

LA CARNAVALIZACIÓN DE LA NOVELA DE GUERRA. CULTURA POPULAR, TRADICIÓN Y UTOPIA EN CUMBRES DE EXTREMADURA (1938) DE JOSÉ HERRERA PETERE

*Mario Martín Gijón
Philipps-Universität Marburg -
Universidad de Extremadura*

-BREVE INTRODUCCIÓN. DIALOGISMO Y CARNAVALIZACIÓN

Aunque los conceptos bajtinianos de «dialogismo», «heteroglosia» o «carnavalización» pertenecen desde hace décadas al acervo de los estudios culturales, su falta de precisión y sobrecarga semántica han dado quebraderos de cabeza a quienes, viendo las nuevas perspectivas que abrían las oposiciones entre monológico y dialógico, o entre cultura oficial y contracultura popular comprobaban la dificultad de su aplicación a obras concretas. Por eso, ante la multitud de aplicaciones que han tenido estos conceptos, se impone una breve descripción de los mismos y del uso que haremos nosotros.

Según Bajtin (1981, 1984) la novela se caracteriza, sobre todo a partir de Dostoievski, por la pluralidad de «voces» que contiene y que refleja la «heteroglosia» existente en la realidad de voces procedentes de diversos estratos sociales, géneros, profesiones, etc. Estas voces no sólo coexisten, sino que se relacionan entre sí, reaccionando unas a otras, en lo que Bajtin llama «dialogismo», rasgo propio de la novela que, según él, no se desarrolla a partir de la tradición culta, sino de géneros híbridos como la sátira menipea.

Hay que tener en cuenta que Bajtin elaboró sus conceptos en el marco de un círculo de teóricos, cuyas obras surgieron de unas preocupaciones comunes que tenían como denominador común el rechazo del formalismo y la estilística, y en un ambiente intelectual en que se elaboraban conceptos no sólo con intención descriptiva sino también prescriptiva.¹

¹ A este respecto véase la imprescindible obra de Brandist 2002.

Bajtín, como Volosinov y Medvedev² reivindicaba el carácter social del lenguaje y por ello rechazaba el análisis inmanente que los formalistas aplicaban a los textos literarios. Su concepto de «dialogismo», si bien está «cargado de una abrumadora multiplicidad de significados» (Todorov 1988, 60) resulta útil para una narratología moderna si tenemos en cuenta la cualidad metafórica de la «polifonía» bajtiniana³ y entendemos que las voces que se relacionan dialógicamente no son sino instancias textuales diferenciadas dentro de la narración, lo cual supone una descripción no muy diferente al modelo desarrollado por Genette (Blödorn/Langer 2006, 71). Será este uso de «dialogismo» como creación de la ilusión de intencionalidades (y con ello de personalidades) diferentes el que usemos en este trabajo, abogando con ello por un uso crítico de este concepto, que tenga en cuenta otros aportes metodológicos, en lugar de considerarlo como una llave maestra que oponer a otras teorías diferentes.⁴

La reivindicación que hace Bajtín del carnaval como máxima expresión de la cultura popular no hace sino desarrollar sus ideas anteriores, pues en el espacio público de la «plaza del mercado» coexiste en su mayor grado la heteroglosia, la pluralidad de voces de distintas procedencias que reaccionan en pie de igualdad unas a otras.

Para Bajtín (1968) la cultura popular se caracterizó, desde la época romana y a lo largo de toda la Edad Media, por un sentido festivo e igualitario que se expresaba en el «lenguaje de la plaza de mercado» y que se manifestaba durante las fiestas mediante la subversión de las jerarquías establecidas. Durante el carnaval, se suspendía la ley de la necesidad que, según Bourdieu (1979), gobierna la vida de los miembros de las clases dominadas. Estas fiestas estaban dominadas por un principio de materialidad, que se reflejaba en la abundancia de comida, la liberalidad en el comportamiento, una igualdad de todos los participantes y una celebración de la relatividad y la temporalidad.

La imagen que se proyecta del cuerpo es, en estas fiestas, no la de un todo cerrado e individual, sino la del cuerpo como una parte del «cuerpo social». Por ello se celebran todas las acciones del «drama del cuerpo» que le ponen en contacto con el exterior. Esta imagen del cuerpo es llamada por Bajtín «grotesca» (Bakhtin 1968: 303-367), utilizando el término «grotesco» sin connotación negativa.

² Cfr. Voloshinov/Bakhtin 1977 y Medvedev/Bakhtin 1978.

³ Sobre el origen metafórico de este término insistió el propio Bajtín. Cfr. Bakhtin 1984: 22.

⁴ Un ejemplo de esta actitud es la «poética bajtiniana» desarrollada por Iris M. Zavala (1991) que a pesar de sus aportaciones de innegable valor, no evita caer en un cierto mesianismo en el que el uso de las teorías de Bakhtin y su escuela pretende sustituir a todas las teorías anteriores, algo ya criticado por Paul de Man (1983). Una postura similar a la nuestra, que renuncia tanto a la «sacralización» de Bajtín como al rechazo de sus conceptos por imprecisos, es la que propone Larissa N. Polubojarinova (2006: 63).

Más que la exactitud histórica de estas aseveraciones⁵, nos interesa su contenido utópico: la exposición de Bakhtin, a la vez explicativa y normativa, muestra un anhelo utópico de comunión que desarrolla la ética presente en su teoría del dialogismo, y que ha llevado a algunos autores a hablar de su «estética de la democracia» (Hirschkop 1999) o de su «ontología social de la participación» (Makhlin 2001: 89). Sin embargo, esta utopía que, como tal, supone una crítica de las relaciones sociales vigentes⁶ también contiene rasgos inquietantes, como su carácter exclusivamente físico y la negación de la personalidad individual.⁷ Y es precisamente este momento el que supone un cambio cualitativo en el desarrollo teórico de Bajtin, pues la disolución del individuo en una comunidad corporal, exclusivamente material, supone la anulación de las voces diferenciadas, la heteroglosia, y el regreso al monólogo.

Por ello, considero que un concepto tan cargado de ambigüedad como el de «carnavalización» resulta poco aconsejable como instrumento descriptivo sobre todo cuando, como suele ser el caso, no se tienen en cuenta todas las implicaciones presentes en la enunciación bajtiniana. En cambio, volviendo el concepto, en cierta manera, hacia el propio Bajtin, resulta una herramienta inapreciable para analizar la posición de muchos escritores e intelectuales respecto a la cultura popular, y cómo dotan a ésta de un contenido utópico e incluso un potencial revolucionario, precisamente por la sensación de *otredad* que les provoca esta cultura.⁸

Porque, al fin y al cabo, la cultura popular-festiva, «carnavalesca», lleva una existencia normalmente marginada respecto a la cultura «legítima», «oficial»: A pesar de la riqueza cultural que supone el folclore de muchas comunidades rurales, los propios portadores de esta cultura, digamos el campesinado, no la articulan como contra-discurso, sino que normalmente asumen su posición dominada y forman su subjetividad a partir del discurso que proviene de la ciudad y los poderosos. Por eso, según Bourdieu (1977), es la «clase objeto» (Bourdieu 1977) por excelencia, y sólo accede a una existencia y un reconocimiento públicos a través de la mediación de los intelectuales que deciden acercarse a ella.

⁵ Los argumentos contrarios de Berrong (1986) han sido rebatidos convincentemente por Miller (2001).

⁶ Cfr. Gardiner 1993

⁷ Cfr. especialmente el sutil análisis de Tihanov (2000: 288-291), quien demuestra que Bajtin confunde deliberadamente en su exposición utópica tres conceptos diferentes de cuerpo: el cuerpo individual; el cuerpo de la comunidad, considerado en su manifestación carnavalesca de satisfacción de todos sus apetitos, y finalmente el cuerpo de la especie, metáfora hegeliana de la especie humana. Si el segundo de estos conceptos es para Tihanov un emblema de «utopía regresiva» por su exclusiva fisicidad, la metáfora hegeliana sirve para significar el progreso de los ideales de modernidad, y la (con) fusión de ambos conceptos hace que la utopía carnavalesca difundida por Bajtin pueda resultar, según las condiciones de recepción, liberadora u opresiva.

⁸ Un magnífico ejemplo de esto es el análisis que hace Julia Kristeva sobre el carnaval (Kristeva 1980: 78-80).

-Los escritores españoles frente a la cultura popular en los años treinta

Uno de estos acercamientos se producirá durante la guerra civil española. Ya a lo largo de la década de los años 30 se había producido en la literatura española un «cambio de paradigma» por el que muchos escritores intentaron ampliar su público y llegar a receptores anteriormente excluidos del discurso. Este proceso que se ha descrito en muchas ocasiones, de forma poco matizada, como la adopción de un compromiso «inevitable», como una «marcha al pueblo» (Fuentes, 2006) conllevó un interés por las clases populares y, sobre todo, a causa de la decisiva cuestión de la reforma agraria, por el campesinado, que se reflejó en iniciativas como las Misiones Pedagógicas, los teatros ambulantes como La Barraca y El Búho o los recitales frente a auditorios de obreros o campesinos, o en novelas como *Campesinos* de Joaquín Arderius o *Reparto de tierras* de César M. Arconada. Sin embargo, tanto la fascinación que demuestran los informes de las Misiones sobre la vida rural como la representación poco reconocible de los campesinos en las novelas mencionadas son claros testimonios de la sensación de *otredad* que los intelectuales experimentan ante los campesinos y revelan la fundamental contradicción entre la ‘distinción’ constitutiva de las clases dominantes que configuran a las clases dominadas como su Otro y que subyace y mina todos los acercamientos voluntaristas hacia el «pueblo» por el elitismo y el rol dirigente que, aunque sea de manera inconsciente, inevitablemente asumen.⁹

La defensa de la República por las clases dominadas, hará que se consolide este acercamiento y se imponga un discurso por el que la legitimidad no sólo política sino también literaria está en el pueblo, ya que la cultura española «fue popular siempre¹⁰», y cuya primera manifestación será el «Romancero de guerra», en el que los escritores adoptaron la forma poética escogida mayoritariamente por los milicianos (de origen campesino u obrero en su mayoría) para recoger sus hechos de armas.

José Herrera Petere, nacido en Guadalajara, pero aclimatado desde pequeño en Madrid, había entrado en el campo literario con una disposición vanguardista, pretendiendo convertirse en «el primer surrealista de España¹¹». A lo largo de los años 30, e influido por la política cultural del PCE, al que se afilió en 1931, efectuará una difícil reconversión de su práctica literaria hacia un discurso más «popular». Al comenzar la guerra civil, se alistó en el Quinto Regimiento, donde fue destinado a la Comisión de Trabajo Social, que combinaba las labores

⁹ He de señalar mi deuda en este punto respecto al imprescindible libro de Stallybrass/White 1984.

¹⁰ Cfr. el manifiesto «Los intelectuales españoles contra el criminal levantamiento militar». En: Aznar Soler 1987: 304

¹¹ Testimonio manuscrito, Archivo José Herrera Petere, Diputación de Guadalajara

culturales y de educación política, en una unión que, desde el principio de la guerra, se hizo inextricable en lo que podemos definir como espacio de producción cultural del frente. Los miembros de esta Comisión, al igual que los comisarios políticos y, posteriormente, los milicianos de la cultura, tuvieron como una de sus tareas principales la alfabetización de los milicianos.

Tras permanecer en el frente de Madrid durante varios meses, Herrera Petere es destinado en abril de 1937 al frente de Extremadura. Tras la conquista de la mayor parte de la región por el ejército sublevado, sólo quedaba bajo control republicano lo que se llamó «la bolsa de la Serena» una extensa zona al este de la provincia de Badajoz, cuyo centro administrativo era la localidad de Castuera, donde quedó destinado Herrera Petere, quien coincidió en ocasiones con Miguel Hernández. En esta zona relativamente tranquila, Herrera Petere convivió con soldados mayoritariamente de origen campesino, muchos de ellos analfabetos. El diálogo entablado con ellos, por el que, mientras les enseñaba los rudimentos de la lectura, aprendía canciones y refranes de la zona, sería percibido como muy enriquecedor por el autor, y tendrá una importancia decisiva al escribir su novela *Cumbres de Extremadura* publicada en 1938 por la Editorial Nuestro Pueblo y que no pudo distribuirse por la llegada de las tropas franquistas a Barcelona.

-El personaje de Bohemundo o la corporalidad grotesca

La novela, dividida en cuatro «cumbres» se centra en la peripecia de un personaje: Bohemundo, un campesino izquierdista de Torviscoso, que se ve obligado a huir al llegar las tropas fascistas. Tras atravesar toda la provincia de Cáceres se encuentra con un grupo de guerrilleros a los que se unirá. Juntos llevarán a cabo varias acciones de sabotaje y, sobre todo, rescatarán a un grupo de huidos del pueblo de San Vicente de Alcántara, tomado por los fascistas. Con la llegada triunfal de Bohemundo con los refugiados a Castuera y la descomunal fiesta que se organiza termina la novela.

Desde la primera línea, la novela está dominada por la «voz» de Bohemundo, quien interfiere con la voz del narrador: «De dónde ha salido Bohemundo es cosa que --la Virgen!- no sé» (CE, 19).

El personaje de Bohemundo es caracterizado desde su introducción en la novela mediante rasgos físicos propios de la corporalidad grotesca. Bohemundo es «un hombretón de labios gordos, pescozudo, ojos pequeños y avispados, velloso, socarrón [...] su fe en la revolución era ancha, clara, natural, como el Jerte en primavera. A veces le asomaba a los ojos, en los

momentos críticos» (22) Los labios, que sobresalen de su cuerpo como si fueran a fundirse con la naturaleza, y que a la vez sirven para nutrirse y apropiarse de la misma, se oponen a los ojos, que expresan la individualidad y la vida interior. Los ojos de Bohemundo, normalmente inexpresivos, «atortolados» (22), adquieren la viveza de la individualidad, del pensamiento, sólo cuando se manifiesta su «fe en la revolución». Como podrá verse más adelante, su fe revolucionaria será la que le posibilite a Bohemundo el acceso a una formación intelectual que las condiciones sociales en que hasta entonces ha vivido de «pelear, de pasar hambre, de nadar y guardar la ropa» habían mantenido fuera de su alcance.

A causa de las condiciones en que ha vivido («[s]u vida le había puesto muchas veces en gran apuro de civiles y hambre»), Bohemundo, campesino analfabeto, posee al principio de la novela una competencia expresiva deficiente, y actúa siguiendo el hábito incorporado a sus estructuras mentales, recurriendo a las frases hechas propias de un universo social homogéneo y cerrado. Desde el principio, el lenguaje de Bohemundo, rico en expresiones dialectales, le caracteriza como perteneciente a una clase popular: Cuando pensaba todo eso movía la cabeza y decía: «-¡Jacha, jigo, jiguera! ¡La Soberana te dé!» (20). Pero sin duda es el cuerpo de Bohemundo su verdadero medio de expresión. Los detalles físicos expresan mejor su situación que sus pensamientos, breves retazos de recuerdos o decisiones: «¡Eso es! -se dijo para sí-. Y... ¡y! ¡Eso es! [...] -¡Eso es todo! -dijo-. Y ahora ¿qué? (20s.). Su cuerpo, en cambio, atestigua su trayectoria, sobre todo mediante las partes del mismo que sobresalen, crecen, y traspasan sus límites a medida que él va progresando en su huída inicial: Tanto el vello¹² y la piel¹³ como las secreciones corporales, como la saliva y la sangre¹⁴ atraviesan la frontera entre cuerpo y mundo exterior.

Según Bajtin el cuerpo grotesco es «cósmico y universal¹⁵», y en él se acentúan los cuatro elementos básicos. Así, en el cuerpo de Bohemundo se aparecen el fuego, desde su primera aparición,¹⁶ el agua,¹⁷ la tierra,¹⁸ e incluso el aire.¹⁹

¹² «Los pelos de su barba de tres días» (24).

¹³ «Empezaba a despellejarse la frente» (25).

¹⁴ «Un hombre, tropezando y babeando, corriendo, gateando, cayéndose y levantándose, con las rodillas sangrantes y la cabeza alta» (26).

¹⁵ «[T]he grotesque body is cosmic and universal. It stresses elements common to the entire cosmos: earth, water, fire, air» (Bakhtin 1968: 318).

¹⁶ «Chispas salían de su respiración cuando por fin se detuvo» (19).

¹⁷ «Sus venas parecía que iban a reventar como acequias subterráneas en tiempo de tormenta.» (19)

¹⁸ «Se tiró a tierra, de bruces, y agarró dos puñados de ella con las dos manos.» (21)

¹⁹ «iba convirtiéndose [...] su pecho en fuelle» (27).

El carnaval, en la formulación bajtiniana, supone la celebración de la temporalidad, del devenir: La muerte no se opone radicalmente a la vida, sino que aparece como una parte de ella, como momento imprescindible y necesario para su constante renovación y rejuvenecimiento. En *Cumbres de Extremadura*, la guerra civil se presenta desde el principio como una «función de circo» (31), lo que recuerda la definición que hace Kristeva del carnaval como «un espectáculo sin escenario» definido.²⁰

Bohemundo mata para no ser matado él, y al dar muerte a sus enemigos permite la continuación de su propia vida. Esta alternativa no es percibida con angustia, sino asumida como algo natural, aceptándose la relatividad de lo existente, afirmando gozosamente el devenir permanente en la naturaleza. Así, en los momentos iniciales de la huida de Bohemundo a través de territorio enemigo, cuando sus probabilidades de supervivencia son más escasas, no siente ansiedad ante la posibilidad de su muerte sino que decide dar muerte a alguno de sus enemigos antes de caer él: «Y ahora ¿qué? Tenía una navaja en el bolsillo. — ¡Por lo menos, antes quitaba de en medio a un mamón!» (21). Cuando se topa con su primer obstáculo, un militar fascista encargado de un telégrafo, Bohemundo se encuentra enfrentado a una situación que pone en juego su vida:

Detrás de unas rocas estaba sentado un militar envuelto en un capote gris. Bohemundo estaba perdido si no se daba prisa; era un telegrafista óptico del «ejército nacional».

Entre las manos tenía un rosario que rezaba silenciosamente, apartado de sus compañeros. Los ojos los tenía como las lechuzas.

¡Jacha, jigo, jiguera! (29).

Frente al ensimismamiento del militar que se ha «apartado de sus compañeros» para rezar el rosario, Bohemundo saca fuerzas del recurso a un dicho popular que le reafirma en su hábito, verdaderamente en su «conciencia de clase» que le permite «hacerse cargo» de su situación y, recurriendo a la gestualidad, engañar al telegrafista, aprovechando para degollarlo:

Bohemundo recobró pronto la serenidad. Por toda contestación tendió el brazo y señaló hacia abajo, como si sucediese algo muy importante.

El militar melancólico miró en la dirección que señalaba y no dio un grito. El navajón de Bohemundo hizo de las suyas. El mundo es de los hábiles.

Vida o muerte. Serenidad o ridículo (28).

²⁰ Cfr. Kristeva 1980: 78.

Significativamente, Bohemundo da muerte a su enemigo con el «navajón» que llevaba oculto, y que surge como una parte de su cuerpo grotesco que se separa hasta cobrar autonomía, aparentando una voluntad propia (el navajón «hizo de las suyas»). Las reflexiones del narrador, que en discurso indirecto traduce las impresiones de Bohemundo posteriores a su homicidio corresponden plenamente a la mentalidad carnavalesca: «Vida o muerte», la muerte como parte de la vida, la muerte permite la vida, el deceso del telegrafista permite la continuidad de la vida de Bohemundo. «El mundo es de los hábiles», esto es una continua sucesión de muerte y vida, dependiendo de la «habilidad» de cada uno el sortear la muerte en cada momento. La muerte del telegrafista es percibida como algo tan natural y necesario para la continuidad de la vida propia como la muerte de los animales domésticos cuya carne sirve de alimento: «sobre su vientre, dormía el navajo con el que había degollado al telegrafista como si fuese un guarro» (30).

Evidentemente, el relato, para cumplir sus condiciones de felicidad, presupone un lector que no se sienta afectado por el asesinato brutal del telegrafista fascista, para lo cual el autor se apoya sobre las estructuras ideológicas presupuestas en el lector contemporáneo en las especiales condiciones de recepción en el campo literario de la guerra civil.²¹

Bohemundo se sirve tanto de los recursos de la astucia como de los recursos corporales. Al atravesar una dehesa propiedad de unos terratenientes, es apresado por «dos criados o guardas» de éstos, pertenecientes a un estrato social similar a Bohemundo, que reconoce de inmediato su índole: «a los pocos pasos conoció que eran más brutos que terrones, y tontos» (39). Bohemundo decide servirse de los recursos de la corporalidad grotesca para librarse de ellos. Su gesto de «desatarse el cinto» indica a sus guardianes que se dispone a defecar, haciendo que éstos desvíen la mirada, lo que aprovecha Bohemundo para huir con rapidez:

Bohemundo [...] se desató ostensiblemente el cinto, como si se dispusiera a hacer de cuerpo. La escena no tenía nada de atractiva y los dos criados bobos volvieron la cara.

Como un gato garduño, se metió Bohemundo silenciosamente por un carrascal y corrió cuesta abajo (39).

²¹ Michael A. Bernstein señala refiriéndose a Rabelais pero con palabras que podrían aplicarse al autor de *Cumbres de Extremadura*: «it seems to me that for our delight in his inventiveness to be uninterrupted, he must ensure that we do not respond to all the killings, maimings, humiliations, and catastrophes as if they happened to real human beings» (Bernstein 1992: 35s.). Bernstein confiesa ingenuamente que en él no se cumplen estas condiciones. El libro de Bernstein es un intento por rebatir las teorías de Bakhtin. Bernstein pretende dar una visión negativa del carnaval en base a la violencia que puede desencadenar en su intento de subversión del orden establecido. Sin embargo, la posición de Bernstein, transparente a lo largo de todo el libro, no le permite cuestionar, o ni siquiera percibir, la violencia sobre la que este orden se sustenta.

El héroe carnavalesco se mueve guiado primordialmente por los deseos y las exigencias de su cuerpo, en los que éste se interrelaciona con el exterior: la alimentación, cuanto más abundante mejor, y la sexualidad. Así, en la «Cumbre Primera», Bohemundo encuentra un breve intervalo de satisfacción en el capítulo «Allá en Garganta la Olla». En medio de la lucha que sostiene Bohemundo por su supervivencia, su estancia en Garganta la Olla puede verse como una breve degustación de un paraíso o, mejor de un País de Jauja²²: «Cuando un hombre tiene hambre, los campos parecen hogazas tostadas, los ríos vasos de vino blanco vertidos, el aire huele a chochifrito» (43). En esta situación, Bohemundo llega al pueblo de Garganta la Olla. El narrador enuncia entonces semas hasta entonces eludidos de Bohemundo: Su enormidad, propia del cuerpo grotesco, y su fuerza conllevan también una apostura viril: «[s]u cuerpo era gigantesco; su espalda, corva de puro musculada. Si se estiraba y se subía el pantalón podía «hacer conquistas»» (43). En efecto, Bohemundo conquista a una joven viuda de la localidad, con la que satisface su deseo sexual, hasta el punto que «le sorprendió el atardecer, el amanecer, el día siguiente y la llegada del posadero» (45).

Durante un breve intervalo de tiempo, Bohemundo, acompañado por la joven viuda semidesnuda, con abundancia de alimentos, vive en un verdadero «País de Jauja», y llega a olvidar su situación en el campo social y la lucha por la supervivencia en la que se halla envuelto:

Ella estaba medio desnuda, martilleando con los dedos en una sartén y mirando con ojos fijos a Bohemundo.

Bohemundo la contemplaba también. ¡Cómo le gustaba en esa postura! Se había olvidado de la guerra, de que iba huído. Estaba decidido a quedarse allí unos días (45).

Pero la intención de prolongar el disfrute carnavalesco más allá del lapso temporal permitido pone en riesgo la vida de Bohemundo, al llegar el padre de la viuda, «el tío Damián Luces, un viejo caciquillo de pueblo, elegido presidente de la Falange Española y de las J.O.N.S., sector de Garganta la Olla» (44).

Al llegar su tío, «la viuda ojimorena cambió de repente de actitud» y presenta a Bohemundo como «un rojo que viene huído» y que había tratado de abusar de ella. Damián Luces se lleva la mano en el bolsillo para sacar un arma, pero Bohemundo da muestra de

²² Como hace notar Peter Burke, Jauja representa el sueño de un carnaval interminable, del mismo modo que el carnaval es un «País de Jauja» temporalmente limitado. (Burke 1978: 190). Ambas situaciones, en efecto, realizan la suspensión de la necesidad, es decir, de la ley que gobierna el hábito de las clases desfavorecidas, y lo sustituye por la libertad para satisfacer las necesidades normalmente reprimidas.

mayor astucia, dejándole inconsciente de un golpe de sartén. La huida de Bohemundo es realmente carnavalesca, acallando la «histeria» de la viuda con una copla popular propia de la comarca y posteriormente con un «empellón», a la vez que una simultánea pelea de perros se confunde con la pelea de humanos, rasgo éste el de la fusión de elementos animales y humanos típicamente grotesco:

La hija daba histéricos gritos, pero Bohemundo los acalló cantando con voz aún más fuerte una copla verata. Una zafra se derramó por el suelo, y el aceite llegó hasta el fuego de la chimenea donde se incendió. Toda esa escena coincidió con una pelea de perros que tenía lugar a la puerta de la casa, y a la cual debió Bohemundo en gran parte que los gritos de la viuda no se hubiesen oído [...]

Bohemundo le dio otro empellón, arrancó una ristra de morcillas que había colgada y, rápido como el aire colado, saltó las tapias del corral. (CE, 46)

La cultura popular se manifiesta, según Bajtin, especialmente en las fiestas y está unida a la consumición de alimentos y bebida, que, siguiendo el adagio *in vino veritas* permiten un trato más liberal y sincero entre los miembros de la comunidad (Bakhtin 1968, 175). Significativamente, el primer contacto que Bohemundo tiene con sus futuros compañeros de armas, un grupo de campesinos huidos convertidos en guerrilleros, se produce al escuchar una canción popular, entonada en tono alegre y acompañada de vino:

Hacia la parte del río oyó voces alegres. Allí, detrás de unas zarzamoras y tumbados en un arenal, varios campesinos bebían en bota y cantaban.

El burro se entró,

El burro se entró

Una noche a empujón

En la iglesia (50).

En la comunidad campesina descrita en la novela, las canciones populares sirven como lenguaje propio de clase, por el que se reconocen hombres afines en situación e ideas. La copla burlesca, anticlerical, es propia de las clases dominadas. Al escuchar esta copla, «Bohemundo temió; pero algo vago le hizo comprender que tal vez ¡había llegado!» (50). El primer diálogo de Bohemundo con los guerrilleros marca ya la igualdad con que la mentalidad carnavalesca considera a todos los hombres, que a la vez coincide con el «nuevo humanismo» que se había convertido en parte del discurso vigente en el campo intelectual en la España republicana durante la guerra civil:

—¿Quién eres tú? —preguntó a Bohemundo uno de los campesinos, gordo, moreno, aguileño, con voz gruesa [...]

—Yo... un hombre. ¿Y tú?

—Yo, otro hombre (51).

Bohemundo, cuyo instinto de conservación se ha exacerbado hasta convertirse en un recelo casi animal a causa de los sufrimientos de los últimos días, pretende mentir al campesino que le interroga. Como respuesta recibe una brutal llamada al orden de uno de los campesinos, que ha reconocido ya la índole de Bohemundo y que con el realismo y el sentido práctico del hombre de las clases populares, no puede soportar los escrúpulos de Bohemundo: «—Yo voy a Zarza de Alange —dijo Bohemundo—. Y... —¡Tú vas a *zarzahostias!* —dijo el campesino [...] poniéndole una mano en el hombro» (51s.) La mano en el hombro es una invitación por parte de la comunidad que forman en ese momento los campesinos guerrilleros, a reconocerse como «uno de los suyos», que es aceptada rápidamente por Bohemundo:

Bohemundo había llegado a [...] donde estaban alojados los guerrilleros, organizados en un batallón extraño, que era el que él más podía desear: el Batallón de Servicios Especiales, en el que había muchos extremeños corajudos [...] Los campesinos rebeldes se estaban organizando militarmente y hacían incursiones.

Bohemundo se encontró como pez en el agua. Inmediatamente ingresó en el Batallón de Servicios Especiales; se comprometió a someterse a su disciplina y a volver a entrar en la zona facciosa. Se hizo guerrillero (57).

Bohemundo se integra perfectamente entre hombres de una misma procedencia, de una misma posición en el campo social, y que han reaccionado ante la guerra de una manera similar: «Su historia era muy semejante a la de otros muchos» (57).

Una condición que se impone como necesaria es la adopción de un «mote o nombre de guerra»: «Todos los guerrilleros tenían un mote o nombre de guerra. Uno se llamaba *el Diablo*, otro *Salsipuedes*, etc., y a él le pusieron *Trimotor*, porque era alto, fuerte y parecía muy sereno» (57s.). El uso de un mote es un hábito claramente adscribible a la cultura popular. Frente a la disposición de los miembros de las clases dominantes, que les impulsa a «distinguir» su nombre, a «hacerse un nombre» y cargarle de un significado intransferible, en la cultura popular, el mote sirve para definir al nombrado por un rasgo que hace alusión al mundo

²³ Bakhtin considera a la máscara como «el tema más complejo de la cultura popular», y afirma: «The mask is connected with the joy of change and reincarnation, with gay relativity and with the merry negation of uniformity and similarity; it rejects conformity to oneself. The mask is related to transition, metamorphoses, the violation of natural boundaries, to mockery and familiar nicknames» (1968: 39s.).

práctico, un nombre común y no propio. Los mote, no hace falta decirlo, pueden tener connotaciones positivas o negativas. Cuando, como es en este caso, el mote es aceptado gozosamente por el motejado, la adopción del mote funciona como la colocación de una máscara, con una función de festividad transitoria, que se basa en el gozo de ser otro, proveniente de la inconformidad con la identidad habitualmente asumida, y en la celebración de la relatividad.²³ En este caso, el mote es a la vez nombre de guerra y su adopción resulta conveniente por múltiples razones, al tratarse de luchadores clandestinos.

En la comunidad de campesinos-guerrilleros que se ha formado en Castuera predomina un ambiente festivo pues la guerra, que por una parte resulta sumamente trágica, les ha liberado de la ley de la necesidad y además, el fracaso de la sublevación en este lugar ha supuesto la inversión de las jerarquías, el derrocamiento de los poderosos habituales. En este ambiente festivo, predomina lo que Bajtin (1968: 145-195) llama el «lenguaje de la plaza del mercado», caracterizado por la subversión de las jerarquías tanto mundanas como sagradas, el tirar por tierra o a la tierra estas jerarquías, subversión realizada en el marco del banquete y de la consumición de alcohol, que propicia la franqueza:

Bohemundo [...] empezó a contar cuentos verdes, entre copa y copa de aguardiente, uno de ellos relacionado con un cura, una moza recién casada que esperaba a la puerta de un pajar, y una cabra a la que el cura amó dentro, confundiéndola con la moza, gracias a una argucia de ésta (CE, 110s.)

El narrador establece la nobleza de esta cultura recordando su presencia en escritores como Quevedo, adoptado por el folclore como personaje, o el Arcipreste de Hita: «El protagonista de otros muchos cuentos era el mismísimo Quevedo, del que se contaban cosas terribles de cuando estuvo en un convento de monjas [...] Del Arcipreste de Hita no se habló, porque no le conocían» (111).

La novela culmina con el rescate de los huidos de San Vicente de Alcántara, a los que Bohemundo conduce a Castuera.

La llegada de Bohemundo es celebrada con una gran fiesta: «inmediatamente se armó un escándalo descomunal [...] El día se declaró fiesta. (185). En esta fiesta están presentes los rasgos principales de la cultura popular carnavalesca. En primer lugar la «máscara», relacionada, como hemos visto, con el gozo de ser otro, con la intercambiabilidad de roles y la liberación efímera que para los miembros de las clases dominadas supone el abandonar la identidad forzada por el orden social. Los guerrilleros, que ya habían asumido una «máscara» como es la adopción de sus nombres de guerra son los primeros en disfrazarse:

El teniente *Diablo*, el cojo *Admirante*, el comisario Manolito, *Deleitoso*, *Salsipuedes*, *Pringuezorra*, *Guadianote*, *Trimotor*, *Pisasuave* y otros muchos campesinos guerrilleros, se disfrazaron con sábanas en la cabeza, y, con cacerolas y cazos en la mano, recorrieron por la noche todo el pueblo, escandalizando (185).

Los guerrilleros se disfrazan con el disfraz que era más habitual, por su sencillez, en los carnavales del Sur de España, una sábana. El escándalo que provocan con «cacerolas y cazos» sirve para marcar, de la manera más simple y asequible, la excepcionalidad temporal, el tiempo festivo, que quiere diferenciarse del tiempo reglamentado, que en una localidad pequeña como Castuera se caracteriza por la tranquilidad y el silencio.

Las coplas cantadas por los habitantes de Castuera siguen el principio del realismo grotesco, reduciendo lo que ha sido exaltado y sacralizado al nivel de lo corporal²⁴: «se cantaron muchas coplas, alusivas a Queipo de Llano (*Quiipo*) y al cura de cierto pueblo que encontraron con una moza «jugando a las tres en raya»» (186). Los curas, por ser representantes y portavoces de un discurso sobre la verdad estática, espiritual, opuesta a los ciclos cambiantes, al devenir y la corporalidad del hombre, son blancos predilectos del humor popular: «se habló del maestro Ciruela, del cura de Almorchón, y de otros personajes ridículamente legendarios de Extremadura» (186).

La fiesta coincide con la aplicación de la justicia popular a los representantes y beneficiarios del orden subvertido: los terratenientes que determinaban la estructura social para los campesinos extremeños:

En el Juzgado de Castuera fueron sentenciados por aquellos días don José Campos y otros caciques de aquella región, grandes terratenientes, dueños de bien instruidas jauría de perros y guardias civiles para la caza de perdices y yunteros. [...]

Fueron castigados a veinte años de prisión, por haber sido el alma de la fracasada intentona militar en la comarca (187).

La derrota momentánea de los fascistas parece instaurar un orden utópico de abundancia, que abroga la ley de la necesidad que padecen habitualmente los campesinos. Esta abundancia se presenta mediante rasgos carnalescos: «Varios guerrilleros pasaron en un camión cargado de bellotas, medio enterrados en ellas; no sacaban más que los brazos y la boca, lanzando interjecciones» (187).

²⁴ Según Bajtin, «debasement is the fundamental artistic principle of grotesque realism; all that is sacred and exalted is rethought on the level of the material bodily stratum (Bakhtin 1968: 370).

²⁵ Cfr. Bakhtin 1968: 281

Los guerrilleros se entierran en bellotas (alimento modesto, pero cuya adquisición funciona como metonimia de la subversión de todo un orden social: el de las grandes dehesas propiedad de los terratenientes en las que incluso las bellotas estaban vedadas a los campesinos). Esta imagen de los guerrilleros enterrados en bellotas es típicamente grotescas: los límites entre el cuerpo y el mundo que es asimilado por el cuerpo se difuminan²⁵: en este caso la abundancia es tal que el alimento parece devorar a los guerrilleros, lo cual no es sino una representación hiperbólica en la que, sintomáticamente, sólo se perciben, como signos de los guerrilleros, los centros del cuerpo grotesco, los brazos y sobre todo «la boca», no en su función de expresar el pensamiento sino como órgano absorbedor del mundo que, en lugar de utilizar el lenguaje, lanza sólo «interjecciones». La descripción de la fiesta en Castuera tras el triunfo de los guerrilleros tiene un cierto carácter utópico, de edad de oro. Más que una utopía progresiva, parece remitir a un comunismo primitivo en el que están ausentes las luchas de clase. Sin embargo, esta visión es ambigua. Para bien o para mal, esta comunidad está destinada a desaparecer, ya sea por la victoria total de Franco, con la secuela de represión despiadada que se abatiría sobre estos pueblos o, para bien, por la imposición de una disciplina que, según había comprobado Herrera Petere en su experiencia militar, era imprescindible para poder ganar la guerra.

-El diálogo entre Bohemundo y Manolito o la doma de la mente carnavalesca.

Cumbres de Extremadura, como hemos dicho, fue escrita por su autor basándose en su experiencia entre los guerrilleros de Extremadura, entre los que realizó una labor de alfabetización y de educación política, dos elementos indeleblemente unidos en en la praxis de los escritores del frente, tal como se refleja en la oficial *Cartilla Escolar Antifascista*: «La lucha por la cultura del pueblo español [...] va unida inseparablemente a la lucha ideológica y política contra el fascismo²⁶».

En una declaración del narrador relativamente desconectada de la historia se expresa esta solidaridad establecida por la convivencia:

Únicamente podías dar la mano de amigo a ese joven que tenías al lado, con las manos callosas, pero con la frente pura; ignorante, pero deseando aprender; grosero, pero dispuesto a dar la vida; es más, a dejarse despellejar. Incapaz de traición. Capaz de perder, no solamente su vida, sino hasta su piel. Miles de ellos así lo han demostrado (115).

²⁶ Editada en 1937, ha sido reeditada en 1997 en edición fásimil.

²⁷ Este nombre podría aludir a Altolaguirre, llamado por todos «Manolito Altolaguirre», amigo de Petere, y que, rechazó un puesto de agregado cultural en Londres para partir como voluntario al frente.

²⁸ Sobre la labor educativa de los comisarios políticos, cfr. Fernández Soria 1983

El autor representa en la novela el diálogo que históricamente se estableció entre los «intelectuales» y los campesinos integrados en el Ejército popular mediante el diálogo entre Bohemundo y el personaje de Manolito²⁷, el comisario político de Villanueva de la Serena²⁸. Frente a la fuerza y proporciones corporales desmesuradas de Bohemundo, Manolito representa la necesaria disciplina que inevitablemente conlleva la represión de los instintos. Manolito parece «un niño» y sin embargo domina por su inteligencia a los guerrilleros que eran «fuertes, valientes, duros como el roble [...] resistentes, dispuestos a todo... aunque analfabetos la mayoría» (113). Manolito, podría decirse, se esfuerza por domesticar los impulsos de los guerrilleros, consciente de lo destructiva que puede ser la caída en la simple corporalidad. Así, cuando Bohemundo y su amigo *Admirante* se presentan borrachos en el momento en que tenían que realizar una operación militar, Manolito propone «que se les meta una semana en el calabozo y que se queden quince días sin sueldo» (113). Bohemundo y Admirante, aceptan resignados: «-A jorobarse tocan y punto en boca, como dicen en mi pueblo» (114).

Manolito no sólo enseña a leer y escribir a los campesinos-guerrilleros, sino que les ayuda a articular su pensamiento. Bohemundo conoce sus motivos de lucha de manera instintiva, pero no puede articularlos de una manera coherente, pues «no entendía una palabra de lo que quería decir «democracia», «libertad», «capitalismo», etc. Gracias a que el comisario se lo explicaba de vez en cuando; pero no lograba retenerlo por mucho tiempo» (129).

Manolito, como la mayoría de los escritores militarizados, escribe poemas que recita delante de los combatientes. Manolito se gana la admiración de los guerrilleros al recitar un poema satírico sobre un «flecha italiano». «-¡Y qué callado te lo tenías, Manolito! -le dijeron. -¡Qué cabrón! -exclamaban admirativamente» (142).

Pero la superioridad en la expresión lingüística de Manolito respecto a los guerrilleros tiene su contrapeso en su inseguridad física. Frente a la facilidad para la seducción de Bohemundo, Manolito, enamorado de la hija de un colaborador de los guerrilleros, se siente impedido por su timidez: «tenía la boca seca y la lengua paralizada de timidez. ¿Por qué le pasaba eso a él, que tenía una conciencia política [...] que había estudiado en la escuela de Comisarios?» (142).

Sin embargo, esta combinación heteroglótica de voces cultas que se expresan en sonetos, y voces analfabetas que se expresan mediante interjecciones, coplas o anécdotas grotescas, es la que, reaccionando entre sí de manera dialógica, resulta enriquecedora. Así, en una de las acciones de los guerrilleros, la voladura de una fábrica de explosivos en Mérida, la acción tiene éxito por la perfecta coordinación entre los obreros republicanos de la fábrica, los campesinos guerrilleros y la dirección de Manolito, quien «daba órdenes secas y acertadas

[y] [p]arecía un general en jefe» (CE, 153). Esta heteroglosia armonizada dialógicamente refleja por otra parte la típica alianza tripartita comunista entre obreros, campesinos e intelectuales.

Y cuando Bohemundo culmina el rescate de los refugiados de San Vicente, celebrado con la fiesta popular que hemos comentado, habiendo reconocido las enseñanzas de Manolito, decide dedicarse «con más afán que nunca a aprender a leer. Un héroe del pueblo como él tenía que ser culto» (187).

La novela, en su redacción original de 1938, termina con la descripción de la labor cultural de Manolito, a la vez de analfabetización y de adoctrinamiento político:

El comisario Manolito le daba clases a él y a los demás guerrilleros, y alternaban las clases con la discusión de problemas políticos [...] Un día Bohemundo llegó a leer con sorprendente facilidad, sin equivocarse más que cuatro o cinco veces, y tardando solamente dos o tres minutos, esta frase:

EL FASCISMO ES TRAIADOR A LA PATRIA (CE, 187S.).

-Epílogo. La segunda edición de *Cumbres de Extremadura* o el fin del carnaval

En 1945 aparece, en la Imprenta Isla de Manuel Altolaquirre en México, una segunda edición de *Cumbres de Extremadura* que muestra importantes modificaciones, sobre todo por la inclusión de una «Quinta Cumbre» que, escrita ya en el exilio, prácticamente forzaba la inclusión de un final trágico, que viene dado, en cierto modo, por el fracaso del diálogo entre Bohemundo y Manolito. De manera significativa, éste está prácticamente ausente de la última parte de la novela.

Bohemundo, frustrado por su forzada abstinencia sexual, decide ir a Torviscoso y traerse a su mujer a la zona republicana. Sin la contrapartida de Manolito, Bohemundo se deja llevar por sus impulsos, llevando a cabo sus mayores hazañas, como luchar durante varias horas él solo contra todo un regimiento de soldados marroquíes, una acción que, sin embargo, supone un derroche de fuerzas y armamento sin gran utilidad. Asimismo, encontrará a un grupo de campesinos huidos a los que adiestrará a su manera, «anduvo [...] enseñando a sus paisanos lo que era, según él la guerrilla» realizando acciones típicamente carnavalesca, como cubrir con «moñigas de vaca» la ventana del «padre Crispulo» o llenar de serrín el pozo de «un cacique gil-roblista» (220) que, sin embargo, no dañan seriamente al enemigo. Finalmente, llegará a Torviscoso y se reunirá con su mujer, pero la falta de prudencia de ésta hará que sea hecho preso. Después de ser largamente torturado, es ejecutado en la plaza mayor de Oropesa. La plaza, habitualmente el lugar de la cultura popular-festiva, de la heteroglosia, del trato igualitario, ha pasado a ser, por el triunfo de los franquistas, un lugar de monólogo del discurso

del poder y de «silencio torvo» para «la oscura masa, el pueblo bajo de Oropesa: gañanes y gañanas, aceituneros, belloteros, pastores, yunteros, albañiles y peones» (240) obligados a asistir a la ejecución ejemplar de Bohemundo.

La muerte de éste, sin embargo, no es presentada como algo sublime sino claramente grotesco, comparada con «una becerrada: la muerte de un novillo con alma y blanca cerviz de carne humana» (240). La muerte de Bohemundo es la propia de un héroe carnavalesco. Estando en el garrote vil, sus últimas palabras no son un grito sublime, sino un insulto soez a sus verdugos: «-¡Hijos de cura! -aulló *Trimotor* a tiempo que dos tornillos le destrozaban la garganta». (243).

Trimotor no dice o grita, sino que «aúlla», remarcando de nuevo la proximidad entre hombre y animal, propia de la modalidad grotesca. Sus verdugos le matan destrozándola «la garganta», es decir, la cavidad por donde se produce primordialmente la asimilación del mundo por el hombre en la modalidad grotesca.

En el «Colofón» añadido a la novela, se da cuenta del destino de los otros guerrilleros. Se dice que «murieron muchos, pero se salvaron más» (249). De acuerdo con la mentalidad carnavalesca según Bajtin, la muerte no es temida sino que forma parte del ciclo de la vida y así, la guerrilla, según parece, se renueva, pues tiene su origen en la naturaleza. «a las pocas semanas del desastre, *Deleitoso* resucitó la guerrilla» (250). Esta segunda edición de la novela en 1945 tiene, bien es cierto, un motivo en la situación política: la presencia de guerrillas antifranquistas, a veces exagerada por la propaganda de los exiliados, se pensaba que podía ser el inicio de una insurrección que, apoyada por los aliados, podría derribar la dictadura de Franco. Pero al mismo tiempo supone la continuidad de un discurso ambivalente por el que el autor, Herrera Petere, considera necesaria la colaboración y diálogo entre «el pueblo» y «los intelectuales», un diálogo que supone una *otredad* de quienes son adscritos a la entidad «pueblo» respecto a los intelectuales y por tanto una oposición que, si bien se pretende superar mediante la educación del pueblo, conserva una notable fascinación para el escritor que «se acerca» a éste.

OBRAS CITADAS:

Aznar Soler, Manuel. *Literatura española y antifascismo (1927-1939)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1987

Bakhtin, Mikhail. «Discourse in the Novel». En: *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: Texas University Press, 1981: 259-422

– *Rabelais and His World*. Trans. Helene Iswolsky. Cambridge: The MIT Press, 1968

– *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trans. C. Emerson. Manchester: Manchester UP

Bernstein, Michael. *Bitter Carnival. Ressentiment and the Abject Hero*. Princeton: Princeton University Press, 1992

Berrong, Richard. *Rabelais and Bakhtin*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1986

Blödorn, Andreas / Langer, Daniela. «Implikationen eines metaphorischen Stimmenbegriffs: Derrida –Bachtin – Genette». En: Blödorn, Andreas /Länger Daniela, Scheffel, Michael (eds.): *Stimme(n) im Text*. Berlin: Walter de Gruyter, 2006: 53-82

Bourdieu, Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit, 1979

– «Une classe objet». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 17-18 (1977): 2-5

Brandist, Craig. *The Bakhtin Circle*. London: Pluto Press, 2002

Burke, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York: Harper, 1978

Cartilla Escolar Antifascista. [Fácsimil de la edición de 1937] Madrid: Viamonte, 1997

Fernández Soria, Juan Manuel. «Tarea educativo-cultural de los comisarios políticos en la guerra civil española». *Revista de Ciencias de la Educación*, 116 (1983): 467-482

Fuentes, Víctor. *La marcha al pueblo de las letras españolas (1917-1936)*. 2ª ed. ampliada. Madrid: Ediciones de la Torre, 2006

Michael Gardiner. «Bakhtin's Carnival: Utopia as Critique». En: Shepherd, David (ed.)

Bakhtin. Carnival and Other Subjects. Fifth International Bakhtin Conference. University of Manchester, July 1991. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1993: 20-47

Herrera Petere, José. *Cumbres de Extremadura*. Barcelona: Anthropos, 1986

Hirschkop, Ken. *Mikhail Bakhtin. An Aesthetic for Democracy*. Oxford: Oxford University Press, 1999

Kristeva, Julia. *Desire in language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. Leon S. Roudiez. Oxford: Blackwell, 1980

Makhlin, Vitali. «Bakhtin and the Paradigm Shift in the Humanities». *Dialogism. An International Journal of Bakhtin Studies*. 5-6 (2001): 88-94

Man, Paul de. «Dialogue and Dialogism». *Poetics Today* (1983: 4, 1): 99-107

Mevedev, Pavel N. / Bakhtin, Mikhail, M. *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Trans. Albert J. Wehrle. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978

Miller, Paul Allen. «The Otherness of History in Rabelais' Carnival and Juvenal's Satire, or Why Bakhtin Got it Right the First Time». En: Barta, Peter I. *Carnivalizing Difference. Bakhtin and the Other*. London: Routledge, 2001: 141-163

Polubojarinova, Larissa N. «Intertextualität und Dialogizität: Michail Bachtins Theorien zwischen Sprachwissenschaft und Literaturwissenschaft». En: May, Markus / Rudtke, Tanja. *Bakhtin im Dialog. Festschrift für Jürgen Lehmann*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006: 55-63

Stallybrass, Peter / White, Allon. *The Politics and Poetics of Transgression*. London: Methuen, 1986

Tihanov, Galin. *The Master and the Slave. Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time*. Oxford: Clarendon Press, 2000

Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*. Trans. Wlad Godzich. 3rd. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988

Volochinov, Valentin N. / Bakhtine, Mikhail. *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Trad. M. Yaguello. Paris : Minuit, 1977

Zavala, Iris M. *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Trad. Epicteto Díaz Navarro. Madrid: Espasa-Calpe, 1991