

Las formas artísticas-discursivas de la palabra bivocal y las posibilidades del dialogismo

Nicolás Abadie
UNC-CONICET

Resumen: En las reflexiones de Mijaíl Bajtín el concepto de dialogismo es su eje articulador. Lo entiende como una actuación, como un acto – intencional o no– entre sujetos o, mejor, entre conciencias entendidas como la totalidad orgánica de la personalidad. De este modo se construye un *yo* y un *tú* –no cristiano– que se va a convertir en un alter manteniendo una relación tensa, conflictiva, inquietante. La potencialidad heurística de esta teoría nos permite construir nuevos sentidos al momento de analizar obras que dialogan con lo social, mimetizándose con los registros del habla cotidiana, como las del argentino Marco Denevi.

Palabras claves: dialogismo, palabra bivocal, literatura argentina, polifonía, alteridad.

Abstract: *In Mijaíl Bajtín's reflections the concept of 'dialogismo' is his most important tool. He understands it as an action, as an act –intentionally or not– between subjects or, better, between consciences understood as the organic totality of the personality. Thus it is constructed a Me and a You –a Me not christen– that is going to turn into an alter supporting a tense, troubled, worrying relation. The heuristic potential of this theory allows us to construct new senses at the moment to analyze works that they compose in a dialogue with the social thing, changing places with the records of the daily speech, as those of the argentinian writer Marco Denevi*

Key words: *dialogism, bivocal voice, Argentine literature, polyphony, alterity.*

La orientación dialogística de la palabra es, seguramente, un fenómeno propio de toda palabra. Es la orientación natural de la palabra viva. En todas sus vías hacia el objeto, en todas sus orientaciones, la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede dejar de entrar en interacción viva, intensa, con ella.

(Mijaíl Bajtín, 1989: 96)

1. Introducción al dialogismo

La teoría bajtiniana, dentro del campo de los estudios en ciencias humanas, resulta heurísticamente productiva al momento de reflexionar sobre fenómenos discursivos complejos; a tal punto es significativa que, en la actualidad, los enfoques teóricos sobre el lenguaje no pueden soslayar el concepto de «dialogismo». Como punto de vista superador del reduccionismo al que sometían su objeto disciplinas determinadas como la lingüística o la estilística, Mijaíl Bajtín propone estudiar la palabra oral desde una perspectiva interdisciplinar, la *translingüística*. De este modo, se pueden construir nuevos sentidos al momento de pensar el desenvolvimiento de la palabra dentro del contexto comunicacional –siempre dialógico– en el que se inserta.

Entendemos el término «dialogismo» como un acto que puede ser intencional o no entre dos «conciencias» –totalidad orgánica de la personalidad–: un *yo* y un *tú* que es un *alter*, un *otro* siempre social. En este sentido, la conciencia individual se definiría por medio de las relaciones dialógicas que mantiene con la palabra ajena, lo que significa sugerir, al mismo tiempo, que el sujeto discursivo se forma sobre la base del discurso ajeno. La palabra que pronuncio está siendo invadida permanentemente por la palabra del otro. En consecuencia, son dos las voces de las que se compone, es bivocal.

A partir de estas reflexiones pretendemos, en un primer apartado, indagar y explayarnos en las formas en que el filósofo

describe la presencia de la palabra ajena en el discurso, materia del capítulo «La palabra en Dostoievsky» de la obra *Problemas de la poética de Dostoievsky* (1986) para posteriormente articular algunas de estas nociones en el discurso con que Marco Denevi compone sus ficciones. Cabe aclarar que no pretendemos establecer modelos ni usar la teoría como una herramienta metodológica que se ajuste al análisis del texto, sino proponer a partir de las categorías nuevos enfoques, porque consideramos que permiten contemplar el ingreso en este tipo de discurso de las diferentes voces sociales.

2. La palabra bivocal

Cuando Bajtín piensa en la *palabra*, está entendiendo la *lengua* en su plenitud. Se puede estudiar la palabra desde diversos puntos de vista –sintáctico, semántico, morfológico– sabiendo que es una mirada abstracta que alumbra un determinado aspecto. Para comprender cabalmente la filosofía bajtiniana deberíamos situarnos en un plano más general que se enfoca en la palabra «común», la que se dice y circula de manera espontánea y cotidiana. La palabra «auténtica», «viva», llegará a decir. Será la novela el escenario privilegiado en el que actúa, se manifiesta y circula esta palabra que le interesa estudiar.

En otro lugar¹ definirá a este género literario como un «fenómeno pluriestilístico, plurilingüístico y plurivocal» (Bajtín, 1989: 80) que se compone de cinco «unidades estilístico-compositivas» a saber: la narración literaria directa del autor, la estilización de las diferentes formas de la narración oral, la estilización de diferentes formas de narración semiliteraria, las diversas formas literarias de lenguaje extra-artístico del autor y el lenguaje de los personajes, individualizado desde el punto de vista estilístico. Estas unidades compositivas admiten diversidad de voces sociales y de relaciones y correlaciones, lo que lo lleva a

¹ «La palabra en la novela», capítulos 1 y 2 de *Teoría y estética de la novela* (1989).

concluir que la novela es «la diversidad social del lenguaje» organizada artísticamente (Bajtín, 1986: 81)

Como vemos, todo el «edificio conceptual» bajtiniano se cimienta sobre la base de la palabra bivocal. A partir de esta perspectiva se detendrá en la descripción de los «fenómenos artísticos discursivos» que manifiestan de manera significativa la presencia de la palabra con doble «orientación» –hacia el objeto del discurso y hacia la palabra ajena–: la estilización, la parodia, el relato oral y el diálogo².

Para Bajtín la palabra bivocal puede ser activa y pasiva. Esta división le permitirá explicar de manera más clara a qué se refiere cuando piensa en «orientación» hacia la palabra ajena. En la *bivocal activa*, la palabra ajena influye activamente en el discurso del autor, haciéndolo cambiar bajo su sugestión –polémica oculta y diálogo–, en la *bivocal pasiva* la palabra ajena está absolutamente indefensa en manos del autor que la opera –estilización, narración (relato) y parodia– (Bajtín, 1986: 276). En la palabra bivocal pasiva el autor adquiere un papel dominante pero que no anula la voz con la que dialoga.

En el caso de la *estilización*, el autor como estilizador «aprovecha la palabra ajena precisamente como tal y con ello le confiere un ligero matiz de objetivación, pero en realidad esta palabra no llega a ser objeto, lo que [...] le importa es el conjunto de procedimientos del discurso ajeno» (Bajtín, 1986: 264). Es decir, el autor cita un estilo y lo hace evidente en la narración, pero no entra en conflictos con él, sino que lo asume como una de las voces que componen la voz del autor en la novela. La estilización se entendería entonces como la «representación artística del estilo lingüístico del otro» que se quiere elaborar de manera objetiva; la palabra del estilizador se adecua al objeto, quiere expresar algo sin que el estilo pierda su evaluación original. Va en una sola dirección.

² Su exposición terminará siendo resumida en un complejo esquema (1986: 278-279) en el que describe las manifestaciones de la palabra bivocal, que engloba los cuatro aspectos antes mencionados junto con otras variantes.

En la *parodia* se evidencia un conflicto con la palabra ajena evocada, por lo que el autor no cita de manera unidireccional, sino que «el estilo ajeno puede ser parodiado en diferentes sentidos y aportar acentos nuevos» (Bajtín, 1986: 270). En la parodia «la segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos» (íbid.). El acto de parodiar se entendería, entonces, como la manera de hablar mediante la palabra ajena pero introduciendo una orientación de sentido opuesta a la orientación primera; es la manifestación de dos voces que se contraponen. El discurso paródico puede ser muy variado: se puede parodiar un estilo ajeno, una manera socialmente típica e individual de ver, pensar y hablar; se pueden parodiar las formas verbales superficiales y los mismos principios profundos de la palabra ajena. Además la parodia puede ser un fin en sí misma. La palabra ajena es pasiva y el discurso bivocal presenta múltiples orientaciones.

El *relato oral* y su manifestación *en primera persona* que, composicionalmente, sustituyen en la novela a la voz del narrador, son ejemplos de palabra bivocal pasiva. En este sentido al autor «no sólo le importa la manera individual y típica de pensar, vivenciar y hablar, sino ante todo, la manera de ver y representar» que tiene el otro (Bajtín, 1986: 266). El relato oral puro es la sustitución estructural de la palabra del autor. El estilo verbal ajeno se aprovecha como punto de vista, como posición para llevar a cabo el relato. En la mayoría de los casos, el narrador no siempre es profesional y posee una manera de relatar, social e individualmente determinada que se orienta más hacia el habla cotidiana. Representa una voz ajena socialmente determinada que, la más de las veces, «pertenece a los estratos sociales más bajos, al pueblo» (Bajtín, 1986: 266-267) No hay conflicto entre el pensamiento del autor y la palabra ajena puesto que van con la misma dirección.

En la *polémica oculta* la palabra ajena actúa por fuera del discurso del autor. Dice Bajtín: «la palabra está orientada hacia su objeto pero cada afirmación acerca de su objeto se estructura de

tal manera que permite, a parte de su significado temático, acometer polémicamente en contra de la palabra ajena con un mismo tema...no se reproduce sino que apenas se sobreentiende» (1986: 273) La palabra ajena es rechazada, es discutida, debatida, cuestionada y esto determina la palabra del autor. La polémica puede ser *explícita* si va dirigida con la intención de refutar la palabra ajena y el objeto del que habla o *implícita* si hay una orientación hacia el objeto que se nombra disimulando chocar con lo que la palabra ajena expresa de ese objeto; en el mismo orden de ideas pero con otras palabras en la polémica oculta un texto habla de otro texto sin citarlo. En este sentido la importancia radica en que «el discurso literario percibe a su lado otro discurso literario, otro estilo» (Bajtín, 1986: 274) Es un discurso bivocal, de orientación múltiple con una palabra ajena activa.

El *dialogismo oculto* es un fenómeno parecido a la polémica pero en este caso estamos ante la presencia de dos interlocutores de los cuales se oye sólo la voz del primero; «el segundo interlocutor está presente invisiblemente, sus palabras no se oyen, pero su huella profunda determina todo el discurso del primer interlocutor» (Bajtín, 1986: 275); es un discurso bivocal con presencia activa de la palabra ajena «puesto que cada palabra presente reacciona entrañablemente al interlocutor invisible, señalando [...] hacia la palabra no pronunciada» (Bajtín, 1986: 275-276)

Magdalena Uzín³ agrega a esta clasificación la *construcción híbrida y los géneros intercalados*, fenómenos que Bajtín estudia en «La palabra en la novela» y «El problema de los géneros discursivos» respectivamente. El primero hace referencia a un enunciado perteneciente a un solo hablante pero en el que encontramos «dos voces, dos estilos, dos perspectivas semánticas y axiológicas diferentes» (Uzín, 1996: 80) y lo ejemplifica con la oración compuesta en la cual las proposiciones –la principal y la subordinada– pueden pertenecer a voces distintas. Los géneros

³ «El plurilingüismo en M. Bajtín: interacción y diálogo de lo culto, lo masivo y lo popular en una novela de Manuel Puig» en Flores (1996: 77-100).

intercalados en cambio, hacen referencia a un procedimiento compositivo de los géneros discursivos. En este sentido debemos recordar que Bajtín reconoce géneros primarios –los que constituyen la comunicación inmediata, como la «confesión, el diario íntimo, el diario de viajes, la carta»– y géneros secundarios: aquellos que reelaboran y absorben a los primarios, como la novela. De esta manera si los géneros que se incorporan mantienen su especificidad, refractan la intención del autor, es decir, constituyen un discurso objetivado, estamos ante la presencia de una forma discursiva bivocal.

El andamiaje conceptual de Bajtín es, terminológica y descriptivamente, preciso y riguroso. De allí que las definiciones apuntadas se ajusten de la manera más literal posible a las nociones del filósofo. Reconocer algunas de las formas en que la palabra ajena ingresa en el discurso de la *voz* autorial resulta ilustrativo para la comprensión de la teoría bajtiniana. El dialogismo debería estudiarse como un fenómeno translingüístico aunque no pueda ser separado del dominio de la palabra, de la lengua, que solo existe en la comunicación dialógica que se da entre los hablantes, la auténtica esfera de la vida de la palabra. Las relaciones dialógicas deben considerarse como enunciados para llegar a determinar las posiciones de los sujetos y entender esas relaciones. Deben encarnarse, ser discurso y recibir un autor, un emisor, una *voz* dentro de ese acto discursivo.

Bajtín concibe la noción de sujeto sobre la base de tres interrogantes: quién soy yo para mí; quién soy yo para el otro y quién es el otro para mí. De acuerdo con esta idea el sujeto se configuraría en el acto, en el hacer. Es una conciencia semiótica, no un hecho biológico sino ideológico que se construiría en íntima relación con la existencia de *otro*.

La alteridad se encuentra en el centro del pensamiento dialógico bajtiniano, ese *otro* es considerado como alguien que no soy *yo*, es la primera «realidad dada» con la que nos encontramos en el mundo cuyo centro es el *yo* y todos los demás son *otros para mí*. Ser en el mundo, de esta manera, compromete al hombre a involucrarse en un sistema de relaciones con los otros, quienes por

mediación del lenguaje otorgan al *yo* la primera definición de sí. Del diálogo entre *yo* y el *otro* resulta la posibilidad de configurar la identidad del *yo*, de ahí la importancia de la mediación del lenguaje que permite tal construcción.

En relación con lo expuesto Bajtín sostiene que al hombre se lo puede descubrir mediante la comunicación consigo mismo y con el otro. El diálogo es la forma más adecuada de la expresión verbal del hombre que le permite dar cuenta de su visión del mundo, de su pensamiento y de su identidad.

El diálogo inconcluso es la única forma adecuada de *expresión verbal* de una vida humana auténtica. La vida es dialógica por naturaleza. Vivir significa participar en un diálogo [...] El hombre se entrega todo a la palabra, y esta palabra forma parte de la tela dialógica de la vida humana [...] Cada pensamiento y cada vida llegan a formar parte de un diálogo inconcluso [...] El hombre como voz íntegra entabla un diálogo. Participa en él no sólo con todos sus pensamientos, sino con todo su destino, con toda su personalidad. La imagen de uno mismo y mi imagen para el otro. El hombre existe realmente en formas del *yo* y del *otro* [...] (2008: 331)

De esta manera el hombre al momento de adquirir el lenguaje comienza a insertarse en una relación social, construyendo su individualidad a partir de las acciones y del discurso del otro y manteniendo con éste una íntima y compleja correspondencia. El diálogo permite una relación interpersonal que sumerge al hombre en una red de relaciones sociales y a través de la palabra del otro en el proceso comunicativo logra descubrirse y construirse a sí mismo.

3. Posibilidades

La escritura de Denevi es ejemplo de una literatura que dialoga con lo social. Desde su *opera prima* se puede notar la presencia decisiva que el lenguaje oral tiene en la narración. Las distintas imágenes que de Rosaura configura el lector no son sino retratos

hablados, representaciones⁴ –las más de las veces inacabadas– que realizan los individuos de tal o cual clase o condición y que discursivizan de manera no inocente. Esta multiplicidad de puntos de vista en la reconstrucción del crimen, de tradición literaria estadounidense –entiéndase W. Wilkie Collins– se complementa con mecanismos textuales de marcada innovación. Por ejemplo, la sustitución de identidades. Rosaura no existe como tal, sino que es una entelequia ficcional que los habitantes de la pensión *La Madrileña* quieren ver materializada en la imagen de una mujer de la calle aunque Camilo Canegato, el presunto victimario, confiese su virtualidad

– Sí, usted dice un sueño, un fantasma, pero lo que hay allá en la morgue parece de carne y hueso.

– Je, je, yo no sé lo que usted tiene en la morgue. Yo le hablo de Rosaura. Rosaura sí es una pura invención mía, una pura creación mía. Rosaura me pertenece enteramente. Yo le di nacimiento, le di vida, forma, rostro, nombre. Yo pude hacerla desaparecer (Denevi, 1975: 184)

A este rasgo habría que añadirle el manejo sutil del humor local, la psicología extravagante de los personajes configurados y la decisiva presencia de otros géneros discursivos –el epistolar, fundamentalmente– en la dilucidación del crimen.

[Extracto de la Carta de María Correa que, con una nueva cédula de identidad, pasa a llamarse Marta Correga a Rosa Chinca]

La Iris, media borracha, se levantaba torpemente de la cama. Estaba sola. Sola y borracha ¿me comprende tía? ¡Ah, perra! Me abalancé sobre ella, que al oír ruido se dio vuelta. Me vio, puso cara de estúpida e intentó meterse otra vez en la cama.

⁴ En una definición libre, entendemos por *representaciones* a las construcciones colectivas, de las instituciones, de los medios, de los imaginarios, mediante un proceso de acumulación de signos y elementos heterogéneos que se le adosan, modificándole no solo el significado sino y, sobre todo, el valor ya que remiten a ideologías diversas en tanto cada uno responde a una instancia de producción dada.

Pero ya era tarde. La china es pura grasa. Con ella son inútiles las bofetadas y los arañazos. No los siente. Le resbalan. De modo que decidí tomarla de las mechas, y así, como quien revolea a una gallina, con una fuerza que no se de donde me salía, la tiré al suelo y la pisoté furiosamente, como lo que es, como una alimaña, hasta desacerla...la Iris, tendida en el suelo, perdiendo sangre por la boca, parecía muerta...hui...no se por donde anduve. Solo que caminé mucho. Anochecí...y fue allí, tía, allí sentada en la Plasa Once...cuando me acordé de el idiota: Camilo Canegato...me fui para *La Madrileña*...una china con aspecto de mucama salió a atenderme...y en eso un mundo de gente salió del interior de la casa y vino a mi encuentro, gritando, riendo y llamandomé Rosaura (Denevi, 1975: 227-229).

Si apelamos a la teoría bajtiniana que apuntamos en el apartado anterior, notaremos en las citas que anteceden un terreno fértil en el que las categorías nos permiten construir nuevos sentidos. Uno de los rasgos significativos en la narrativa de Denevi es la composición de la obra sobre la base de la multiplicidad de voces que circulan en el seno de lo social, es decir, trabaja artísticamente con la palabra bivocal en sus diferentes manifestaciones.

En los fragmentos anteriores se puede notar la estilización de la palabra ajena y la intercalación de géneros primarios como los procedimientos compositivos más notorios del discurso literario de la voz autoral. Al mismo tiempo en un relato en primera persona la voz del personaje dialoga de manera oculta con otra voz que evoca. Así el lector puede ir configurando la imagen del personaje basado en la peculiar utilización del lenguaje y las particularidades socios dialectales que imprime en las respuestas del diálogo oculto que mantiene con otra palabra.

Podríamos ir describiendo pormenorizadamente las diferentes manifestaciones de la palabra ajena, siguiendo el procedimiento que aplicamos en el párrafo anterior, pero consideramos que tal tipo de análisis iría en contraposición con la idea de Bajtín: reduciríamos el objeto sin construir sentidos de

manera interdisciplinar. Así es cómo interpretamos la productividad del aparato conceptual bajtiniano.

La tendencia de la novela polifónica⁵, con la que Denevi ingresa en el campo literario se ha de transformar en el credo estético a través del cual irá componiendo sus ficciones. Consultado sobre el procedimiento que emplea al escribir, declara:

La escritura es apenas (y nada menos que) el signo gráfico del lenguaje oral. Mientras escribo, no tengo delante de los ojos un texto. Tengo personajes que hablan y que se mueven. Los veo, los oigo. Entre ellos y yo no se interpone el texto como una realidad propia, sino como una materialidad distinta. El texto es un intermediario invisible. Después, cuando terminé de escribir, el texto reaparece ante mis ojos, se me hace visible, se independiza de mí. Y es ahí cuando encuentro las fallas, los errores (Delaney, 2006: 99).

Los personajes que diseña son configuraciones de sujetos o actores sociales que tienen una función específica dentro del escenario urbano bonaerense. Oficinistas, burócratas, inmigrantes apátridas, burgueses con pretensiones literarias, taxistas, viudas, solteronas, farsantes, junto con un largo etcétera, funcionan como estereotipos⁶ y recorren las páginas de sus narraciones. En este

⁵ El término *polifonía* es tomado de la música; se refiere a un tipo de composición en el que varias voces cantan simultáneamente un mismo tema y por medio del «contrapunto», estas voces se oponen componiendo el conjunto total. Bajtín aplica estos principios a la novela y llegará a concluir en que la polifonía «*son varias voces que cantan diferente un mismo tema*. Es precisamente la polifonía que descubre el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas» (1989: 68).

⁶ Una primera definición de estereotipo se centra en el producto de un proceso de categorización y de generalización, simplifica y recorta lo real. Entonces, puede provocar una visión esquemática y deformada del otro que conlleva prejuicios. En *Estereotipos y clichés*, Amossy y Herschberg Pierrot (2010) retoman, entre otros, el punto de vista de Morfaux (1980: 34) que lo define como clichés, imágenes

sentido, la multiplicidad de voces y de registros «dialogan» con el lector sobre el gran tema cronotopizado⁷ que tiene que ver con la soledad existencial del individuo en la alienación que supone la vida moderna de la gran ciudad. Sujetos bastardos y anónimos, huérfanos y anormales, desafiados y desarraigados, grotescos y perversos que tensionan los modelos culturales y políticos vigentes con el fin de encontrar un lugar en la historia. Lucha simbólica que tiene su campo de batalla en el lenguaje, en la «frontera» entre las pretensiones académicas del buen decir y la coloquialidad de la palabra viva:

Todo esto comenzó, señor mío, hará unos seis meses, aquella mañana en que el cartero trajo un sobre rosa con un detestable perfume a violetas. O quizá no, quizá será mejor que diga que empezó hace doce años, cuando vino a vivir a mi honrada casa un nuevo huésped que confesó ser pintor y estar solo en el mundo.

Aquéllos eran otros tiempos, ¿sabe usted? Tiempos difíciles, sobre todo para mí, viuda y con tres hijas pequeñas. Los pensionistas escaseaban, y los pocos que habían eran, hablando mal y pronto, de culo mal asentado, quiero decir, que hoy estaban en una pensión y mañana en otra y en todas dejaban un clavo, o, apenas usted se descuidaba, le convertían su honrada casa en un garito o alguna cosa peor, de modo que

preconcebidas y cristalizadas, sumarias y tajantes de las cosas y de los seres que se hace el individuo bajo la influencia de su medio social (familia, entorno, estudios, profesión, amistades, medios de comunicación, etc.) y que determinan en un mayor o menor grado nuestras maneras de pensar, sentir y de actuar (Morfaux, 1980: 33) para concluir que el estereotipo aparece como una «*creencia, una opinión, una representación relativa a un grupo y sus miembros; mientras que el prejuicio designa la actitud adoptada hacia los miembros del grupo en cuestión*» (Morfaux, 1980: 39).

⁷ Bajtín llama cronotopo a la «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (1989: 237). Es la representación del tiempo y espacio históricos. En este sentido el autor hablaría a través del lenguaje de otros; aún el narrador en primera persona –que cuenta sobre lo vivido– escondería esta dualidad. Se multiplicarían los sujetos enunciativos que van desenmascarando la palabra que refiere al Gran tema de la novela; todos estarían hablando sobre algo que es el objeto del enunciado.

a los dueños de hospederías decentes nos era necesario, si queríamos conservar la decencia y la hospedería, un arte nada fácil, ahora desconocido y creo que perdido para siempre: el arte de atraer, seleccionar y afincar, mediante cierta fórmula secreta, hecha a base de familiaridad y rigor, una clientela más o menos honorable (Denevi, 1975: 11).

De este modo la lengua –que arrastra consigo el estilo– en la obra deneviana se puede percibir como un «conjunto de estratificación interna» en la que se recogen sociolectos y registros, jergas, modas literarias, palabras de orden ideológico-político y otras variedades lingüísticas. Claro que al incorporarse a la literatura dice Bajtín (1989: 111) dejan de ser lo que eran y pasan a formar parte del gran diálogo entre diferentes estratos del lenguajes que se manifiesta en el lenguaje literario.

El «repliegue del narrador a favor del personaje» –lo que no impide que intercale sus propios juicios o reflexiones– es lo que para Ana Lía Amores (2006) le permite a la voz autoral representar la palabra, el pensamiento, los sentimientos ajenos; reproduce y penetra en el habla privada, en la intimidad del sujeto que se dice por medio de su palabra. Los orígenes y la situación de los personajes están determinados por sus discursos, por sus distintos niveles de lengua. Sus palabras los revelan y descubren su opinión sobre el mundo. La presencia de la oralidad, de este modo, es uno de los pilares estructurales en el discurso ficcional deneviano. Este último aspecto posibilitaría un análisis translingüístico que proyectamos en una futura investigación y sólo mencionamos por considerarlo oportuno.

Por otro lado esta particular posición de la voz narrativa posibilita también ironizar, parodiar y caricaturizar sujetos y situaciones. En este sentido, la voz del narrador en Denevi «sirve más al humor cuando logra, al trasegar la palabra o el pensamiento del personaje, eliminar el contexto y retener solo aquello que de tal modo resulta incongruente, desmesurado, contradictorio» (Amores, 2006: 258) o lo que en terminología bajtiniana, muestra

otra arista del ideolegema⁸, «ese anillo de mediación ideológica que rodea al sujeto social que emite las palabras». Denevi concede la palabra a la experiencia y la pasión de los otros. Para transmitir esa palabra «se aferró exclusivamente a las que su lengua les ofrecía, sin distorsiones sintácticas ni audaces ni innecesarias transgresiones» (Delaney, 2005: 121) El narrador y la tangente autoral en las producciones del escritor hablan siempre con la palabra del *otro*: de este modo esa palabra aparece enmascarada en la de la voz narrativa. Pero no se trata de incorporar al *otro* a un modelo único (lo oral/lo escrito; lo vernáculo/lo extranjero; lo criollo/lo europeo) sino de reconocerlo en la diferencia de su propia identidad. De este modo acordamos, junto con Denevi, que la evolución de una lengua no procede desde arriba hacia abajo, sino desde abajo hacia arriba. Es el pueblo el que injerta en el habla cotidiana los elementos vivos que modifican una lengua. Elementos que proceden de todos los canales expresivos de un «conglomerado humano en acelerada combustión idiomática».

4. Coda

Las remisiones al lenguaje literario con el que se escribe *Rosaura a la diez* (1955) intentan ilustrar el *estilo* de la escritura de Marco Denevi. El lenguaje es un ingrediente fundamental en esta narrativa; se transforma en objeto de indagación y permite alumbrar sentidos diversos. Las distintas maneras en el uso de la lengua se estilizan en las composiciones. No funcionan solo como un telón de fondo, como una mimesis del modo de vida de un sector de la sociedad argentina, sino que es en la interacción que mantienen entre sí cómo se va configurando una voz autoral que es «eco» de una coyuntura histórica y social determinada.

La elección de la novela (y el cuento) como forma del género narrativo no es casual ya que, desde el punto de vista bajtiniano, condensa las diferentes formas de los usos sociales del lenguaje. La

⁸ En una definición libre nos referimos a ideolegemas como términos cargados de valoraciones sociales, históricamente situados.

novela absorbe, parodia y trasciende fronteras discursivas y responde, como quisimos ilustrar, a una conciencia creadora bivocal. A la vez que capta el dinamismo de los procesos históricos y sociales y se centra en la representación de las vicisitudes del hombre histórico en tanto hombre hablante. El novelista siempre recorta, completa y configura una visión particular de la realidad y en su combinación heterogénea se advierten las resonancias de diferentes concepciones del mundo.

Marco Denevi elabora un discurso literario que tiene como sustrato la polifonía. Desde giros lingüísticos coloquiales a la utilización libre de extranjerismos, sobre todo anglicismos y galicismos, el habla de los personajes incorpora diferentes matices. Clichés¹, asociaciones libres, lugares comunes, refranes y, sobre todo, sesgos irónicos conforman el sustrato lingüístico en el que se fundan sus obras. Los resultados, dice Syria Poletti (1983), consisten en el logro de un «lenguaje multiforme y dinámico, para expresar esa ironía inagotable, tierna o candente»; ese modo particular de utilización del lenguaje atiende a su necesidad de producir un «súbito sacudimiento» sobre los prejuicios, las falsedades, las hipocresías y falacias de los hombres y sus obras, para provocar una constante demolición de «subcultura, oficialismo, demagogias, modas, extranjerismos, esnobismos», con el fin de descomponer y ridiculizar las fórmulas rígidas, las falacias, las creencias, los tabúes y las generalizaciones vacías de contenido.

Referencias bibliográficas

Amores, Ana Lía (2006): *Manual de Lectura Argentina. Hacia una teoría de la lectura*. Tomo I, Buenos Aires, Corregidor.

¹ Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot definen al *cliché* como una fórmula superficial, una expresión cristalizada, repetible bajo una misma forma (2010: 16). Señalan, asimismo, que los clichés verbales tienen un papel activo en la cohesión social donde el lenguaje aparece como el gran vehículo de todas las imitaciones. La imitación está presentada como una acción a distancia de una mente a otra (2010: 17).

- Amossy, Ruth y Herschberg, Anne (2010): *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba.
- Bajtín, Mijail (2008): *Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- (1986): *Problemas de la poética de Dostoiensky*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Delaney, Juan José (2006): *Marco Denevi y la sacra ceremonia de la escritura*, Buenos Aires, Corregidor.
- Denevi, Marco (1975): *Rosaura a las diez*, Buenos Aires, Huemul.
- Flores, Ana Beatriz, coord. (1996): *Voces e ideologías. Estudios bajtinianos*, Córdoba, Alción.
- Morfaux, Louis Marie (1980): «Stéréotype», *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Colin.
- Poletti, Syria (1983): «El lenguaje de Marco Denevi», en Denevi, Marco, *Obras Completas*. Vol. 2, Buenos Aires, Corregidor, pp. 9-15