradujeron, comentaron y parafrasearon. Entre estos destaca Julia Kristeva, quien redactó el prefacio a la versión francesa de *La poética de Dostoievski*; o Michel Acouturier, con su prólogo a *Estética y teoría de la novela*; o, sin duda, Tzvetan Todorov que escribió un libro íntegro para explicar y describir la teoría literaria del autor ruso.

La originalidad del pensamiento de Bajtin se hizo patente en su lúcida y rigurosa crítica a la obra de Dostoievski, superando las limitaciones de la crítica formalista que no supo advertir la profunda novedad e innovación que contenía la obra del autor de *Crimen y castigo*. Como suele ocurrir en las ciencias humanísticas la modernidad no *parte ex nihilo*, sino que se inspira en la tradición y logra una superación dialéctica, actualizándola y adaptándola a las demandas de los nuevos contextos. La miope crítica formalista solo se quedó en la superficie y no ahondó en su análisis para descubrir que Dostoievski le daba una vuelta de tuerca creativa a cierta tradición de la novelística (menipea, carnalesca, polifónica). (Kristeva, 1975: 16)

La crítica bajtiniana superó los límites del formalismo estéril, incapaz de hacer una lectura global de los “textos-límite de nuestro tiempo”. Es decir, una lectura ni literaria, ni lingüística, ni filosófica, sino todo ello a la vez para dar cuenta de la literatura contemporánea. Una de las contribuciones mayores de Bajtin al análisis de los discursos y, en particular, a la teoría y crítica literaria es la importancia que le dio a los géneros como categoría conceptual que permite dar un salto dialéctico para salir de los estrechos cauces creados por otros conceptos.

La poética debe tener como eje de sus estudios el género, pues de esta manera se eleva por encima de las categorías tradicionales de forma y contenido, ya que es una entidad tanto formal como sociohistórica y constituye el objeto principal de la translingüística, disciplina que estudia “las formas estables, no individuales (esto es, las obras) del discurso”. (Todorov, 1968: 126).

La noción de género no solo es aplicable a las manifestaciones de la escritura, sino también a las que proceden de la comunicación oral –una pregunta, una orden, un chiste-, pues “toda situación cotidiana estable comporta un auditorio organizado en una cierta forma...”. Esta dicotomía le permite distinguir entre géneros discursivos primarios –los procedentes de la oralidad- y secundarios- novela, drama, poema, etc.-. (Todorov, 1968: 125-126)

Entre todos los géneros Bajtin destaca la supremacía de la novela como un género que representa un mayor grado de complejidad en la construcción y de modernidad en las ideas. Y entre las obras narrativas que lo deslumbraron figuran, en primer lugar, las de Rabelais y Dostoievski, en las que descubrió la novela que denominó polifónica.

Empleó este término del léxico musical para explicar la construcción de una novela a base de voces diversas, un contrapunto que superaba a la homofonía de la novela tradicional, que solo incluía una voz, la del propio autor. En las obras de Dostoievski “aparece un héroe cuya voz está constituida como se construye la voz del autor en la novela de carácter ordinario. La palabra del héroe sobre sí mismo y sobre el mundo es plenamente autónoma como la palabra ordinaria del autor”. (Bajtin, 2003: 13)

Esta novela “a varias voces” contiene una pluralidad de mundos, cada uno de los cuales se corresponde con cada voz que se deja oír en el texto. La misión del novelista consistirá en contraponer las voces-personajes entre sí, enfrentarlas dialécticamente, incluso consigo mismas, a fin de ofrecer no el devenir biográfico de un solo individuo. La categoría poética que resume esta concepción viene calificada por la palabra dialógica, expresión que echa sus raíces en la misma antropología.

Para Bajtin, el ser resulta imposible de concebir fuera de las relaciones que lo vinculan al otro, necesario para la percepción de uno mismo. “No es más que en el otro hombre donde encuentro una experiencia estética y éticamente convincente de la finitud humana, de la objetividad empírica delimitada (...). El cuerpo no tiene nada de autosuficiente: tiene necesidad del otro, de su reconocimiento y de su actividad formadora (...). Ser –concluye- significa comunicar”. (1995: 65)



Mijail Bajtin, filólogo y teórico ruso descubridor de la novela polifónica, por lo que Tzvetan Todorov lo califica como el más grande teórico de la literatura del siglo XX.

II. LA POLIFONÍA DEL DISCURSO NARRATIVO

La polifonía ha demostrado ser un concepto muy lúcido y fecundo que aplicado al estudio y análisis de una tipología de novela superó el paradigma hasta entonces predominante en el modo de composición de la ficción narrativa, introduciendo el multiperspectivismo no solo desde el punto de vista argumental sino como una forma de ver el mundo, una ideología de la que los personajes son como una suerte de portavoces.

A diferencia de novelas emblemáticas del siglo XIX – denominado el siglo de oro de la novela y escenario temporal de grandes cumbres de este género como *La comedia humana*, *Guerra y paz* o *La educación sentimental*, la voz de los personajes principales de las novelas polifónicas no cumplen solo una función caracterológica y pragmático-argumental común ni representan la expresión de la propia posición ideológica del autor.

En esta pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles consiste la polifonía. Por esta razón Bajtin no duda en afirmar categóricamente que “Dostoyevski es el creador de la novela polifónica” (2003: 15), un género novelesco fundamentalmente nuevo

La novedad de la novelística de Dostoievski radica en que, a diferencia de la construcción narrativa monológica, en la que un solo discurso- el del autor-se impone como una visión omnipresente a lo largo de la ficción, el autor ruso “igual que el Prometeo de Goethe, no crea esclavos carentes de voz propia (como lo hace Zeus), sino personas libres, capaces de enfrentarse a su creador, de no estar de acuerdo con él y hasta de oponérsele.” (2003: 14)

Cuando uno escudriña en la novelística de Fiodor Dostoyevski, en efecto, la impresión que se obtiene es que en sus obras se exponen diversos discursos filosóficos entre los que la voz del autor no ocupa el primer lugar. Tres son las formas en que se presenta la voz del narrador: fundida con la de algunos de sus héroes; como una síntesis específica de los discursos ideológicos o perdida entre estos.

III. LOS ORÍGENES DE LA POLIFONÍA

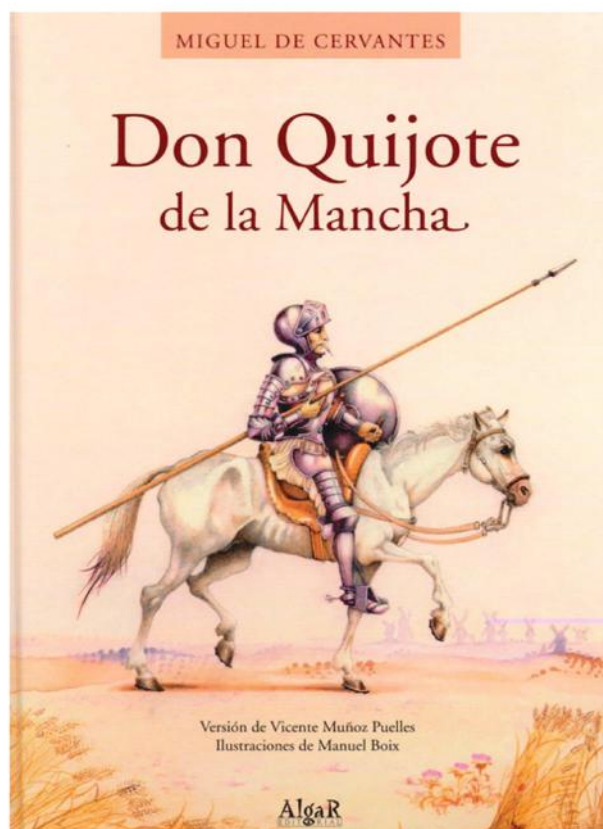
Bajtin localiza los orígenes de la polifonía en ciertos géneros serio-cómicos de la antigüedad - como el diálogo socrático, la sátira menipea - y en la visión carnavalesca del mundo que presentan ciertos autores como Rabelais, Cervantes o Stern. Aunque muy difundidos en su época, solo han llegado hasta nuestro tiempo los “diálogos socráticos” escritos por Platón y Jenofonte. Los de Antisfeno, Esquino, Fedón, Euclides, Alexameño, Glaucón, Simmio, Gratón y otros solo tenemos noticias y algunos fragmentos.

Cabe señalar que el diálogo socrático está “compenetrado de la concepción carnavalesca del mundo” (Bajtin, 2003: 160) y tenía carácter casi de memorias. Se trataba de los recuerdos de aquellas conversaciones reales con Sócrates enmarcadas en un breve relato. Pronto, una actitud libre y creativa salva al género de sus limitaciones conservando el mismo método socrático del descubrimiento dialógico de la verdad.

En la base de este género subyace la concepción de que la verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre, sino que se origina entre los hombres que la buscan conjuntamente. Otro de los grandes aportes es que los protagonistas del “diálogo socrático” son ideólogos. El desarrollo de los acontecimientos a veces adquiere dramatismo auténtico como, por ejemplo, en el *Fedón* de Platón donde se discurre sobre las peripecias de la idea de la inmortalidad del alma. De este modo, el diálogo socrático introduce por primera vez en toda la literatura europea al héroe como ideólogo.

Aunque no existió durante mucho tiempo, en el proceso de desintegración del “diálogo socrático” surgieron otros géneros dialógicos, entre ellos la “Sátira menipea”, aunque en esta la influencia del folclore carnavalesco es más acentuada y directa. Este género se remonta a varios siglos antes de cristo. Uno de sus primeros exponentes quizá haya sido Antisfeno, un discípulo de Sócrates. Una sátira menipea clásica es el *Apokolokyntosis* (Conversión en calabaza) de Séneca, así como el *Satiricón* de Petronio, que no es sino una “sátira menipea” extendida hasta el tamaño de una novela.

El carnaval (Bajtin se refiere en concreto al realismo grotesco) impone una inversión de los valores establecidos y de toda estructura jerarquizada, por lo que tiene un poder liberador y un sentido ideológico y político. Una muestra es la técnica de la “inversión” a la que alude Vladimir Propp en su *Morfología del cuento*, y que consiste en modificar el orden jerárquico o la situación de los personajes (elevación o rebajamiento). En cuanto al lenguaje del carnaval se alimenta de la corriente popular, de refranes, proverbios y vocabulario familiar y grosero. Otros mecanismos son la parodia y la ironía.



Don Quijote de la Mancha, la más remota novela polifónica de la literatura en lengua española.

IV. LA CUESTIÓN DOSTOIEVSKYANA

¿En qué consiste la singularidad de la poética de Fiodor Dostoyevski que constituye una verdadera revolución en la estructura y forma novelescas? En primer lugar, en la ruptura del arquetipo orgánico en la presentación del material, tal como ocurría por entonces en el canon literario, en la unión de los elementos más heterogéneos y dispares, así como en el rompimiento del tejido narrativo, unificado e íntegro. (Grossman, 1929: 165)

Dostoyevski destruye la unidad del estilo propio de la novela monológica. La novela de Dostoyevski es pluriestilística.

Dostoyevsky suele unir los contrarios. Desafía decididamente el principal canon de la teoría del arte. Su tarea es la de superar la dificultad más grande para un artista: crear una obra unificada y al mismo tiempo integrada de toda clase de elementos heterogéneos, dispares por su valor y profundamente ajenos unos a otros. Es por eso que el libro de Job, el Apocalipsis de San Juan, los textos evangélicos, la palabra de Simeón Nuevo Teólogo y todo aquello que alimentan las páginas de sus novelas y les comunica un tono especial a unos u otros capítulos, se conjuga de una manera especial con el periódico, el chiste, la parodia, la escena callejera, lo grotesco e incluso el panfleto. Lanza osadamente en sus crisoles los elementos siempre nuevos, sabiendo y creyendo que en el calor de su trabajo creador los trozos crudos de la realidad cotidiana, las sensacionales narraciones folletinescas y las páginas de los libros sagrados inspirados por Dios se fundirían, se unirían en una composición nueva y adquirirían un profundo sello de su estilo y tono personal. (Bajtin, 2003: 27-28)

Otra de las características de la narrativa de Dostoyevski señalada por Kaus (1923:36) es la pluralidad de las posiciones ideológicas con igualitaria autoridad. Así en su obra comparecen la voz de un místico, utopistas y religiosos. Pero la polifonía requiere de una concepción de la realidad artística sui géneris, en la que se limita la noción de la temporalidad a la dimensión del presente que permite la coexistencia y la contradicción.

En las novelas de Dostoyevski, en efecto, la trama, las situaciones y peripecias discurren en el plano temporal del presente, en la simultaneidad. A diferencia de otros escritores de su época –como Tolstoi o Gogol– el autor de *Crimen y castigo* estaba dotado de una extraordinaria capacidad para oír y entender varias voces a la vez y otorgarles a cada una el peso relativo que debía tener en la historia, dotarlas de autonomía en relación con la voz y conciencia del autor. El autor ya no es una especie de ventrílocuo a través del cual hablan sus autores sino que son voceros de una visión del mundo, una ideología, una percepción de la realidad.

Por la variedad y densidad de las ideas que circulan profusamente en el territorio de sus ficciones, algunos estudiosos como B.M. Engelgardt han catalogado a Dostoyevski como autor de una “novela ideológica” (1924: 70). Se trata, sin embargo, de un error de percepción porque las ideas no son lo más importante en la representación de la realidad sino que constituyen

una piedra de toque a través de la cual el autor se acerca a la dimensión íntima y esencial del ser humano.

Tampoco le interesa al creador la conciencia aislada, sino establecer un contrapunto de puntos de vista, lo que se ha dado en llamar una especie de “sociología de conciencias”. El propio Bajtin lo resalta cuando afirma que “La conciencia en Dostoyevski nunca es autosuficiente sino que se vincula intensamente a otra”. (2003: 54)

Para comprender las características de la novela polifónica se hace necesario, pues, revisar minuciosamente los rasgos distintivos de la obra literaria del creador de esta nueva forma literaria. Por eso es imprescindible hurgar en la exuberante bibliografía crítica que ha suscitado Dostoyevsky, en ella encontramos que antes de los geniales hallazgos de Bajtin otros críticos literarios ya habían tenido poderosas intuiciones y observaciones aisladas que los habían aproximado a la certera caracterización de la vasta literatura dostoyevskiana. Uno de estos predecesores fue Lunacharski, quien hizo el mejor análisis genético e histórico social de la polifonía al sostener la independencia de las voces narrativas que comparecen en el espacio de la ficción:

Las novelas de Dostoyevski son diálogos soberbiamente escenificados. En estas condiciones, la profunda independencia de las voces se vuelve, podría incluso decirse, peculiarmente picante. Se impone la conclusión de que Dostoyevski plantea deliberadamente ciertos problemas vitales para su discusión ante estas “voces” tan individuales, temblorosas de pasión y ardientes de fanatismo, mientras él permanece como mero espectador de las convulsivas disputas resultantes, un observador curioso que se pregunta adónde lleva aquello y cómo terminará. (Lunacharski, 1929: 89)

Lunacharski encuadró sociológicamente el origen de la polifonía en el advenimiento de un capitalismo incipiente y las contradicciones sociales que traía este nuevo modo de producción y de organización de la vida social y política con las conciencias de los individuos que habitaban la Rusia prerrevolucionaria (1929: 95). El propio Dostoyevski se debatía en medio de una serie de dicotomías, la principal entre el socialismo materialista revolucionario y una visión del mundo conservadora y religiosa. En medio de estas cruciales disyuntivas Dostoyevski no tomó partido alguno en forma tajante y apodíctica.

Finalmente, el dialogismo que es consubstancial de la novela polifónica no solo se expresa en la superficie de la construcción de la novela sino que va más allá, al nivel semántico que revela el punto de vista, la visión del mundo de las conciencias imbricadas en la denominada sociología de conciencias.



Fiodor Dostoyevsky, prolífico novelista de obras con profunda carga filosófica, es el creador literario que dio forma a la novela polifónica.

V. CARACTERÍSTICAS DE LA NOVELA POLIFÓNICA

En la novela polifónica – a diferencia de la novela homofónica en la que el héroe interesaba como un fenómeno de la realidad con rasgos típico-sociales y caracterológicamente individuales, definidos y firmes, con una imagen determinada compuesta de atributos objetivos con un sentido unitario - el héroe representa un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo, por lo que requiere de métodos muy especiales de representación y caracterización. En este sentido, la caracterización de los héroes en las novelas de Dostoyevsky constituyó en la literatura “una especie de pequeña revolución al estilo de Copérnico”. (Bajtín, 2003: 94)

¿En qué consistía esta pequeña revolución? En tres aspectos radica el cambio decisivo que marcó la novelística de Dostoyevski: en primer lugar la libertad relativa de la que gozan los héroes y de su voz para constituir la polifonía; luego el héroe no es como en la novela monológica en que aparece cerrado y con sus fronteras semánticas nítidamente trazadas.

Como afirma Bajtín (2003: 80), “él actúa, vive, piensa y conoce dentro de los límites de sí mismo, es decir, dentro de su imagen determinada como una realidad; no puede dejar de ser él mismo, es decir, abandonar los confines de su carácter, de su tipicidad, de su temperamento, sin violar al mismo tiempo la concepción monológica del autor acerca de él.”

En la novela polifónica el héroe no es una imagen objetivada, sino la palabra plena, la voz pura; no lo vemos pero lo oímos. La verosimilitud de un personaje está dada por la verdad de su palabra interior acerca de sí mismo, la revelación de su autoconciencia como algo que está en construcción. Por eso los personajes en la obra de Dostoievski carecen de un diseño acabado, no están descritos con un perfil definitivo.

Una muestra que patentiza el carácter sui generis de la obra de Dostoievski la constituye la confrontación con la novelística del otro titán de las letras rusas, Leon Tolstoi, cuyo mundo narrativo “es absolutamente monológico; la palabra del héroe se encuentra encerrada en el marco intangible del discurso del autor acerca de él.” (Bajtín, 2003: 86). Así, por ejemplo, introduce los pensamientos del héroe antes de su muerte, la última luz de su conciencia entra directamente al tejido de la narración en tercera persona, como ocurre en *La muerte de Ivan Ilich*.

En Dostoievski, en cambio, se advierte una suerte de “rebelión” del héroe en contra de su acabado literario. El sentido serio y profundo de esta insurrección de sus creaturas consiste en una negativa consistente a ser tratado como un objeto carente de voz y sometido a un designio creador que lo concluya sin consultarlo. “En el hombre siempre hay algo que solo él mismo puede revelar en un acto libre de autoconciencia y de discurso, algo que no permite una definición exteriorizante e indirecta”. (Bajtín, 2003: 90)

Por eso en la novela polifónica, cuyo primer exponente es Dostoievski, el discurso del héroe se contrapone al del autor. De ahí que surge el problema del lugar que ocupa, la posición artística y formal con respecto al discurso del héroe. El problema es más profundo que la mera cuestión de la técnica del punto de vista, ya sea mediante la narración en primera persona, la introducción del narrador omnisciente o la estructuración de la novela por escenas y la reducción del discurso del narrador a una simple acotación.

En realidad, la nueva posición artística del autor con respecto al héroe en la novela polifónica es, según Bajtín, “una posición seriamente planteada y sostenidamente realizada de dialogismo, que defiende la independencia, la libertad interior, el carácter inconcluso y falto de solución del héroe. Para el autor, el héroe no es “él” o “yo”, sino un “tú” con valor pleno, es decir, otro “yo” equitativo y ajeno (un “tú eres”). El héroe es el sujeto destinatario de un diálogo profundamente serio, auténtico y no retóricamente representado o literariamente convencional.” (2003: 87)

Desde esta perspectiva, el héroe viene a ser portador de un discurso con valor completo. El autor concibe a su héroe como un discurso.

En su libro *Dostoievski y su destino*, Otto Kaus señala la pluralidad de las posiciones ideológicas con igualitaria autoridad y la extrema heterogeneidad del material en las novelas de este:

Dostoievski es un anfitrión que se entiende perfectamente con los huéspedes más variados, que es capaz de acaparar la atención del público más heterogéneo y sabe mantener a todo el mundo bajo una tensión igual. Un anticuado realista puede con todo derecho admirar los cuadros de trabajos forzados de las calles y plazas de Petersburgo y de las arbitrariedades del régimen autocrático, mientras que un místico con igual derecho puede disfrutar de la comunicación con Alioscha, con el príncipe Myshkin y con Iván Karamázov visitado por el diablo. Los utopistas de todos matices enostrarán su alegría en los sueños del “hombre ridículo” de Versílov o de Stavroguim, y las personas religiosas reforzarán su espíritu con aquella lucha por Dios librada en estas novelas tanto por los santos como por los pecadores. La salud y la fuerza, el pesimismo radical y la ardiente fe en la expiación, la sed de vida y la sed de muerte, todo esto lucha allí sin resolver jamás el conflicto. La violencia y la bondad, la arrogancia y la resignación de víctima, toda la inabordable plenitud de la vida se personifica de una manera palpable en cada partícula de sus creaciones. A pesar de la más estricta escrupulosidad crítica, cada quien puede interpretar a su manera la última palabra del autor. Dostoievski posee muchas facetas y es imprevisible en todos los movimientos de su pensamiento artístico; sus obras están saturadas de fuerzas e intenciones que parecen estar separadas por abismos infranqueables. (1923: 36)

Cabe señalar que en la novela polifónica no se destierra al autor del mundo de la ficción, sino que este aunque esté presente de un modo permanente y ubicuo, cumple funciones diferentes a las de la novela monológica: la conciencia del autor no convierte a las otras conciencias de los personajes en objetos y no se propone definirlos y concluirlos de antemano.

5.1. UNA NOVELA DE IDEAS

Otro de los rasgos característicos de la novela polifónica es que las ideas que contiene no se plantean en forma unívoca y representan un punto de vista, una concepción del mundo que se enraíza en la autoconciencia. Las ideas no son concluyentes ni importan porque constituyen elementos que tipifican o caracterizan al héroe. Las ideas no representan verdades únicas que provienen de una conciencia única y unitaria.

A diferencia de la novela monológica que no conoce el pensamiento ajeno, en la novela polifónica las ideas tienen el carácter de acontecimiento y se originan en el punto de contacto entre varias conciencias. Por otro lado, la idea no es expuesta sino representada artísticamente. Bajtín afirma que Dostoievsky, precursor de la novela polifónica, es un “gran artista de la idea” (2003: 125). La idea no está concluida sino en proceso de formación y cuestionamiento en el seno de un diálogo entre conciencias. De ahí que una condición básica para construir una imagen de la idea es la comprensión de la naturaleza dialógica del pensamiento humano.

Nadie como Bajtín lo puede explicar con mayor claridad en el siguiente pasaje de su obra *Problemas de la poética de Dostoievsky*:

La idea no es una formación subjetiva, individualmente psicológica, con una "residencia permanente" en la cabeza de una persona; la idea es interindividual e intersubjetiva, la esfera de su existencia no es la conciencia individual sino la comunicación dialógica entre conciencias. La idea es un acontecimiento vivo que tiene lugar en el punto de encuentro dialógico de dos o varias conciencias. (2003: 130)

Por eso hurga en el proceso de gestación de las ideas en la novelística de Dostoievsky y llega a plantear que éstas parten de unos prototipos, puesto que el escritor no crea las ideas como los filósofos o los científicos. El escritor crea imágenes vivas de las ideas, encontradas, oídas, leídas, en un diálogo con las voces-ideas del pasado, el presente y el futuro. Así, por ejemplo, las ideas de Max Stirner en *El único y su propiedad* y las de Napoleón III en *Historia de Julio César* proveyeron de imágenes de ideas, incluso características de Raskolnikov, el personaje de *Crimen y castigo*.

Incluso la concepción de las obras de Dostoievsky nacen a partir de una "idea dominante". En sus cartas pone énfasis en la extraordinaria importancia que tiene para él la idea principal. Al tratar sobre su novela *El idiota*, escribe en una carta a Strájov: "Hay mucho en la novela escrito a vuela pluma, mucho harto prolijo y malogrado, pero también hay en ella mucho logrado. Defiendo, no mi novela, sino mi idea". (2004: 165)

A este respecto, cabe recordar que el novelista ruso no solo era un artista sino también un pensador social que publicaba artículos, en los que expuso ideas filosóficas, filosófico-religiosas y sociopolíticas. En este caso las exponía en forma sistemáticamente monológica. En su obra narrativa, en cambio, su pensamiento se expresa por medio de un laberinto de voces, palabras ajenas, gestos de los otros.

Esta característica sustantiva de la novela polifónica se hace patente en que no existen en sus obras ideas aisladas en forma de sentencias, máximas, aforismos, etc. que al margen del contexto conserven su significado en forma impersonal, tal como ocurre en las novelas de Tolstoi, Turgenev, Balzac y otros. O tal como ocurre en la literatura del neoclasicismo, de la Ilustración y del romanticismo en las que se destaca un tipo especial de pensamiento aforístico, es decir, "un pensamiento que funciona mediante ideas aisladas, redondeadas y autosuficientes, independientes del contexto en su misma concepción". (Bajtín, 2003: 142)

De esta manera, tras hacer un concienzudo análisis de la idea en la creación artística de Dostoievsky, Bajtín llega a la conclusión que el escritor ruso había superado el solipsismo.

5.2. LA AUTONOMÍA DE LOS PERSONAJES

Otra de las características intrínsecas de la novela polifónica es que la concepción y diseño de los personajes no se basan en los supuestos de la novelística anterior. A nivel argumental, estructural y compositivo la novela polifónica "se relaciona con otras tradiciones genéricas en el desarrollo de la prosa literaria europea." (2003: 150)

Una de las características de los héroes de la novela polifónica, que comparte con los de la novela de aventura, es su condición inconclusa y no predeterminada. "El círculo de relaciones que puedan establecer los héroes y de acontecimientos en los que puedan participar, no se predetermina ni se limita por su carácter ni por el mundo social en que podrían realizarse verdaderamente." (2003: 150)

¿Cuáles son los motivos por los que Dostoyevsky echa mano del mundo de aventuras? ¿Qué funciones tiene este mundo en la totalidad de su concepción artística? Según Leonid Grossman tres funciones principales.

En primer lugar, con la introducción del mundo de aventuras se logra un gran interés por la narración misma que le facilitaba al lector el difícil camino por el laberinto de las teorías filosóficas, de imágenes y relaciones humanas que constituyen una novela.

En segundo lugar, en la novela de folletín Dostoievski encontró una "chispa de simpatía por los humillados y ofendidos. Finalmente, y en ello se dejó ver su rasgo más característico, el deseo de introducir lo excepcional en lo cotidiano, de fundir, según el principio romántico, lo sublime con lo grotesco y llevar los fenómenos de la realidad cotidiana hasta los confines de lo fantástico." (Grossman, 1925: 53-62).

Lo principal es que en la novela de aventuras se rompe con la dependencia entre la caracterización de los personajes y el argumento. El personaje es puesto en situaciones especiales en los que se pone a prueba al "hombre en el hombre" (Bajtín, 2003: 154). Así, por ejemplo, un aristócrata de una novela de folletín no está sujeto a los mismos estereotipos que en una novela social de tipo familiar. En una novela de folletín el aristócrata representa la situación en que ha quedado el hombre.

"Todas las instituciones sociales y culturales, los preceptos, los estamentos, clases y relaciones familiares no representan más que situaciones en que puede verse involucrado un hombre eterno e igual a sí mismo. Las tareas que le dicta la eterna naturaleza humana - esto es, la autoconservación, la voluntad de triunfar, el deseo de poseer, el amor sensual- son las que determinan dicho argumento." (2003:154)

Desde esta perspectiva no cabe pensar que los argumentos de las novelas de aventuras sean triviales, sino que se conjugan con una problemática profunda y aguda. De tal manera que se combinan con la aventura géneros que el parecer le son tan ajenos como la confesión, el sermón, la hagiografía, etcétera.

Este aparente aislamiento y heterogeneidad de elementos genéricos fue superada en la obra de Dostoievski en su novela polifónica. Para entender la trayectoria recorrida hasta arribar a la novela polifónica, conviene remontarse a los mismos inicios de la literatura europea. Según Bajtin, “La novela de aventuras decimonónica es tan solo una ramificación empobrecida y deformada de una poderosa tradición genérica de gran envergadura.” (2003: 155)

En una zona específica de la literatura de fines de la antigüedad clásica y durante la época helenística se constituyen y desarrollan numerosos géneros, heterogéneos externamente pero relacionados por un parentesco interno, que los antiguos denominaron lo cómico-serio. En este dominio se comprendía los mimos de Sofrón, el “diálogo socrático”, la vasta literatura de los banquetes, las primeras memorias, los panfletos, toda la poesía bucólica, la “sátira menipea” y algunos otros géneros.

Era muy difícil establecer líneas demarcatorias entre estos géneros pero sí se podía percibir netamente su distinción fundamental de los géneros serios: la epopeya, la tragedia, la historia, la retórica clásica, etc.

Lo primero que comparten los diversos géneros agrupados en lo cómico-serio son una percepción carnavalesca del mundo por la cual se debilitan su seriedad retórica y unilateral, su racionalismo, su monismo y su dogmatismo. Cabe señalar que esta percepción posee una poderosa fuerza vivificante y transformadora y una vitalidad invencible.

Pero los rasgos genéricos externos del dominio de lo cómico-serio son, en primer lugar, una nueva actitud hacia la realidad. Por primera vez en la literatura antigua, el objeto de una representación seria (aunque a la vez cómica) se da sin distanciamiento épico o trágico alguno, aparece no en el pasado absoluto del mito y de la tradición sino en la actualidad, en contacto familiar y cotidiano con los coetáneos, los vivos. Después los géneros cómico-serios no se apoyan en la tradición ni se consagran por ella, sino que se fundamentan conscientemente en la experiencia y en la libre invención. Su actitud hacia la tradición en la mayoría de los casos es profundamente crítica y a veces cínicamente reveladora.

La tercera particularidad es una deliberada heterogeneidad de estilos y voces.

Los caracteriza la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, y utilizan ampliamente los géneros intercalados (cartas, manuscritos encontrados, diálogos narrados, parodias de los géneros altos, etc.), en algunos de estos géneros se observa una mezcla de prosa y verso, se introducen los dialectos y las jergas vivas, aparecen diversas máscaras para el autor. Junto con la palabra que representa, aparece la palabra representada: en algunos géneros, el papel principal le pertenece al discurso bivocal. Consiguientemente, aquí aparece también una actitud radicalmente nueva hacia la palabra en tanto que material de la literatura. (2003: 159)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, Mijail. 1995. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI
- BAJTIN, Mijail. 1997. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus Humanidades
- BAJTIN, Mijail. 2003. *Problemas de la poética de Dostoyevski*. México: Fondo de Cultura Económica
- DOSTOIEVSKY, Fiodor. 2004. *Obras completas*. Madrid: Editorial Aguilar Santillana
- ENGELGARDT, B.M. 1924. *La novela ideológica de Dostoyevski*. Moscú: Academia Estatal de Ciencias del Arte
- GROSSMAN, Leonid. 1925. *La poética de Dostoyevski*. Moscú: Academia Estatal de Ciencias del Arte
- KAUS, Otto. 1923. *Dostoyevski y su destino*. Berlín.
- KRISTEVA, Julia. 1968. *Une poétique ruinée*. París: Seuil
- LUNACHARSKI, A.V. 1929. *Sobre la literatura y el arte*. Moscú: Academia Estatal de Ciencias del Arte
- TODOROV, Tzvetan. 1968. *Qu est-ce que le structuralisme?* París: Seuil