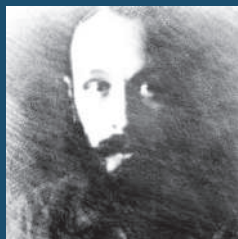


La herencia de Bajtín

Reflexiones y migraciones



Pampa Olga Arán [ed.]

Colección Libros

Debates, pensadores y problemas socioculturales



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

CEA

Centro
de Estudios
Avanzados

La herencia de Bajtín
Reflexiones y migraciones

Colección Libros

Debates, pensadores y problemas socioculturales



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

CEA

Centro
de Estudios
Avanzados

La herencia de Bajtín : reflexiones y migraciones / Pampa Olga Arán ... [et al.];
editado por Pampa Olga Arán. - 1a ed. - Córdoba : Centro de Estudios Avanzados.
Centro de Estudios Avanzados, 2016.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-1751-40-2

1. Semiótica. I. Arán, Pampa Olga II. Arán, Pampa Olga, ed.

CDD 401.41

Universidad Nacional de Córdoba

Rector: Dr. Hugo Oscar Juri

Vicerrector: Dr. Ramón Pedro Yanzi Ferreira

Directora del Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales:

Dra. Alicia Servetto

Editorial del CEA

Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad
Nacional de Córdoba, Av. Vélez Sarsfield 153, 5000, Córdoba, Argentina

Responsables Editoriales: María E. Rustán / Guadalupe Molina

Coordinadora Ejecutiva: Mariú Biain

Comité Académico de la Editorial

Pampa Arán / Marcelo Casarin / María Elena Duarte / Daniela Monje /

María Teresa Piñero / Juan José Vagni

Cuidado de edición: Ariel Gómez Ponce

Diagramación de Libro: Fernando Félix Ferreyra

© Pampa Arán

ISBN 978-987-1751-40-2

La herencia de Bajtín
Reflexiones y migraciones

Pampa Arán
[ed.]

Índice

Prólogo <i>Silvia N. Barei</i>	9
-----------------------------------	---

Presentación	13
--------------	----

PRIMERA PARTE Intersecciones y migraciones

Julia Kristeva, audaz lectora de Bajtín	17
Saussure, Bajtín, Verón: lingüística y semiótica	35
Bajtín y Lotman: paradigmas y nuevos espacios culturales	47
Reapropiaciones contemporáneas de Bajtín	63

SEGUNDA PARTE Categorías en discusión

Dialogismo y producción de sentido	83
La pregunta por el autor	93
Géneros discursivos y géneros literarios	119
Cronotopías literarias	135
Cronotopías culturales. Apuntes para una categoría sociosemiótica de investigación	149

TERCERA PARTE
Campos de exploración

La comprensión dialógica. Una ética para la teoría feminista <i>Adriana Boria</i>	161
La escena que retorna: memoria y escritura <i>Beth Brait</i>	173
Aportes de Bajtín para una profundización analítica de la comunicación <i>Eva Da Porta</i>	203
El cronotopo y la ciudad digital. Una lectura bajtiniana del videojuego <i>Watch_Dogs</i> <i>Ernesto Pablo Molina Ahumada</i>	221
De los autores	255

Prólogo

Silvia N. Barei

Algo que se nos escapa

En primer lugar, quiero manifestar que celebro la aparición de este libro por muchas razones.

Por el afecto que me une a casi todos sus autores.

Por el empeño de Pampa Arán, su «entusiasmo renovado» para seguir pensando y difundiendo la obra de Bajtín, la valorización de su voz heterodoxa y diseminante, palabra excéntrica y provocadora para su época.

Por la decena de intentos frustrados ante editoriales que negaron su publicación con una callada y displicente indiferencia o una acaramelada respuesta vacía.

Por la indudable relación entre producción de escritura/producción de vida.

En *De profundis*, Oscar Wilde le dice a Alfred Douglas que la conversación es el fundamento de todas las relaciones humanas, pero que el conflicto imposibilita toda conversación. Unos pocos años más tarde, un teórico ruso –contemporáneo de los formalistas, formalista él mismo a su modo– habrá de sostener que el conflicto es parte o una de las formas de la conversación, y que esta conversación no es más que el infinito rumor de un *dialogismo* incesante que caracteriza al ser humano como creador de cultura. Porque Mijaíl Ba-

jtín, es alguien que imaginó la vida de las palabras no como algo ideal y carente de conflicto sino sumergida en un flujo temporal de distinciones, exclusiones y prohibiciones y que encarnó en su escritura aquellos procesos y condiciones reales del presente del mundo.

Por ello, las nociones de *dialogismo* y *polifonía*, tan caras y sugerentes para la crítica contemporánea, importan como principio interpretativo general, como lazo entre el texto, el autor y la sociedad, como reconstrucción histórica de las posibilidades de producción, circulación y recepción de los discursos, y fundamentalmente, como ética de vida: o aceptamos el discurso del otro, las voces otras y tendemos puentes aún en condiciones difíciles para la comunicación, o condenamos a nuestras culturas al fracaso, la violencia y la destrucción.

Responsividad y *responsabilidad* son ejes de la ética bajtiniana de la palabra, cada día más vigentes, cada día más necesarias.

El haber reflexionado acerca de los valores mediante los cuales una obra, un texto, una serie discursiva, un género, se engrana en la historia, explica por qué Bajtín fue considerado una amenaza por la autoridad soviética y confinado en un campo de aislamiento donde hizo de todo: limpió pisos y baños, cocinó, paleó nieve, se ocupó de la biblioteca. Y por supuesto, se enfermó.

Frente a una historia de la literatura o mejor dicho, dentro del espacio restringido de lo que a principios del siglo XX se denominaba «literatura» y se pensaba en términos clásicos (en que una época, una obra, una escritura, es sucedida por otra), Bajtín ha considerado períodos históricos particulares (la Edad Media, el Renacimiento, el siglo XIX) en trechos que analiza con detalles no lineales, complejos e incluso cómicos o absurdos, que rompen o alteran elementos relativamente estables (pensemos su noción de *carnevalización*). Los textos incluyen la historia, pero la muestran desde un archivo de su tiempo poco convencional (como las categorías conceptuales de *cronotopo* y de *memoria*).

Así, la textualidad es explorada interminablemente como algo relacionado a otros textos, genealogías subyacentes, desafíos de la autoridad y desenmascaramiento de las instituciones dominantes porque, como señala Said «nadie formula afirmaciones acerca de un cuerpo de textos sobre un campo vacío» (2004: 247)¹.

Este libro, afianzado en el potencial bajtiniano, contribuye indudablemente al conocimiento de la obra del teórico ruso, pero sobre todo al debate intelectual sobre la cultura contemporánea, preguntándose por el tipo de participación de los textos y sus autores en los procesos que se desarrollan alrededor de nosotros: la literatura y el arte, el discurso feminista, los textos mediáticos, los videojuegos, el documental.

A pesar de la profusa, inclusive ya inagotable bibliografía sobre Bajtín, estos ensayos son a la vez, reflexión sobre su obra y reflexión sobre la propia labor situada históricamente en las condiciones de la academia argentina, en un país de América del sur, en un momento de su historia en el que pensar los discursos, el poder y las caracterizaciones problemáticas de lo que se entiende por «cultura» es deber imperativo del intelectual. Es una oportunidad para decir casi por fuera de toda voluntad institucional.

Algo que se nos escapa en el ajeteo diario puede estar maravillosamente cifrado en un libro.

Notas

¹ Said, Edward (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Buenos Aires: Editorial Debate.

Presentación

Pampa Arán

Una vez más, vuelvo al pensamiento de Bajtín con entusiasmo renovado. Esta vez he reunido y revisado una serie de artículos editados e inéditos, producidos para diferentes intervenciones o publicados en revistas extranjeras y que, al releerlos o corregirlos, creo que todavía mantienen algún valor conceptual.

Señalan todo un recorrido insistente de apropiación de la heurística bajtiniana y, junto con algunos libros que fueron producto de trabajos colectivos, constituyen un recuento panorámico de esa zona de mi producción intelectual, siempre abierta a otras voces, a otros estímulos de nuevas investigaciones y lecturas, pues la apropiación del pensamiento de Bajtín, sus migraciones e interpretaciones y los debates que sigue originando, dan cuenta de su vitalidad contemporánea.

Cabe recordar que, desde comienzos del siglo XX, en interacción con destacados investigadores que constituyeron el Seminario kantiano como Voloshinov y Medvedev, el entonces joven Bajtín comenzó a esbozar su formidable proyecto transdisciplinar en cuya matriz puede leerse el interés por sentar las bases de una dinámica cultural de impronta ontológica. A lo largo de su difícil vida fue desarrollando diferentes dimensiones fundacionales de este proyecto del que nos ha dejado los cimientos de intersecciones riquísimas entre lo ético, estético, epistemológico, lingüístico, social e histórico. Las categorías conceptuales que fue forjando jamás son unívocas y su traslado promueve siempre grandes incertidumbres, pero también

descubrimientos inesperados, porque nos obliga a modelarlas para nuevos problemas y nuevos materiales de análisis. Su pensamiento invita al dinamismo y la no clausura del sentido, que es siempre resultado de una posición enunciativa y mutable. Por este motivo, invité a algunos colegas a participar de este encuentro en la escritura, proponiéndoles el desafío de interrogar a Bajtín desde otros campos y objetos de investigación que actualmente tienen en desarrollo.

El contenido del libro sostiene transversalmente el eje que anuncia el título, pero en su ordenamiento interno ha quedado configurado por una *Primera Parte* en la que pretendo dar modesta cuenta de ciertas apropiaciones y traslados del pensamiento de Bajtín y de sus difíciles, a veces enigmáticas, condiciones de producción, en teóricos brillantes como Julia Kristeva, Iuri Lotman o Eduardo Kac, entre otros. En una *Segunda Parte* me ocupo de la discusión y revisión constante de ciertas categorías como dialogismo, autor, cronotopo o género discursivo. La *Tercera Parte*, finalmente, reúne cuatro trabajos de investigadores a los que aprecio intelectualmente y que están expandiendo sus exploraciones bajtinianas a otros campos de estudio teórico y a nuevos productos culturales. Mirado en su conjunto el lector podrá encontrar en este volumen, según sus intereses, numerosos reenvíos conceptuales e históricos y armar su recorrido. Creo, asimismo, que la bibliografía que cada uno de nosotros incorpora también es un aporte significativo y amplificador.

Puedo resumir, entonces, el conjunto de este libro como el fruto de múltiples relaciones afectivas y profesionales. Por eso, agradezco a amigos y amigas investigadores su colaboración generosa para esta publicación y el diálogo sostenido en múltiples ocasiones, a instituciones universitarias de mi ciudad, de mi país y de otros países latinoamericanos (Chile, Uruguay, Brasil, Méjico), que me brindaron un espacio hospitalario para leer o publicar mis trabajos y, como siempre, a los muchos alumnos que me ayudaron a hacer del aula ese lugar de creación intelectual por la palabra semipropia y semiajena como decía Bajtín.

PRIMERA PARTE

Intersecciones y migraciones

Julia Kristeva, audaz lectora de Bajtín¹

La lectura que Kristeva hace de Bajtín en la década del '60 no solo permite su introducción en Occidente, sino que genera una apropiación productiva que debe verse como punto de articulación de una multiplicación de nuevas y aceleradas configuraciones del pensamiento europeo de la segunda mitad del siglo XX. Por eso, me pregunto en este trabajo, ¿por qué Kristeva recupera a Bajtín como texto fundador de un proyecto semiótico y de qué modo produce una dialogía que le permite diseñar un nuevo objeto de estudio para la literatura? Me ocupo en un primer momento del prólogo que escribe para la traducción francesa de *La poétique de Dostoïevski* donde plantea su crítica al movimiento formalista ruso y, por extensión, a las formas radicalizadas del estructuralismo literario de su tiempo, sosteniendo que la superación de la poética formal fue posible porque, aun utilizando un lenguaje psicologizante, los postformalistas historizaron el estudio de la significación y del sentido e independizaron la teoría literaria del dominio de la lingüística. Y, en un segundo momento analizo el ensayo kristeviano sobre la novela, en el que la lectura de Bajtín se expresa claramente como la base para fundar un proyecto semiótico que trabaja una lógica del sentido en el espacio mismo que abre la escritura en el texto, entendiendo escritura como *gramma* dinámico y texto como una práctica específica de la significancia por el lenguaje. Bajtín le ofrece la oportunidad de rechazar el modelo de una estructura abstracta y ontologizante por una interacción dinámica y plurilingüe entre texto literario y texto social.

¹ Publicado con el título: «Cómo Kristeva escuchó a Bajtín» (2009), en Freire, Silka [ed.]. *Más allá de los (pos)tulados*. (pp. 26-43). La Plata: Ediciones al Margen.

Entre las variadas migraciones del pensamiento de Mijaíl Bajtín, una de las más interesantes y productivas ha sido la que se origina a partir de la lectura de Julia Kristeva, que permitió la introducción del teórico ruso en la Europa central y, más particularmente, en Francia, hacia fines de la década de 1960.

El término migración es utilizado aquí no solo en el sentido literal cuanto en analogía con algunos conceptos deleuzianos que permiten observar la apropiación de Bajtín en la tensión de un doble movimiento, del pensamiento que deviene nómada y, por tanto, posible de migración y trashumancia, pero, al mismo tiempo, la posibilidad de su apropiación para fijar un nuevo territorio de dominio. Movimiento dinámico de la teoría que la hace desplegarse y metamorfosearse más allá de sus límites en sentido literal y figurado. Y, al mismo tiempo, descubrir que ese mecanismo opera también en la apropiación, en nuevas máquinas de representación que tienden a proyectar el sentido en un nuevo territorio, es decir, en una nueva zona de significados situados en relación con otras micropolíticas del campo de los discursos sociales. Y la pregunta que hago en este trabajo es: ¿por qué Kristeva recupera a Bajtín como texto fundador y de qué modo produce una «gramática de reconocimiento» (Verón)² escuchando esa palabra, de modo tal que le permite proponer un nuevo objeto de estudio para la literatura?

El clima intelectual. Crítica al Formalismo

No podría comprenderse el interés que Bajtín despierta en Kristeva sin recordar la efervescencia militante que se vivía en París durante el periodo que hace eclosión en las jornadas de mayo del '68: heterodoxia crítica del marxismo tradicional, afianzamiento del neoestructuralismo y postestructuralismo, psicoanálisis lacaniano, deconstrucción derrideana, nuevos caminos de la semiología, importancia de la figura del intelectual y del compromiso político. Y, especialmente, una gran preocupación por el estudio del lenguaje y de la subjetividad, en el que coinciden diferentes tendencias en un mapa de gran complejidad.

Es por esa época que Kristeva llega a París, donde ingresa en la *École Pratique des Hautes Études* y participa activamente en las revistas *Tel Quel*, *Critique* y *Langages*³. En búsqueda de fundamentar su proyecto semiótico como «ciencia de las ideologías», es la primera en advertir que Bajtín «trataba de superar a los formalistas mediante una teorización dinámica realizada en una sociedad revolucionaria» (S, p. 197)⁴, encontrando por ello cierta simetría histórica con las condiciones que operaban en su propio discurso. Por eso, es interesante considerar con detenimiento el prólogo que escribe para la traducción francesa de *La poétique de Dostoïevski* (1970) titulado «Une poétique ruinée»⁵ y que, si bien no es el primer trabajo que Kristeva dedica a Bajtín (ya nos ocuparemos del que había escrito en 1967), es el que mejor define su crítica al movimiento teórico ruso de principios de siglo XX y, por extensión, a las formas radicalizadas del estructuralismo literario de su tiempo. En dicho prólogo, que es un breve ensayo en realidad, Kristeva da cuenta de la torsión que se estaba operando en los estudios literarios con la recuperación del estructuralismo soviético (Lotman y Uspenski, especialmente), en la selección elaborada por Remo Faccani y Umberto Eco (Bompiani, Milano, 1969)⁶, y de una antología de trabajos de los formalistas rusos (Seuil, col. *Tel Quel*, 1965) traducida por Todorov.

Comienza por señalar en los formalistas su filiación con la lingüística estructural derivada de Saussure que, si bien había dirigido el estudio literario hacia la obra en sí misma, rompiendo la tradición del impresionismo e historicismo de la tradición francesa, recuperaba una perspectiva teórica que guardaba consonancia con la aspiración cientificista de las ciencias sociales y humanas. La preocupación formal por constituir una «poética», aspirando a la modelización del texto literario, llevaría finalmente a esa corriente a ser un «discurso sin objeto» (P, p. 2) ahistórico, autosuficiente en su propia lógica de la significación. Es por ello una poética malograda (de allí el título del ensayo) o si se prefiere, una poética en ruinas. Recuperando una posición crítica cercana a la que había sostenido el grupo de Bajtín⁷, Kristeva señala de modo distintivo la sujeción del texto literario a la lingüística y, por lo tanto, «a las categorías de lengua, jamás aquellas del discurso» (P, p. 3), directamente asociada a la práctica artística del futurismo y a una literatura que, desde el sim-

bolismo a Joyce, ponía el acento en el mecanismo compositivo, la fabricación, la *tejné*. El problema consistió pues en el pasaje del estudio de las formas compositivas a la elaboración de una poética formal, ni siquiera lograda por los esfuerzos de Tinianov, Jakobson o Eichenbaum que no pudieron atravesar «la opacidad del signo y su representación» (P, p. 5) en y por la lengua. Y denuncia en dicha corriente, además, una contradicción entre la vocación de cientificidad de corte positivista y una reprimida afinidad con una estética idealista de filiación kantiana, que acaba negando la especificidad del objeto material y a la literatura como modo particular de significar en «el espacio del sujeto, su topología [cronotopía, diríamos con Bajtín], su historia, su ideología» (P, p. 4)

¿Qué pudo hacer Bajtín y su Círculo, entonces, se pregunta Kristeva, en una época anterior al psicoanálisis⁸, a la gramática generativa y bajo fuerte presión de los enfoques provenientes del marxismo (o mejor, añadiríamos, de la vulgata del realismo socialista)? Pero, ¿cómo leerlo, atravesando la coraza de su terminología fenomenológica, con restos no queridos de un lenguaje humanista cristiano («alma», «conciencia del héroe»), para rescatar todo aquel magma precursor que se co-responda con la problemática que enfrentaba su propia investigación? Esta es la empresa responsable que se da Kristeva en un momento clave del redireccionamiento de los estudios literarios que, en variedad de formas y sin analizar matices, reunimos actualmente con el nombre de «postestructuralismo» (como crítica al estructuralismo lingüístico y a la metafísica occidental) y que marcan una crisis en el pensamiento de la modernidad, ligada intelectualmente a cambios y rupturas en los estudios de las humanidades, centrados en concepciones del lenguaje que aluden a inflexiones particulares de los estudios filosóficos conocidos como «giro lingüístico». La posición de Kristeva debe verse, entonces, como punto de articulación de una multiplicación de nuevas y aceleradas configuraciones del pensamiento europeo de la segunda mitad del siglo XX, que se profundizarán en los cambios finiseculares que advienen junto con los cambios del mapa geopolítico a comienzos de los '90 y que resuenan con escepticismo como postmodernidad, arte posthistórico, fin de las ideologías, relatividad de toda certidumbre, lejos ya del momento todavía utópico en que Kristeva formula su programa

de acción teórica y política con el nombre de Semiótica como meta-ciencia dialéctica, ciencia crítica de las ideologías (S, p. 26). En este proyecto, el lenguaje poético sigue ocupando el centro de la escena como forma de resistencia y todavía parece lejano el momento en que el arte ingresa en la lógica del mercado.

La fundación: el postformalismo bajtiniano y la literatura

Sin duda, el acceso de Kristeva a los textos producidos por Medvedev, Voloshinov y Bajtín fue parcial e incompleta, a pesar de que Bajtín estaba vivo, aunque recluido en un hospital de Moscú y con la salud muy deteriorada (muere en 1975). Concluido el régimen estalinista (Krushev lo sucede en 1953), se restablece, en alguna medida, el vínculo intelectual con Occidente, lo cual permite a Roman Jakobson a la sazón en Estados Unidos, volver a visitar Rusia en 1956. Debido a sus conferencias y a un libro de Schlovski sobre los debates sostenidos en la década de 1920, Bajtín es «descubierto» por los estudiantes y, en 1963, reedita con modificaciones la obra sobre Dostoievski con el título actual⁹. Pero es bueno recordar también que la exégesis de la obra bajtiniana sigue aún hoy activa y es producto de controversias¹⁰ de modo que resulta notable la agudeza crítica que Kristeva demuestra en el rescate de la singularidad de un pensamiento original y el interés heurístico que reviste para su proyecto transformador en el campo de la teoría literaria:

(...) cuando la modernidad saca a luz trabajos anteriores importantes, no es ni para conformarse a su modelo ni para tratarlos como objetos de museo, sino al contrario, para extraer de la vaina ideológica envejecida que los rodea, ese núcleo que reúne las investigaciones más avanzadas de acuerdo al presente, y que constituye un investigador ignorado que se ignora. (...) estamos persuadidos de que la mejor manera de participar en el movimiento de la investigación moderna es integrando en ella la investigación extranjera anterior en lo que ella tiene *para decirnos* acerca de cuáles han sido ayer sus dificultades, que hoy son las nuestras.» (P, pp. 6-7, cursiva en el original).

En ese rescate crítico señala que, para Bajtín y su grupo, la superación de la poética formal fue posible en la medida en que, aun utilizando un lenguaje sociologizante, historizaron el estudio de la significación y del sentido e independizaron la teoría literaria del dominio de la lingüística. El círculo bajtiniano dio batalla al formalismo produciendo un análisis crítico desde el interior de esa misma teoría para proponer un estudio del lenguaje en su materialidad, no en el sistema de la lengua sino en el de la comunicación, en la práctica significativa. Al hacerlo, encontraron un nuevo campo de estudio que Bajtín denomina «metalingüística» («translingüística», sugiere Kristeva), en el que se reemplaza la noción idealista del sujeto trascendental por el sujeto histórico en la relación concreta que este mantiene con su discurso, esto es con el proceso de la enunciación en un determinado tiempo-espacio¹¹. El sujeto así entendido se constituye *en* la lengua para producir sentido que es, necesariamente, ideológico. Kristeva no cita aquí a Voloshinov aun cuando está repitiendo su rotunda afirmación: «El área de la ideología coincide con la de los signos (...) Donde hay un signo hay ideología. *Todo lo ideológico posee una significación signica.*» (Voloshinov 1992:33, cursiva en el original), así como la petición de constituir una ciencia de las ideologías de la cual la literatura formaría parte.

La genial propuesta bajtiniana de intersectar una estructura significativa particular en su emergencia histórica (lo sincrónico y diacrónico) que simultáneamente lleva las marcas, la «memoria» del colectivo hablante, aparece como un hallazgo teórico en la noción de «género» (discursivo) y, en particular, en los estudios sobre el género de la novela. Por esta vía, puede rastrear Bajtín la tradición de la menipea y del carnaval en Dostoievski y, con ello, mostrar las obras literarias en su modo particular de proponer un modelo de mundo que encuentra correlatos en conjuntos tipológicos que saltean la linealidad histórica. Novelas de épocas diferentes son vinculadas desde una perspectiva que atiende a los «sistemas significantes» (monológicos y dialógicos) en los que subyacen definitivamente prácticas de escritura con matrices ideológicas diferenciadas que «(...) *no reflejan* las estructuras sociohistóricas [sino] una *historia propia* que atraviesa los modos de producción» (P, p. 8, cursiva en el original).

La historicidad de la literatura en Bajtín, señala Kristeva, está dada por la práctica significativa y no por un determinismo histórico.

Otra manifestación sensible de la distancia de Bajtín con respecto al formalismo proviene de su concepción del lenguaje como realidad material que designa con el término arcaizante de «palabra» (*slovo*), implicando la unidad lexemática o frástica, pero también connotando la noción de discurso como proceso significativo. Las categorías de la lengua y las de la poética se amalgaman en Bajtín y se trascienden cuando descubre al sujeto que se realiza en el lenguaje, noción sin la cual es imposible estudiar prácticas discursivas complejas como la literaria. Sujeto que es dialógico, porque en él hay siempre inscripto un interlocutor, y polifónico, porque en él se escuchan otras instancias discursivas. Por ello –y aquí Kristeva empieza a tomar un desvío interpretativo importante–, el discurso no tiene «sentido fijo», no tiene «sujeto fijo» y no tiene «destinatario unificado» (P, p. 10). En este sentido, Sarlo sostiene que Kristeva ha producido un fuerte deslizamiento de significados respecto de sus fuentes epistemológicas; así, la noción de producción social marxiana es pensada semiológicamente y el modelo de la semiosis, de la producción de significados, es espejo de toda producción social. Del mismo modo, dirá Sarlo, el trabajo productivo la lleva a la noción freudiana del trabajo del inconsciente que se proyecta en todas las prácticas sociales. «Por efecto de este pansemiologismo, todas las prácticas sociales (y no solo la ideología) son pensadas como discursos»¹².

Una hipótesis insistente de Kristeva es que se escucha el psicologismo en el metalenguaje bajtiniano (sujeto-conciencia-voz), asordinado y mutable bajo el peso de una tradición rusa teológico-religiosa. En mi opinión, aunque dicho metalenguaje es un dato que no se puede soslayar, creo con Ponzio (1993) que es atribuible a la tradición de los «filósofos del diálogo» (Levinas) pero creo, sobre todo, que responde a la matriz bajtiniana de una antropología filosófica y, tal vez, a un humanismo revolucionario en cuyo marco Bajtín propone su gran proyecto transdisciplinar tal como se lee en la fundación epistemológica de síntesis del ensayo «Hacia una metodología de las Ciencias Humanas» (1982, pp. 381-396).

Para Kristeva, en cambio, Bajtín «presintió» a Freud al establecer una tipología de personajes dostoievskianos en contrapunto

constante, en un universo contradictorio, plural y abierto, donde la noción clásica de «persona» se disuelve en una «voz pura», en una confrontación de discursos que Bajtín no ubica a nivel de significante (como Freud y Lacan enseñaran), sino a nivel de significados, pero que genialmente denominó «lógica del sueño» y en donde emerge lo onírico, lo sexual, lo fantástico de esos mundos subjetivos. Sin duda, y en eso coincide con Kristeva, Bajtín se sitúa en la lucha que abre la modernidad para pensar las nociones de sujeto e identidad, construida como posición discursiva intersubjetiva y que la literatura explora artísticamente desde Dostoievski o desde Mallarmé, su contemporáneo: «De tal manera [Bajtín] se convierte en una figura de precursor de una semiótica moderna atenta al psicoanálisis y proponiendo una tipología de los sistemas significantes»(P, p. 12) que apuntan a una lógica específica. Por eso, desde su propuesta, puede abordarse la literatura contemporánea o leerse a Dostoievski (entre otras innumerables lecturas) como un «giro copernicano» en relación a Tolstoi y no como sucesor. Es interesante la observación de Kristeva de que la teoría y metodología bajtiniana aparecen como programadas por la obra misma de Dostoievski, porque yo también he sentido esa extrañeza, pero puede pensarse lo mismo con Pushkin en Lotman o Proust en Genette cuando obras extraordinarias, estudiadas intensa y amorosamente en el curso de una vida, ayudan a modelar el cuerpo de una teoría.

Pero Kristeva dará un paso más y muy definitivo al interpretar el alcance de esta lectura: «Bajtín descifra lo que no puede nombrar: el desmoronamiento del sistema de la representación» (P, p. 14), representación no en el sentido de una realidad material, sino de una matriz del logos occidental. Adviene así al planteo de la escritura como una escena, un espacio dramático en el que el yo explora su relación con el sexo y con la lengua y hace del texto el espejo de una travesía sin fin que derriba la idea de literatura como arte de la representación por la palabra y provoca que los textos de la vanguardia devengan «ilegibles». Esto fue lo que entrevió Bajtín en Dostoievski, pero no pudo, no supo o no quiso decir (jugando Kristeva a la manera de Lacan con el término *interdit* en doble acepción: entredicho y prohibido).

Por este camino, la Poética pierde su objeto de estudio o mejor, el objeto deviene otro: «(...) investigación de las reglas según las cuales se engendran el sentido y su sujeto y que los textos límites de nuestro tiempo son los primeros en producir.» (P, p. 17).

Lenguaje y novela: una lógica cultural

Habíamos aludido inicialmente a que un primer momento del trabajo interpretativo sobre Bajtín lo da Kristeva con su ensayo «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», aparecido en *Critique* en abril de 1967 (cfr. nota 2). Es un ensayo denso en el que Kristeva matiza, modifica y tensa los conceptos a partir de su lectura en las ediciones rusas de 1963 y 1965 respectivamente, de dos libros clave en los que Bajtín trabajó toda su vida: *Problemas de la poética de Dostoievski* y *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. La intención kristeviana se expresa claramente como proyecto semiótico que trabaja una lógica del sentido en el espacio mismo que abre la escritura en el texto, entendiendo escritura como *gramma* dinámico y texto como una práctica específica de la significancia por el lenguaje. Bajtín le ofrece la oportunidad de rechazar el modelo de una estructura abstracta y ontologizante por una interacción dinámica y plurilingüe entre texto literario y texto social: «Introduciendo la noción de estatuto de la palabra como unidad mínima de la estructura, Bajtín sitúa el texto en la historia y en la sociedad, encaradas a su vez como textos que lee el escritor y en los que se inserta, reescribiéndolos. (...) La historia y la moral se escriben y se leen en la infraestructura de los textos» (S, p. 188).

Lo que Bajtín descubre según Kristeva, pero no formaliza (y ése será el objeto de su semanálisis)¹³, son dos dimensiones capitales del funcionamiento material de la palabra: la dialógica y la ambigüedad, por las cuales el texto se ejecuta como un sistema significante en la intersección de una sincronía entre el sujeto de la escritura y su destinatario, su otro social y en una diacronía, hacia otros universos discursivos, próximo o lejanos. Por ello, se fractura la linealidad histórica, a la que era afecta la historia literaria tradicional, y surge un

nuevo concepto de texto, un palimpsesto, una zona de cruces discursivos múltiples:

En Bajtín, además, esos dos ejes que denomina respectivamente *diálogo* y *ambivalencia*, no aparecen claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble» (S, p. 190 cursiva en el original).

Sobre la base de esta definición, Kristeva propone la noción de «intertextualidad» categoría donde yo creo que se reorienta la terminología bajtiniana y, con ella, una interpretación que con el tiempo se generalizaría y que, en mi opinión, se aparta epistemológicamente de la posición de Bajtín. Kristeva está buscando establecer una semiótica que sea superadora del inmanentismo y que, haciendo centro en la práctica literaria piense el texto en su materialidad histórica e ideológica como un trabajo con la lengua que en su paradigma lacaniano funciona con otra lógica, en la que el sujeto es externo con respecto al lenguaje, un sujeto latente. El texto pasa a primer plano y adquiere una diferencia, una «significancia» que se expresa como un fenómeno orgánico por relación a otro texto social que se engendra en la materialidad de lo real, una suerte de isomorfismo (con lo cual Kristeva está más próxima a la teoría de Lotman, con quien comparte más de una afinidad). Ni copia, ni imitación, ni sustrato metafísico, el texto se construye no como Uno, sino como multiplicidad de las diferencias. Texto como juego, como estratificación en hojaldre, como productividad, como inscripción del deseo del sujeto, como «insistencia» en la lengua que no es solo una gramática y una sintaxis. Kristeva transforma así el sutil concepto que Bajtín había atribuido al «enunciado» como acto único, irrepetible, como acontecimiento, diferenciándolo del «texto» como posibilidad de lo repetible no solo en la lengua, sino en su reproducción material y reconociendo que hay «dos polos» en los textos, el reproducible y el que el oído atento

del analista descubre en su virtualidad de acontecimiento dentro de la esfera discursiva en la que se produce¹⁴.

Mientras Kristeva vira el concepto hacia la fractura del sujeto cartesiano y hacia lo que luego Jameson llamará «political unconscious», Bajtín lo había orientado hacia una ética de la responsabilidad en la que el sujeto se vincula por la palabra al universo de los valores y da cuenta de ellos «con su firma». El texto en Kristeva se autonomiza de su autor empírico, el objeto de estudio es la producción de significancia en el lenguaje textual (Barthes escribe, en 1967, «La muerte del autor»), mientras en la Rusia stalinista la firma podía acarrear prisión o muerte. Esas condiciones materiales de producción de los textos bajtinianos crean una asimetría y una distancia que Kristeva silencia en su exégesis.

Para Bajtín, monologismo y dialogismo son actitudes del sujeto del enunciado que abre o cierra el diafragma auditivo a otras voces, a otras evaluaciones sociales, les hace un lugar en su escucha y las responde desde su posición enunciativa y, de este modo, se inserta en una cadena dialógica incesante que es el motor de la producción de sentido. En la novela, la «conciencia autoral» (o creadora) es una aduana semiótica activa y productiva que gobierna la arquitectónica de contenido y forma; no es un lugar ni puede ser identificado con el autor empírico, pero es inescindible de una posición estética y de una actitud valorativa (axiológica) que se manifiestan en el plano artístico como totalidad de sentido. Pero, en Kristeva, dirá nuevamente Sarlo, «el texto literario se independiza de su proceso social de producción, interiorizándose bajo la forma de productividad textual; por el mismo camino, la ideología del texto se libera del peso individual y social de la ideología del autor, para fundirse, prescindiendo de la mediación del autor como categoría interna-externa del texto, en el flujo discursivo de las ideologías sociales. El texto literario es para Kristeva un *creador increado*» (1983: 49).

Kristeva recupera la pregnancia de la noción de dialogismo bajtiniano y el proyecto de superar un estructuralismo puramente lingüístico por uno translingüístico. Por eso, dice: «(...) el dialogismo bajtiniano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como *intertextualidad*; frente a ese dialogismo, la noción de «persona-sujeto de la escritura»

comienza a borrarse para ceder su lugar a otra, la de «ambivalencia de la escritura» (S, p. 195 cursiva en el original).

El concepto capital de ambivalencia permite a Kristeva sostener su concepto de lenguaje poético (literario) como lenguaje paragramático, lenguaje situado en el centro de toda experiencia del lenguaje. Es el lenguaje que logra abolir la lógica de los opuestos, del binarismo reductor del signo entendido como significante y significado en su abstracción científica. Este lenguaje dual resiste la unidad de la lógica científicista (Sujeto-Predicado, unidad indoeuropea) para exhibir una lógica paragramática que transgrede la unidad del continuo (0-1) al saltar la Unidad monológica que es la Ley (dios-totalidad, centro, sustancia, inmanencia, razón) y proponer el dialogismo como forma ambivalente que se da una ley distinta y que se expresa como lenguaje carnavalizado, en su forma más pura y sostenida históricamente.

Bajtín pudo extender la noción de dialogismo a la historia literaria «como principio de toda subversión y de toda productividad impugnatoria» a partir de un corte, de una ruptura en la literatura del siglo XX en la que lo dialógico deja de ser evidente a nivel representativo para volverse interior al lenguaje (Joyce, Proust, Kafka). Este momento de ruptura es político, social y filosófico, y Bajtín, que vivía en una sociedad en transformación, propone una teoría dinámica que puede dar cuenta de este corte en la escritura.

Pero Kristeva habla de la Ley en un sentido que Bajtín alcanza por caminos menos explícitos y generalizadores: es dios, la épica, la definición, la causalidad, la racionalidad, lo idéntico, lo Uno. La transgresión de la Ley, especialmente posible en el lenguaje del arte, implica también lo psíquico, lo que escapa al control consciente del lenguaje, su dualidad y ambivalencia semejante a «una lógica del sueño» (S, p. 198). En el discurso kristeviano, parece quedar más o menos claro que, si bien todo el lenguaje poético es paragramático, una escritura donde siempre se cuele el fantasma y la relación especular S-O, la novela será el género que hace de la ambivalencia un rasgo estructural. En su estructura, «la escritura lee otra escritura, se lee a sí misma y se construye en un género destructivo» (S, p. 207). Y, por esto, apartándose de Bajtín, señala la desaparición del autor y su desdoblamiento (destinador y destinatario, sujeto del enunciado y

de la enunciación): el autor «se convierte en un anonimato, una ausencia, un blanco, para permitir a la estructura existir como tal» (S, p. 203), estructura análoga a la que está en el psiquismo profundo de la escritura y que «los psicoanalistas hallan en el discurso objeto del psicoanálisis» (S, p. 204). Aquí se abre la brecha entre el acontecimiento social del lenguaje y el lenguaje como infinitud potencial cuya productividad responde a otra lógica: ya no es el sujeto el responsable de su lenguaje, sino que está atravesado por el lenguaje.

No es casual, entonces, que el término «palabra» (*slovo*) bajtiniano se reemplace por «escritura» en Kristeva, en un pasaje del acto personalizado del vínculo social yo-otro a un Otro radicalizado que se manifiesta en el texto y que permite a Kristeva reinterpretar los modos discursivos genéricos: serán monológicos los discursos en que la dualidad es sofocada por la prohibición y la censura (discurso histórico, de la ciencia, del epos) y dialógicos, aquellos en que a nivel de estructura se lee la tensión del engendramiento del doble como la menipea, el folklore carnavalesco, la novela polifónica, el teatro de Artaud, la narrativa de Sade, Kafka o Bataille.

¿Qué saca a luz el carnaval en una lógica dual que no conoce causa, sustancia ni identidad? Saca «el inconsciente que subyace a esa estructura: el sexo, la muerte» (S, p. 209). Siendo escenario y vida, discurso y espectáculo, no es extraño que haya sido perseguido en la cultura oficial de Occidente y perviva en los juegos populares o en formas peyorativas que ocultan «el aspecto *dramático* (homicida, cínico, revolucionario en el sentido de una *transformación dialéctica*) del carnaval en que insiste justamente Bajtín y que se halla en la menipea de Dostoievski» (S, p. 211, cursiva en el original).

Recuperando la más conocida hipótesis bajtiniana acerca del diálogo socrático y la menipea en la génesis de la novela polifónica, Kristeva analiza de qué modo ambos géneros constituyen una palabra políticamente subversiva, en un caso porque libera a la palabra de su función representativa y la hace medirse con la muerte en el «umbral» de una totalidad, de una definición y en la menipea porque permite la audacia de la invención, la imaginación, el naturalismo macabro y la fantasmagoría, es la palabra de los lupoaneros, las prisiones, las tabernas, las orgías, la locura, las cárceles, es la mezcla de los

géneros, es la exploración del cuerpo (Jackson, 1986). La trama del relato menipeo transita entre un realismo representativo *por* el lenguaje y una experiencia que se vive *en* el lenguaje como extrañamiento.

La novela polifónica moderna que incorpora la tradición menipea no es la novela realista (la novela de la burguesía del XIX), como no lo había sido la de Rabelais, Swift o Lautreamont y por ello necesita ser estudiada con un modelo analítico que responda a otra lógica de *engendramiento* (que Kristeva insinúa dentro de las matemáticas y teoría de conjuntos) y es una de las tareas que debe abordar la Semiótica. Tarea que parecería desbordar el solo universo del discurso literario¹⁵, pues, en audaz hipótesis de Kristeva, «el dialogismo, más que el binarismo, sería quizás la base de la estructura intelectual de nuestra época» (S, p. 225) y, por su magnitud, aspira a convertirse en una nueva ciencia crítica del texto, como escenario productivo de todo isomorfismo estético y político, histórico y cultural.

Notas

² Cfr. Verón, Eliseo (1998). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa. Verón estudia el proceso de la producción social de sentido (semiosis ilimitada) y en su diseño teórico existen redes intertextuales formadas por paquetes discursivos que responden a las condiciones de producción de un discurso (discurso de referencia) y a sus condiciones de reconocimiento. En este caso, Julia Kristeva estaría instituyendo a Bajtín y a su círculo como discurso fundacional, condición de producción de su propio discurso puesto que «la localización histórica de una fundación (...) es un producto del proceso de reconocimiento» (Verón, 1998: 30).

³ Julia Kristeva, teórica de la literatura y el feminismo, nacida en 1941 en Bulgaria. Después de haber estudiado Lingüística en la Universidad de Sofía llega a París en 1966 para trabajar en el Instituto de Antropología social dirigido por Lévi-Strauss. Traba una importante relación con Roland Barthes y Philippe Sollers y participa en los seminarios de Lacan. Su obra produce un cruce interesante entre antropología, semiótica y psicoanálisis. Actualmente enseña Semiología en la State University de N.Y y en la Universidad Paris VII. Algunos libros: *La traversée des signes* (1975), *Pouvoirs de l'horreur* (1980), *Le langage cet inconnu* (1981), *Histoire d'amour* (1983), *Au commencement était l'amour*, *Les Nouvelles Maladies de l'âme*, *Soleil noir*, *Etrangers à nous-mêmes* (1988), *Les Samourais* (1990), *Le Temps sensible* (1994), *La Révolte intime* (1997), *Visions capitales* (1998), y *Le génie féminin* (1999).

coord.]. *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín* (pp. 260-263). Córdoba: Ferreyra Editor.

¹⁵ No es esta la opinión de Sarlo quien sostiene que el discurso crítico de Kristeva transforma la lectura de Bajtín «en una teoría donde se disuelven los discursos sociales hasta que desaparecen casi del todo, canibalizados por la literatura» (1983: 51).

Bibliografía citada

- Barei, Silvia (2001). «El legado bajtiniano. Texto-intertextualidad / Discurso -interdiscursividad», en *Recorridos teóricos: Texto- Discurso* (pp. 13-21). Córdoba: Epoké.
- Bajtín, Mijaíl (1982 [1974]). «Hacia una metodología de las ciencias humanas», en *Estética de la creación verbal* (pp. 381-396). Traducción: Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- Bajtín, Mijaíl (1986 [1929-1963]). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción: Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijaíl (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducción: Julio Boreat y César Conroy. Buenos Aires: Editorial Alianza.
- Boria, Adriana (2006). «Sujeto», en Arán, Pampa [dir. y coord.]. *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín* (pp. 256-260). Córdoba: Ferreyra Editor.
- de Olmos, Candelaria (2006). «Enunciado» y «Texto», en Arán, Pampa [dir. y coord.]. *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. (pp. 260-263). Córdoba: Ferreyra Editor.
- Jackson, Rosmary (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogo Editorial.
- Kristeva, Julia (1981[1967]). «La palabra, el diálogo y la novela», en *Semiótica I*, (pp. 187-226). Traducción: José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos.
- Kristeva, Julia (1985[1970]). «Una poética malograda». Prólogo a *La poética de Dostoievski*, de Mijaíl Bajtín. Edición facsimilar, Cátedra Análisis y crítica II. Serie Traducciones N°1. Traducción del francés: Gloria Marrocco y Analía Montes. Escuela

de Letras, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.

- Ponzio, Augusto (1993). «El humanismo del otro hombre en Bajtín y Levinas», en Alvarado, Ramón y Zavala, Lauro [comp.]. *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo* (pp. 315-330). México: UAM-Xochimilco/BUAP.
- Sarlo, Beatriz (1983). «La lectura kristeviana de Bachtin», en Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Literatura /Sociedad* (pp. 46-51). Buenos Aires: Hachette.
- Verón, Eliseo (1998). *La semiosis social*. Barcelona, Gedisa.
- Voloshinov, Valentín N. (1992[1929]). *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (pp. 73-94). Versión en español. Madrid: Editorial Alianza.

Saussure, Bajtín, Verón: lingüística y semiótica¹

Propongo leer la recepción de la obra de Ferdinand de Saussure (1857-1913) en textos y épocas diferentes: por una parte, en las obras de Voloshinov (1929) y Bajtín (1952-53) y, por otra, en la del semiólogo argentino Eliseo Verón (1975), para examinar de qué modo la migración del pensamiento del lingüista ginebrino continúa aún hoy generando nueva teoría. Su discusión ha contribuido al desarrollo de nuevos territorios teóricos en el campo de las teorías de la significación: en el caso del Círculo de Bajtín, sosteniendo la producción de sentido en el enunciado y, en el caso de Verón, para identificar los procesos de semiosis y sus gramáticas. En ambos casos, el *Curso* es, en expresión de Verón, «un texto de fundación».

La pregunta a la que intenta responder este trabajo es de qué manera la lectura del *Curso de Lingüística General* (1916), genera en dos oportunidades una interpretación productiva para proponer una nueva perspectiva en el estudio de la discursividad social. Me refiero a las lecturas concomitantes que hacen Voloshinov primero, en 1929, y Bajtín, en 1952-1953, y la del semiólogo argentino Eliseo Verón, en 1975, si bien me permito invertir el orden cronológico en mi exposición, debido a que pienso que Verón, no obstante su lúcido análisis, ha omitido la importante recepción de Saussure en los textos de Bajtín y su Círculo. Sin embargo, en ambos casos, creo que se

¹ Intervención en panel acerca de «Lecturas críticas de Saussure y nuevos territorios en las ciencias del lenguaje». 19º INPLA-Intercambio de Investigación en Lingüística Aplicada/ REBECCA/PUC-SP y el 5º. SIL International Seminario de Lingüística/UNIC-SUL, con el tema «Lenguajes, teorías y prácticas». São Paulo, 9 y 11 de octubre de 2013.

produce una auténtica interacción dialógica con la obra de Saussure, que permite diseñar nuevas propuestas teóricas para el estudio de la producción de sentido en el uso social del lenguaje y que, en ambos casos también, reconocen la dimensión ideológica como inherente a la producción discursiva.

1. En la Primera parte de *La semiosis social* (1998)², Verón se pregunta por el surgimiento histórico de los discursos científicos, proponiendo un modelo para su definición y aplicándolo al *Curso de lingüística general* de Saussure³, quien funda la disciplina contemporánea y que durante mucho tiempo orientó en Europa las teorías acerca del signo y la producción de sentido como sistema lineal. Verón propone, en cambio, estudiar este proceso como semiosis ilimitada y, según su diseño teórico, existen redes intertextuales formadas por paquetes discursivos múltiples que componen las condiciones de producción de un discurso (discurso de referencia), en tanto operaciones discursivas que dan lugar a objetos empíricos o textos, que llevan en sí las huellas de estas condiciones, pero sin las cuales estos textos no hubieran sido posibles.

Pero son las operaciones de reconocimiento, en situaciones históricas diferentes, las que determinan el surgimiento de ciertos textos como *fundadores*. Se trata, por lo tanto, de un efecto de sentido, de una lectura en recepción. Según esta hipótesis veroniana, el surgimiento de la lingüística contemporánea no está en la obra de Saussure, sino en el efecto que ella produjo. Fijar un texto y un autor como hito en la historia de las prácticas de producción de conocimiento es, en cierto modo, arbitrario, aunque reconoce que es una «*ilusión necesaria*» (1998: 27, cursiva en el original). Se escucha aquí la enseñanza de Foucault⁴. Ni en continuidad ni en ruptura epistemológica, los textos de fundación de las ciencias (que pueden reconocer varias fundaciones en diferentes momentos históricos) son un producto discursivo que amerita ser examinado en cuanto a las condiciones extradiscursivas que lo hicieron posible. Circulan en un momento de la dinámica de la red y en un lugar que les permite capitalizar ciertas tensiones ideológicas que los sostienen y explican, no como causas o antecedentes, sino como condiciones históricas de posibilidad de dichos textos.

A los fines de probar su hipótesis, Verón analiza el *Curso* en producción y en reconocimiento, si bien le interesan fundamentalmente la inscripción del pensamiento de Comte y Durkheim y, a posteriori, el surgimiento del estructuralismo, admitiendo que se trata de una elección orientada, porque si bien Comte influye decisivamente en la obra de Saussure, hay otros textos cuya reflexión sobre el lenguaje es explícita y que, sin duda, han contribuido junto con Saussure a la primera fundación de la lingüística. No obstante, el objeto de Verón es colocar el *Curso* en una red interdiscursiva que le permita leer las condiciones ideológicas que atravesaban el positivismo y descubrir que ellas preparan el surgimiento de las ciencias sociales a lo largo del siglo XIX dibujando sus diferentes dominios, aun cuando sus objetos no estén todavía constituidos. Muy especialmente el de la sociología, habida cuenta de que la cuestión del orden social, que había surgido del capitalismo industrial, fue dominante en el horizonte filosófico del positivismo, que aspiraba a la unidad de las ciencias y quería eliminar la noción de contrato social⁵, pero que se encontraba con el problema de conjuntar la oposición naturaleza / cultura. De allí es que la perspectiva positiva fuera «naturalizar lo social, moralizándolo» (...) e «integrar la sociedad en la naturaleza proporcionando a la primera, por el mismo momento, su fundamentación moral» (Verón, 1998: 63).

La lectura de Verón es que no solo había que reconocer el vínculo de lo social con lo natural, sino que había que legitimarlo, deontologizarlo⁶, para justificar el sistema de prácticas y de instituciones. Ese vínculo, en el aparato conceptual del positivismo, es inmotivado y arbitrario, no racional y estas características son las que Saussure aplicará a la noción de signo lingüístico. El esfuerzo de Comte⁷ será mostrar que lo social obedece a las mismas leyes que la naturaleza pues los hechos sociales son fenómenos empíricos que se estudian según las ciencias experimentales que se encuentran en un acelerado desarrollo. La evolución de la humanidad es positiva, natural, espontánea, pero no necesariamente racional, de modo que hay que intervenir en ella, producir su perfeccionamiento a través de una ciencia social y un universo normativo de orden moral. Comte se debate siempre entre el determinismo natural que, por otra parte,

es divino, y el voluntarismo moral de la sociedad que debe ser vigilado y custodiado de peligros que lo acechan, como el comunismo.

Lo interesante es la recuperación de las instituciones sociales de las que el lenguaje es paradigmático del vínculo entre lo natural y lo social, porque la lengua es evolutivamente autónoma y su función se agota en lo comunicativo:

(...) La más mínima evolución del lenguaje supone siempre una influencia colectiva, donde el concurso de las generaciones pronto se convierte en no menos indispensable que el de los individuos. Los máximos esfuerzos de los genios más sistemáticos no conseguirán construir personalmente ninguna lengua real (Comte: II,219-220, en Verón, 1998: 53).

(...) Los signos voluntarios son siempre verdaderas instituciones sociales, puesto que fueron primitivamente destinados a las comunicaciones mutuas. (Comte, II, 223, en Verón, 1998: 53).

Parte decisiva, además, de la teoría de Comte, es su concepción del signo que produce el «enlace constante entre una influencia objetiva y una impresión subjetiva» (II, 222, en Verón, 1998: 57), que es artificial, pero, a diferencia de Saussure, nunca arbitrario. En la perspectiva histórico genética de Comte, el lenguaje humano muestra el tenso equilibrio del paso de lo natural a lo artificial, de lo involuntario a lo voluntario, como evolución espontánea de la humanidad. Saussure completa en esta dirección la tarea iniciada por Comte, eliminando algunas contradicciones latentes y proclamando la arbitrariedad y lo involuntario del signo como existente en la misma naturaleza, lo cual caracterizaría al objeto lengua en su especificidad y autonomía.

El *Curso* presenta entonces, en opinión de Verón, la última versión del positivismo en la espinosa cuestión del origen y legitimación del orden social, producido en un contexto que ya no era el de Comte y en el que Durkheim⁸ ha tenido un papel decisivo, de modo que su lectura debe ser hecha en paralelo con Saussure porque en ciertos aspectos funcionan como discursos complementarios. Es sabido que Durkheim estudia principalmente las instituciones sociales como hechos estructurales, entre las que la lengua tiene un estatus

singular: «El carácter involuntario de la lengua, la pasividad de los sujetos hablantes (CLG, 30), la imposibilidad de estos últimos de cambiar nada, todo esto remite directamente a la sociología de Durkheim», dirá Verón (1998: 65), así como el criterio metodológico de definir lo sincrónico y lo diacrónico como las dos grandes ramas para el estudio de la lengua, en tanto «cosa» natural porque «la lengua no es menos que la palabra, un objeto de naturaleza concreta» (CLG, 32, en Verón, 1998: 67).

Asimismo, Durkheim llegó a una idea de signo muy próxima a la de Saussure, al establecer lo simbólico en su arbitrariedad, en cuanto a las relaciones entre un objeto y el significado que adquiere en una colectividad: «*El carácter sagrado que reviste una cosa no está por lo tanto implicado en las propiedades intrínsecas de ésta, está sobre-agregado*», dirá en *Las formas elementales de la vida religiosa* (35, en Verón, 1998: 67, cursiva en el original). Esta cuestión será desarrollada con total claridad en Saussure:

La palabra *arbitrario* exige también una aclaración: no debe dar la idea de que el significado depende de la libre elección del sujeto que habla (se verá más adelante que no está al alcance de individuo alguno cambiar nada en un signo, una vez establecido en un grupo lingüístico): queremos decir que es *inmotivado*, es decir, arbitrario en relación con el significado, con el cual no tiene nexo natural alguno en la realidad» (CLG, 101 en Verón, 1998: 64, cursiva en el original).

Y, para cerrar esta apretada síntesis de la interpretación veroniana de las condiciones de producción del *Curso*, señalamos el problema de la naturaleza del objeto lengua, que forma parte de una de las mayores dificultades que tuvo el positivismo en la difícil ecuación entre objeto construido y objeto natural, representación colectiva y apropiación individual (independiente de los sujetos, pero existe en la palabra de los sujetos que no pueden, sin embargo, cambiar nada en ella), dualismo entre pensamiento y lenguaje, resuelto a favor de la naturaleza psíquica de la lengua, recuperada como uno de los rasgos más importantes de la fundación de la lingüística contemporánea. La lengua, para Saussure, es de naturaleza psíquica, tanto en su concepto como en su representación que no es el sonido material

sino su imagen acústica: los signos son entidades psíquicas. De allí que la lingüística sea parte de la semiología y esta, a su vez, de la psicología social. Psicología que no es la que impera en ese momento, ya que en Durkheim y en Saussure se asocia más a la lógica de una conciencia colectiva que a la fisiología, de allí que: «la *lingüística sincrónica* se ocupará de las relaciones lógicas y psicológicas que conectan términos coexistentes y que forman sistema, tal como son percibidos por la misma conciencia colectiva» (CLG, 140, en Verón, 1998: 67, cursiva en el original).

Ahora bien, cuando Verón estudia esquemáticamente el efecto de sentido que el Curso tuvo en cuanto a la lectura en recepción en la primera mitad del siglo XX (ver. cap. 7, pp. 73-79) y las lecturas que originó, entre las muchas que eran posibles, muestra cómo se retuvieron ciertos elementos y se obliteraron otros, por ejemplo, el componente social, las ramas diferentes a las que da origen el estudio del significante o el del significado y la acentuación de la noción de sistema hecho de diferencias, que lleva a la noción de estructura. Todo ello efectúa un precipitado que se apoya en un nuevo horizonte ideológico y que conocemos como «estructuralismo en lingüística», caracterizado como una «lingüística de la comunicación», la noción de «código» y el concepto instrumental del lenguaje que eran por completo ajenos al discurso de Saussure (Verón, 1998: 77-78). Es, en esta distancia entre el discurso ideológico del positivismo, que se pregunta por el orden moral de lo social, y el nuevo discurso, que busca la empiria de los hechos y la descripción de su funcionamiento, que se constituyen las ciencias sociales: antropología, psicoanálisis, sociología y lingüística y en este nuevo marco se reconoce a Saussure como su fundador.

Al respecto, no quiero dejar de recordar que el objeto de Verón, en esta etapa de su producción intelectual, es generar un nuevo modelo teórico para el análisis de los discursos, impugnando el modelo binario del signo y la visión ingenua de la conciencia lineal y empírica del sujeto hablante propia del funcionalismo, para recuperar los conceptos ternarios de Frege y de Peirce, sosteniendo la posición metadiscursiva del sujeto investigador que permita poner a la lingüística en la red de discursos sociales en tanto discurso objeto,

productor de conocimiento, sí, pero incapaz por sí misma de explicar el funcionamiento social del sentido.

2. Sin dudas, quedo intelectualmente asombrada por las brillantes hipótesis sostenidas por Verón para probar su teoría de la semiosis productiva de los discursos sociales, insertando el *Curso* de Saussure en las redes que lo instauran como texto fundacional de una nueva ciencia. Sin embargo, no puedo dejar de preguntarme por qué, estando la concepción de Bajtín y su Círculo tan próxima a su teoría de filiación marxiana de la producción social del sentido⁹, Verón no le hace lugar a la más mínima referencia. Y por eso me interesa aquí mostrar cómo esas lecturas de reconocimiento de la obra de Saussure, producidas en Rusia en el contexto ideológico de una línea de desarrollo de un materialismo histórico y de una perspectiva dialéctica de la producción del conocimiento en las ciencias humanas, buscará también establecer el funcionamiento social del lenguaje dentro de una teoría de los signos. Y cómo ello ocurre muy tempranamente, a solo trece años de la aparición del *Curso*, en el contexto de la Rusia revolucionaria, lejos del escenario de Europa occidental, que recién descubrirá a Bajtín por mediación de Kristeva a fines de la década de 1960.

Según la opinión de Holquist¹⁰, si bien Bajtín se había ocupado de la relación yo/otro en el campo de la epistemología, de la ética y de la estética desde principios de la década de 1920, su traslado a la filosofía del lenguaje, a partir de 1924, es en buena medida el resultado de dos factores, «the Sovietization of intellectual life that began after 1917, and the excited response of Russian linguists to the theories of Saussure when they first began to appear» (1990: 43), puesto que, sostiene Holquist, la importancia de Saussure en Rusia comienza muy tempranamente cuando Karcevskij¹¹, que había estudiado con el maestro en Ginebra, encuentra a Jakobson en Moscú en 1917. El flujo de publicaciones sobre la obra de Saussure a partir de 1923 fue mayor en Rusia que en ninguna otra parte, debido no solo a la propuesta valiosa de hallar una nueva perspectiva para el estudio de la lengua que no fuera la historicista, unida al hecho de que proveía un nuevo argumento acerca de la importancia de lo colectivo en el desarrollo humano y de la naturaleza social del lengua-

je, que era afín con los postulados revolucionarios que se discutían en ese momento. La hipótesis de Holquist es que, lejos de tener un énfasis negativo la lectura de Saussure por Bajtín y su Círculo, ella contribuye fuertemente a su desarrollo, que tiene su primera manifestación en la obra de Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, de 1929 (1992).

Sin pretender extendernos acerca de la interpretación de Holquist sobre las afinidades y diferencias entre la postura de Saussure y la de Voloshinov/Bajtín, vale la pena recordar que Holquist sostiene que aunque ambos parten de considerar la importancia del hablante singular y la intrínseca dualidad subjetivo/objetivo que encierra el discurso, la dialéctica individual/colectivo lleva a Saussure a los binarismos ya conocidos sincrónico/diacrónico, habla/lengua y a pronunciarse, en definitiva por lo social, en tanto Bajtín admitirá la simultaneidad yo/otro en la construcción del enunciado, lo que constituye la base del pensamiento dialógico.

Quisiera ahora abandonar la interesante propuesta de Holquist que me ha servido de nexo para revisar la matriz de la fundación de la «ciencia de las ideologías» que propone Voloshinov, cuya unidad está dada por el funcionamiento del signo como entidad creativa y dinámica, propia de la lucha ideológica por la apropiación del sentido en el tejido social. Dentro de esta matriz semiótica, de cuño materialista, se inscribe la posibilidad de fundar una nueva ciencia del lenguaje, superadora de las lingüísticas predominantes por entonces, la de la *langue* saussureana, que llaman «objetivismo abstracto» y la del idealismo humboldteano, que llaman «subjetivismo individualista» (1992:81-83). No abundaremos este aspecto bien conocido de la tarea crítica de uno de los representantes del Círculo de Bajtín a las teorías vigentes en su tiempo. De lo que se trata es de cómo estos jóvenes pensadores ponían en entredicho los límites teóricos y metodológicos de una lingüística estrechamente concebida, para imaginarla abarcando todas las facetas de la vida social de la palabra. Tal enorme tarea culminará en la propuesta de una meta o translingüística (en la traducción de Todorov, 1981), sostenida pragmáticamente en una metodología de la comprensión dialógica que será creación bajtiniana.

Y ello sucederá en otro momento, cuando Bajtín retoma la crítica a Saussure, al abordar el problema de una pragmática de la comunicación y la cuestión de los géneros discursivos, en un ensayo escrito alrededor de 1952-1953 (1982), uno de los ensayos más orgánicos y precisos y en el que retoma la tarea que Voloshinov anunciaba en la obra de 1929.

Bajtín afirma que, de estudiar el enunciado como fenómeno gramatical o como suma de oraciones, no se lo puede comprender como fenómeno estilístico, en cuyo caso propone el estudio de la naturaleza lingüística común de los géneros discursivos, que es la forma que adopta el enunciado en una situación dada. Tengamos en cuenta que «estilística» es un término recuperado y reacentuado por Bajtín, de difícil definición, que atañe al vínculo entre el lenguaje individual y las formas sociales de su uso, pero que entraña una posición axiológica, un punto de vista sobre el mundo, una relación con el otro, una comprensión de respuesta. La estilística de los géneros discursivos que propone forma parte de un proyecto mayor, el estudio de los géneros de la prosa y la fundación de una poética sociológica, proyecto que solo realizará parcialmente y de modo particular con los géneros literarios, la novela especialmente.

Solo mediante un profundo conocimiento de los géneros discursivos y su funcionamiento en todas las manifestaciones de la vida del lenguaje, puede estudiarse la obra artística de un escritor individual y el modo como renueva los géneros, que son en algún punto, semejantes a la *langue* saussuriana, un sistema que es de todos y de nadie, pues «al construir nuestro discurso, siempre nos antecede la totalidad de nuestro enunciado, tanto en forma de un esquema genérico determinado como en forma de una intención discursiva individual» (1982: 276, nota al pie) o bien «porque los géneros representan las formas típicas de los enunciados individuales, pero no son los enunciados mismos» (1982: 278).

Pero la profunda diferencia con Saussure es de índole epistemológica y metodológica: la «lengua viva» solo puede estudiarse pragmáticamente, en los enunciados que forman parte de las diferentes esferas discursivas y son resultado del cruce de lo sincrónico y lo diacrónico pues los géneros tienen memoria, no solo de su origen, sino también de los cambios en la historia de la lengua en los que

siempre han funcionado como «correas de transmisión» de la historia social (1982: 254).

Es por esto la crítica al estudio lingüístico fragmentario por parte de Saussure y sus seguidores, al behaviorismo y a Vossler quienes no pudieron entender, más que aisladamente y dada la extrema heterogeneidad de los géneros discursivos, su «naturaleza lingüística común» (1982: 249) que es lo que Bajtín desarrolla en su ensayo, a partir de los rasgos específicos del enunciado «*como unidad de la comunicación discursiva*» (1892: 262, cursiva en el original), en lugar de la oración y la palabra, como unidades significantes de la lengua. La crítica se extiende a los lingüistas rusos, Kartsevski, Shájmatov y otros (1982: 271) que, fieles seguidores de la teoría saussureana, no pudieron comprender que las unidades sintácticas que aislaron, son indiferentes a las actuaciones de los sujetos discursivos, a sus alterancias, a los rasgos de la conclusividad.

Y es esta insistencia en rescatar la importancia activa del hablante real, lo que lleva a Bajtín a considerar «una ficción científica» la abstracción esquemática del hablante y del oyente:

Estas ficciones dan un concepto absolutamente distorsionado del proceso complejo, multilateral y activo de la comunicación discursiva. En los cursos de lingüística general (inclusive en trabajos tan serios como el de Saussure), a menudo se presentan esquemáticamente los dos compañeros de la comunicación discursiva, el hablante y el oyente, se ofrece un esquema de los procesos activos del discurso en cuanto al hablante y de los procesos pasivos de recepción y comprensión del discurso en cuanto al oyente. No se puede decir que tales esquemas sean falsos y no correspondan a determinados momentos de la realidad, pero, cuando tales momentos se presentan como la totalidad real de la comunicación discursiva, se convierten en una ficción científica (Bajtín, 1982: 257).

Una vez más Bajtín privilegia la posición enunciativa del hablante, el rol activo del enunciadador, la actitud de respuesta y en la ilimitada cadena responsiva que mueve la tensa dialogía social se aproxima de modo notable a la propuesta veroniana de análisis de las condiciones de producción y de reconocimiento («*el sentido de una*

enunciación está dado por la respuesta que provoca», Verón, 1998: 193, cursiva en el original).

Y finalizo aquí recordando una vez más lo que era el objetivo de mi reflexión: examinar cómo la lectura dialógica de Saussure generó en dos pensadores, Bajtín y Verón, alejados en espacio y tiempo, un excedente de sentido productivo que permite, en ambos casos, desarrollar bases teóricas y metodológicas para superar el reduccionismo disciplinar en el estudio de los fenómenos del lenguaje rescatando la dimensión ideológica de su uso social.

Notas

² Verón, Eliseo (1998). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa. Libro escrito a lo largo de diez años. La primera parte, que es la que nos interesa específicamente, se titula «Fundaciones» y lleva la fecha 1975 como la de su escritura, aunque citamos por la fecha de edición del libro.

³ Cita por el *Cours de Linguistique Générale* (CLG). 4ta edición. París: Payot.

⁴ El autor como fundador de discursividad. Son autores cuya obra genera la de otros y que, a su vez, reconociendo la palabra ajena en su discurso, son capaces de establecer su propia voz (Foucault, Michael. *Qué es un autor*, 1969)

⁵ En filosofía política, la hipótesis de contrato social explica los deberes del estado y de los ciudadanos. Su formulación más conocida es la de Rousseau, quien sostiene que los hombres acuerdan renunciar a la libertad de la vida en la naturaleza para aceptar por consenso ciertas reglas sociales que el estado hace cumplir y que pueden ser cambiadas en sus términos por nuevos acuerdos.

⁶ Entendemos por deontología los protocolos, reglas, procedimientos, conductas, que fundamentan y sostienen una práctica o, si se prefiere, la moral de las prácticas.

⁷ Las referencias de Verón a Comte se apoyan en los cuatro volúmenes del *Système de politique positive* (1929). 5ta edición. París: La Sociedad Positivista.

⁸ Las referencias de Verón remiten a *Les règles de la méthode sociologique* (1956). 13^o edición. París: Presses Universitaires de France.

⁹ Nada más próximo a la posición del Circulo de Bajtín que esta afirmación de Verón: «Todo otro sentido que no sea parte de la significación lingüística es un sentido discursivo, y resulta ilusorio querer dar cuenta de él a la manera del lingüista, fuera de una teoría de los funcionamientos discursivos» (Verón, 1998: 206).

¹⁰ Holquist, Michael (1990). *Dialogism. Bakhtin and his world*. London: Routledge. Ver especialmente, Cap. 3, «Language as dialogue» (pp. 40-66). Edición consultada en PDF: Taylor & Francis e-Library, 2002.

¹¹ Serguei Ossipovitch Karcesvkij (1884-1955) fue un importante lingüista ruso integrante del Círculo Lingüístico de Praga. Su tesis de doctorado, dirigida por Bally, fue defendida en Ginebra en 1927 y versa sobre la perspectiva sincrónica del sistema de verbos en ruso:

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Serguei%20Kartsevski> [consulta: 30 de enero de 2013].

Bibliografía citada

Bajtín, Mijaíl (1982[1952-1953]). «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*. (pp. 248-293). Traducción: Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.

de Saussure, Ferdinand (1945). *Curso de lingüística general*. 24ª edición. Buenos Aires: Losada.

Holquist, Michael (1990). *Dialogism. Bakhtin and his world*. London: Routledge. Edición consultada en PDF: Taylor & Francis e-Library, 2002.

Verón, Eliseo (1998). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Voloshinov, Valentín (1992[1929]). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Traducción: Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza Editorial.

Bajtín y Lotman: paradigmas y nuevos espacios culturales¹

Me pregunto por la convergencia de ambos pensadores en plantear el problema del sujeto y del lenguaje en la trama cultural y cómo, a pesar de sus divergencias epistemológicas, ambos han imaginado los procesos semióticos como un potencial históricamente ilimitado, abierto al cambio, a la interacción, a la imprevisibilidad. En este marco -el de un relato no teleológico ni determinista y en cierto modo esperanzado-, es bueno volver a pensar la riqueza heurística de algunas categorías bajtinianas y lotmanianas centradas en el sujeto semiótico, tales como la conciencia y la memoria, fronteras que activan los mecanismos lingüísticos de la semiosfera. Examino, finalmente, la adecuación de estas categorías para una reflexión sobre los dilemas y tensiones de nuestros espacios culturales latinoamericanos.

Las polémicas acerca de la cientificidad del conocimiento en las ciencias humanas y sociales fueron siempre persistentes y los cambios operados en los consensos disciplinarios han alcanzado niveles críticos en las últimas décadas. Ello me ha sugerido la posibili-

¹ Este trabajo se publicó inicialmente como «Fundaciones teóricas: Bajtín y Lotman. Una revisión en perspectiva» (2005), en *El hilo de la fábula*, (pp. 21-30). Revista del Centro de Estudios Comparados, Facultad de Humanidades y Ciencias, UNL, Año 4. Originalmente, fue preparado para ser leído en el *I Encuentro Internacional para o estudo da Semiosfera*, realizado en el Centro Universitario de Bellas Artes, San Pablo, Brasil, 22-27 de agosto de 2005 con el título «El (im)posible diálogo Bajtín-Lotman. Para una interpretación de las culturas» y editado posteriormente en *Entretextos. Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura*, 6, Granada, noviembre 2005. Nuevamente revisado y corregido para esta edición.

dad de poner en intersección dos matrices teóricas de filiación dialéctica, la de Bajtín y la de Lotman, desde una tercera mirada que practique una inter-ferencia, como acción destinada a producir un efecto de arrastre y superposición interpretativa, en lo que el semiólogo Verón llama «condiciones de reconocimiento», operación que resulta de una acción discursiva sobre textos que llamamos «fundadores» (1998: 30-31). Sabido es, como señala Mancuso, que «los primeros manifiestos de Tartu (de Lotman y otros autores) son de principios de los años sesenta. En 1969 Bachtin es rehabilitado oficialmente y en los setenta su obra empieza a ser publicada parcialmente. La Escuela de Tartu y la Universidad de Moscú son dos centros que retoman activamente el estudio de la obra de Bachtín» (2005: 117).

Entre las condiciones de producción del pensamiento de Lotman no desconocemos las otras articulaciones con la tradición formalista y checa, así como, en los últimos años, el deslizamiento a los nuevos paradigmas de las ciencias, cuestiones que en algún momento hemos tratado de esclarecer (Arán y Barei, 2006). Pero la impronta bajtiniana en la obra de Lotman es algo más que coincidencias históricas o préstamos intertextuales. Ambas escrituras se resisten a ser explicadas en términos de evolución o de continuidad la una de la otra, sino que establecen una correspondencia en cuanto a la búsqueda de proyectos científicos transdisciplinares, holísticos, que permitieran pensar la obra artística en un medio sígnico osmótico, buscando las formas de esos pasajes. Son también la expresión de una resistencia intelectual a los determinismos mecanicistas y a las dialécticas teleológicas para explicar los productos culturales y los procesos históricos. Creo que la gran lección que nos han dejado es que las ciencias humanas construyen sus objetos de estudio en un imaginario abierto y pleno de incertidumbres acerca del orden de lo real.

Hombre y Cultura

Ambos pensadores, Bajtín (1895-1975) y Lotman (1922-1993), desarrollan con su obra dos grandes paradigmas epistemológicos para dar cuenta del problema del lenguaje y de la cultura en su conjunto.

Pese a sus enfoques intrínsecamente diversos, ambos convergen, sin embargo, en una cuestión central: sentar las bases fundamentales del proceso de semiosis ilimitada y contradictoria que gobierna la trama cultural, desplegada en direcciones sincrónicas y diacrónicas como variaciones de la memoria colectiva. Pero lo hacen a partir de dos lógicas diferentes que sostienen, aun hoy, diferentes epistemes en la producción intelectual en las ciencias humanas. Examinemos esto con más detenimiento.

La idea que preside el constructo teórico de la semiosfera lotmaniana es la de un espacio poliglota que tiende a semiotizar todo lo que cae en alguna de sus lenguas, a sabiendas del mundo no semiótico que queda fuera de las fronteras –siempre inestables y borrosas– de dicha semiosfera. Ese espacio volumétrico, atravesado también por fronteras internas, que Lotman describe casi como una galaxia cósmica, -una guerra de mundos con velocidades diferentes que chocan, se superponen, se fragmentan o sufren procesos de explosión-, es un medio modelizante plurilingüe pues afirma: «nos hallamos inmersos en el espacio de la lengua» y una lengua es «código más historia» (1999: 16).

El diálogo bipolar es constante dentro de la semiosfera. Ese diálogo bipolar (continuo/discreto; simetría/asimetría; semejanza/diferencia, etc.) otorga a la estructura en su conjunto su cualidad isomorfa bihemisférica con el cerebro humano. En tanto abstracción, ese isomorfismo revelaría que, en todos los niveles y unidades de la semiosfera («desde el nivel molecular genético hasta los más complejos procesos informacionales», 1991:22), se es, a la vez, todo y parte de una estructura mayor y de otra que a su vez la contiene, lo que, repetido al infinito, revelaría la misma estructura fractal de la naturaleza:

Puesto que todos los niveles de la semiosfera –desde la persona del hombre o del texto aislado hasta las unidades semióticas globales– representan semiosferas como si puestas una dentro de la otra, cada una de ellas es, a la vez, tanto un participante del diálogo (el todo de la semiosfera), cada una manifiesta la propiedad de ser derecha o ser izquierda y encierra en un nivel más bajo estructuras derechas e izquierdas. (Lotman, 1991: 21).

Toda la energía del sistema en cualquiera de sus niveles tiende a un permanente objetivo que es la producción y acumulación del conocimiento y la disputa social e histórica para controlarlo es resultado de la entropía del sistema (Lotman, 2001: 28). La cultura es un mecanismo autosuficiente, el «Logos que crece por sí mismo» como le gustaba decir citando a Heráclito de Efeso.

Pasemos a Bajtín. Desde los inicios del Círculo de intelectuales del que Bajtín formó parte en la década de 1920, la cultura empieza a ser pensada como un medio lingüístico altamente semiotizado y en disputa social. Voloshinov dirá que «en cada signo ideológico se cruzan los acentos de orientaciones diversas. El signo llega a ser *la arena de la lucha de clases*» (1992: 49, cursiva en el original) puesto que el proceso de generación lingüística se expresa socialmente como un discurso multiacentuado y dialógico que no existe en la abstracción del sistema de la lengua. Bajtín dará un concepto de cultura empleando la figura dinámica de la esfera mutable, quizás como sistema de puntos que señalan centros y fronteras innumerables. Esto derriba la idea de una espacialidad orgánica compartimentada y, por ello, de un adentro o afuera, o de un todo homogéneo intemporal, para quedarse con la cultura como construcción incesante de sentido que es propia del hacer humano: todo acto humano refracta (al tiempo que realiza) la esfera de la cultura en alguna de sus ilimitadas dimensiones y fronteras:

(...) no se debe representar la esfera de la cultura como un cierto todo espacial que tiene fronteras y también un territorio interno. La esfera de la cultura no posee ese territorio: está ubicada sobre fronteras que pasan por todas partes, a través de cada momento suyo, y la unidad sistemática de la cultura se extiende a los átomos de la vida cultural, reflejándose como un sol en cada una de sus partes. Todo acto cultural vive esencialmente sobre fronteras: en esto radica su seriedad y significación. Abstraído de éstas, pierde el terreno, se hace vacío, arrogante, degenera y muere. En este sentido podemos hablar de la sistematicidad concreta de cada fenómeno de la cultura, de cada acto cultural aislado, y de su participación autónoma y autonomía participante. Solo en esta sistematicidad concreta, o sea en su situación y orientación directas en la unidad de la cultura, el fenómeno deja de ser simplemente un hecho real,

desnudo, adquiere validez y sentido y deviene como una mónada que refleja en sí todo y se refleja en todo (Bajtín, 1989: 30-31).

Para Bajtín, entonces, el medio cultural registra, a través de la palabra en acto, la dinámica por la imposición ideológica del sentido, si entendemos por ideología el efecto de verdad que crea una posición enunciativa («evaluación social del enunciado») que se arroga la totalidad; para Lotman, en cambio, la cultura como sistema es producción de información, generación de conocimiento, modelización del mundo que permite intervenir en la realidad material, tanto de su construcción, como de su apropiación o destrucción.

Y puesto que la información es poder y control sobre el sistema, las luchas y conflictos, históricos, políticos, sociales, han sido luchas por el monopolio y control de las múltiples y variadas formas o lenguajes en que la interacción semiótica se traduce en el incremento del conocimiento. Los grupos luchan por el monopolio de la información utilizando textos y códigos, de diversas clases y diversos grupos sociales, las lenguas «secretas» profesionales, religiosas, científicas, artísticas. Toda cultura se recorta sobre el fondo de aquello que define como Naturaleza o No cultura y desde el modelo histórico que produce, ejercita sus políticas sobre los individuos, las prácticas y las instituciones, tanto hacia el interior como hacia el exterior del propio colectivo.

De este modo, la cultura, que para Bajtín es resultado histórico de la conducta humana que actúa enmascarada discursivamente, para Lotman se produce como necesidad de funcionamiento del propio sistema que se automodeliza. El *ethos* bajtiniano es desplazado hacia una antropología de la cognición. Lo cual nos coloca en otra intersección productiva de la semiosfera, la noción de texto y la espinosa cuestión del sujeto cultural.

El texto como objeto transdisciplinar

En un artículo escrito en 1981, Lotman destaca el considerable aumento del uso del término «texto» en tratados científicos y la

consiguiente pérdida de la monosemia de dicha noción, lo cual «señala la actualidad de un problema, indica un dominio en el que nacen nuevas ideas» (1993: 117). De tal modo, insistirá en que la noción del texto es un concepto fundamental en ciencias humanas y tratará reiteradamente (en casi toda su obra), de precisar el alcance de dicha categoría en su edificio teórico.

En términos muy generales, podríamos señalar la noción de texto como un dispositivo cuasi inteligente, programado e interactivo, así como la noción de pluricodificación del texto y su vínculo con los códigos de la cultura. El texto sería el objeto primario de estudio, un sistema finito, al que ingresan diferentes códigos y lenguajes en múltiples combinaciones, formando una unidad heterogénea y dinámica, cerrada desde el punto de vista formal, pero abierta en cuanto a los códigos de los lenguajes que la conforman. Si se quiere entender la movilidad de la cultura se deberán estudiar los textos y el uso que estos hacen de los sistemas modelizantes. El texto ocuparía el lugar del signo como unidad cultural que «teje» la interacción de sistemas semióticos mediante una variada tipología de textos, con diferentes grados de organización, con exclusión o combinación de lenguajes.

No se puede menos que recordar a Bajtín, quien, hablando de este tema, se había manifestado críticamente por una noción de texto verbal que tiene dos polos, el repetible, codificado por la lengua y el que ejercita una transformación semántica. En el ensayo «El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico» plantea con claridad el proyecto transdisciplinar cuya «realidad primaria» será el texto entendido como totalidad única e irrepetible desde el punto de vista semántico, ideológico e histórico, al que llamará «enunciado». Por ello, en clara referencia crítica apunta a las tendencias en el estudio de los textos que lo «cosifican» es decir, le quitan su cualidad específica humana que es la de ser «textos con voz». Y aquí creemos leer una clara alusión a las investigaciones de Lotman cuando dice telegráficamente: «La cibernética, la teoría de la información, la estadística y el problema del texto. El problema de la cosificación del texto. Los límites de esta cosificación» (Bajtín, 1982: 298).

El imaginario (y por lo tanto el metalenguaje) de Bajtín «humaniza» los textos, los refiere como «textos con voz» o textos «polifónicos» porque, en definitiva, son resultante de una conciencia intersubjetiva. La conciencia articula el sujeto con lo real y se produce por interacción sígnica con el medio externo y con las palabras ajenas; se organiza como un signo de frontera ideológica entre yo-tú, interno-externo. Pero, fundamentalmente, es el lugar de la esfera moral que impulsa el acto y la responsabilidad del sujeto históricamente situado. Por eso, el sujeto no puede ser concebido como una abstracción, cartesianamente, sino como una totalidad concreta en toda su dimensión ontológica: «la unicidad singular no puede ser concebida, sino que tan sólo puede ser vivida participativamente. Toda la razón teórica no es sino un momento de la razón práctica, es decir, de la razón que viene de la orientación moral de un sujeto en el acontecimiento singular del ser» (Bajtín, 1997: 20).

Es importante señalar que los textos que Lotman privilegia para el estudio semiótico son los que cumplen una función activa en el mecanismo de la cultura, no como meros transmisores de significados, sino generadores de un modelo de mundo y se organizan en tanto «sistemas»: los rituales, las mitologías, las religiones, los juegos y, muy especialmente, los textos artísticos (verbales y no verbales) a los que dedica la mayor parte de sus estudios. En estos sistemas modelizantes secundarios, los objetos textuales se comportan como un «dispositivo» -unidad con estructuras muy variadas y a menudo internamente contradictorias-, dotado de principios de autoorganización, que cumple ciertas funciones. Se notar inmediatamente en la extrapolación de tal metalenguaje la impronta de teorías de sistemas de información y sistemas cibernéticos que recuperar, años después, Umberto Eco.

Pero este dispositivo es un «dispositivo pensante» (1993: 119) que no funciona solo. Para que un texto «trabaje» debe aceptar la inclusión de otro texto, otro mecanismo inteligente, ya sea en forma de lector, de investigador, de contexto cultural. Como ocurre en la teoría de Peirce, la noción del interpretante que es connatural al signo, incorpora la noción de objeto dinámico y la producción de la semiosis. Muy cerca de Peirce quien sostenía que «el hombre es un signo», Lotman propone considerar el texto como una «persona se-

miótica» o «conciencia semiótica» que, aunque presenta complejidades en cuanto a su acepción, repone la idea de un mecanismo codificante dotado de autonomía, con duración temporal, con memoria e individualidad, cuestión que al tiempo que dificulta el trato lo hace intelectualmente fructífero. El texto trabaja cuando se conecta con otro texto o conciencia semiótica que interactúa de muy diferentes formas, que puede ser o no homogénea con él y que puede «traducirlo» (interpretarlo, pasarlo a otro código).

Es preciso señalar aquí dos cuestiones: la primera, que Lotman retoma la idea del dialogismo bajtiniano para que un texto funcione porque «el texto como generador del sentido, como dispositivo pensante, necesita, para ser puesto en acción, de un interlocutor» (1993: 124) y ese mecanismo multilingüe sería la fuerza impulsora de la transformación cultural y definiría el objeto disciplinar de las ciencias sociales y humanas que Lotman reformulará como semiótica de la cultura. Pero, mientras la situación de respuesta es dialógica e intersubjetiva en Bajtín (los llamará «textos con voz») en la medida en que es una instancia sociopersonal, es sistémica en Lotman. El funcionamiento de los textos no está presupuesto por motivos de lucha de clases, o por motivos ideológicos, políticos, económicos, sino desde la tipología de la cultura que reinterpreta la estructura inmanente del texto original, según su propia capacidad de traducir los lenguajes.

Lotman complejiza esta idea planteando que la conciencia que entra al texto primario también el sufre transformaciones que son de diversa índole («texto en el texto»), según la información que el texto vehiculiza, incrementando siempre conocimiento del interlocutor. Ello puede analizarse en el funcionamiento de su microestructura retórica, que resulta así semejante (homeomorfa) con el funcionamiento de la cultura como un todo. Por eso, finalmente, el texto es algo así como la célula madre (la unidad signica) del tejido cultural y toda la cultura puede ser leída como un vastísimo texto.

Es notable entonces que ambos investigadores, Bajtín y Lotman, reconozcan el texto como objeto transdisciplinar primario y como la unidad significante de la dinámica cultural. La gran diferencia, simplificada, es que en tanto Bajtín trata de recuperar la conciencia activa del hombre social e histórico que se expresa en los

textos, Lotman se interesa por su funcionalidad en el interior de un sistema dinámico que hoy se asemejaría a lo que llamamos un «hipertexto», con multiplicidad de textos interactivos que las tecnologías mediáticas han vuelto tangibles.

Lo que se pone en discusión, entonces, en ambos paradigmas es la dimensión intersubjetiva y la misma noción de sujeto cultural. Lotman describe el texto como mecanismo semiótico modelizante; Bajtín, como posición enunciativa particular, como conciencia en acto y de allí que prefiera el término de «enunciado», que es lo único e irrepetible. No es poco, sin embargo, la coincidencia en reconocer que las ciencias sociales y humanas nunca acceden a una realidad que no esté mediada por textos y que los textos son una red sincrónica y diacrónica simultáneamente, al ser portadores de memoria.

Y este es otro arduo problema para analizar que se liga a procesos de permanencia y cambio culturales y al concepto de Historia como memoria.

Memoria, historia y arte

En Bajtín, el concepto de memoria está unido a su visión de la vida concreta de la palabra (entendida en sentido amplio como discurso) y de las relaciones dialógicas que ella establece a través del tiempo. Siendo el hablante un hombre social, la historia del devenir de la palabra es, en buena medida, la historia del hombre. La memoria compleja y conflictiva de la cultura se aloja en la palabra, en sus usos y en sus sentidos colectivos que, como ya vimos, son siempre ideológicos y múltiples. Por eso, las palabras no olvidan su origen: de clase, de época, de géneros discursivos, del cauce de la vida y de la esfera de actividad en que fueron creadas, así como de las fuerzas que unifican o dispersan la vida del lenguaje.

(...) Todas las palabras tienen el aroma de una profesión, de un género, de una corriente, de un partido, de una cierta obra, de una persona, de una generación, de una edad, de un día, de una hora. Cada palabra tiene el aroma del contexto y de los contextos en que ha vivido intensamente su vida desde el

punto de vista social; todas las palabras y las formas están pobladas de intenciones (...) (Bajtín, 1989: 106).

De allí que pensemos que la expresión «arcaísmo vivo», que Bajtín aplica a los géneros literarios podría extenderse a toda la memoria cultural, representada por las entonaciones y acentuaciones del lenguaje verbal en constante renovación. Es decir que palabra, memoria e historia se anudan irremisiblemente y aunque la Historia, el Gran Tiempo como lo llamaba Bajtín, es un horizonte abierto, no hay sentido que se pierda y todo sentido se recupera y transforma (1982: 396).

En Lotman, el tema es más complejo porque la memoria forma parte de la estructura de un sistema invariante que transmite información y crea programas de comportamiento. De allí que la primera definición sea la de una memoria no hereditaria y, en consecuencia, sometida a diferentes mecanismos de completamiento o de destrucción total o parcial. La cultura se piensa como un lugar en el que se integra la información que se recibe del exterior -información nueva- con la que estaba almacenada. Esta información le permite a la cultura reconocer y dar sentido a lo nuevo o reinterpretar lo viejo. La memoria, por lo tanto, no solo retiene o evoca, sino que mediante una serie de operaciones puede olvidar el pasado, redistribuir los «hechos que han de ser recordados» y crear nuevos contenidos.

El pensamiento lotmaniano insiste en reflexionar acerca del trabajo de la memoria porque ella permite representar retrospectivamente el proceso de cambio, ya sea que este se realice por continuidad (previsibilidad) o por explosión, cambio brusco o violento de los sistemas culturales (imprevisibilidad). Los dos movimientos implican posibilidades de cambio -no hay culturas estáticas, todas son en mayor o menor medida, dinámicas-, solo que el primero es gradual y el otro, repentino. Ambos no se excluyen y hasta son interdependientes dentro de las esferas de las prácticas culturales de una semiosfera.

Interesa destacar que, en la última época, el «testamento de Lotman» (Segre, 2004) muestra que la Historia es no solo lo dicho como historiografía, sino también lo que no se ha dicho, pero puede llegar a decirse desde la generación de nuevos textos que recuperen

el haz de variables equiparables que rodean al acontecimiento efectivamente producido. Memoria histórica no solamente factual, no solamente como recuerdo o depósito, sino como construcción en el presente de lo que importa recuperar. Cada época construye su memoria con vistas al futuro².

El movimiento intenso de la memoria en la semiosfera, la tendencia, por una parte, a la simetría y el equilibrio, propios también del mundo natural y, por la otra, la necesidad de crear textos nuevos que producen desequilibrios en los sistemas (y nuevo conocimiento) es lo propio de la ciencia y del arte, aunque por vías diferentes. En este caso, Lotman encuentra en el arte -de allí sus estudios sobre cine, pintura, teatro, literatura- el espacio experimental ideal para examinar el funcionamiento de tipos de lenguaje no discretos: «el arte representa un generador magníficamente organizado de lenguajes de un tipo particular, los cuales prestan a la humanidad un servicio insustituible, al abarcar uno de los aspectos más complejos y aun no del todo aclarados del conocimiento humano (1978: 13).

En Bajtín, en cambio, la noción de texto artístico en la dinámica de la cultura se constituye como una refracción vital, una cronotopía, el modo en que el arte, a través de la conciencia creadora (interna a la obra y bivocal), asimila e interpreta las formas espaciales y temporales de la propia realidad. La obra de arte vive y tiene significación artística en una interdependencia tensa y activa con la realidad, identificada y valorada a través de la acción. Lo reelaborado, en virtud de esa tensión valorativa, no puede ser nunca la materia caótica, desorganizada y neutra, sino la realidad tal como fue prevista en los otros dominios de la cultura, de tal manera que la vida («el flujo semántico de la vida», Bajtín, 1989:31) ingrese en la obra.

Para Lotman, el arte funciona como un mecanismo de intelección poco conocido, vinculado con el sueño, el error, el azar; está situado en la frontera entre transmisión de información conocida y producción de nueva información. Si la Historia «no conoce repeticiones, sino que ama las rutas nuevas, imprevisibles» (1999: 229), el arte es un lugar privilegiado donde la memoria cultural sirve para crear un espacio de libertad explosiva, es decir, creativa, ya que ambas nociones son equivalentes: «y así el arte alarga el espacio de lo imprevisible, el espacio de la información y, al mismo tiempo, crea un

mundo convencional que experimenta este espacio y proclama su victoria sobre él» (1999: 168).

Pero, tanto para Bajtín como para Lotman, la obra artística es una modelización del mundo, que el primero define como «arquitectónica», en vínculo con lo estético y lo político y Lotman como sistema de modelización secundario cuya estructura cumple función primordial en el tejido cultural. Pienso que en lo que ambos investigadores han acordado por caminos diferentes es que el arte realiza en su bondad incesante la casi imposible tarea de transformar lo real de la cultura en un potencial excedente de sentido simbólico de consecuencias históricas impredecibles.

Las dos fundaciones y la cultura contemporánea

Al inicio de nuestra exposición, sostuvimos que los dos proyectos teóricos que hemos puesto en intersección se consideran, en una operación de reconocimiento, como discursos «de fundación» epistemológica de carácter semiótico: Bajtín funda una teoría de la discursividad social y Lotman una semiótica cognitiva que intenta recuperar el vínculo naturaleza-cultura. Los supuestos de la propuesta sociolingüística de Bajtín son leídos por Lotman en otro marco teórico, fundamentalmente de la cibernética y la teoría de la información; los primeros se ejercitan en las condiciones pre y postrevolucionarias inmediatas a la revolución bolchevique, en la primera mitad del siglo XX, y los segundos, como posición de resistencia a la vulgata oficial soviética, en la segunda mitad de dicho siglo, dejando de lado la impronta de los exilios biográficos de ambos investigadores.

Los textos de Bajtín estaban comprometidos en la fundación ética de la acción colectiva y en el modo cómo el tejido social libra sus batallas en la cultura oficial y la contracultura. Su perspectiva es fenomenológica y su metodología se aproxima a lo que hoy denominamos un trabajo documental como punto de partida para toda especulación cognoscitiva. Sus textos son una respuesta al problema de la acción personal en momentos en que, como intelectual, se sentía obligado a una participación responsable y a una comprensión del

«yo para otro» y el «otro para mí». Su matriz es filosófica, materialista e histórica y el examen de todas las disciplinas en construcción, en especial la lingüística, pasa por esa matriz, en el quiebre de las certidumbres positivistas que marcan el pasaje del siglo XIX al siglo XX.

Estos aportes son recibidos por Lotman dentro de un proyecto en el que impactan las transformaciones a las que dan lugar las apropiaciones culturales y el impacto de nuevas tecnologías y teorías de la información. Su discurso funda una ciencia de los sistemas de signos desde una perspectiva modelizante y pragmática. Su matriz es comunicacional, lógica y matemática, buscando una ciencia unificada que pueda elaborar modelos de cognición que lleguen a emular, nunca a suplantar, el modelo del cerebro de la especie humana. Esa matriz teórica es deudora de los grandes adelantos científicos y tecnológicos de la segunda mitad del siglo XX que él transforma en una variante de la antropología estructural.

Creo que ambos paradigmas deben ser recuperados productivamente en nuestras condiciones actuales, en un estado del arte finisecular definido como posthistórico, un estado de la cultura definida como postmoderna y un estado de la geopolítica neutralmente definida en términos de globalización. Estas denominaciones, más allá del soporte ideológico que conllevan, transmiten el impacto de cambios explosivos y la percepción de una cultura en acelerada mutación, con nuevas fronteras étnicas, sexuales, morales, biológicas y nuevos sujetos culturales. El punto de inflexión histórica que marcó la disolución del bloque soviético en 1990 dio lugar a cambios en el mapa sociopolítico, a nuevas hegemonías y a una cultura con caracteres estructurales de enormes avances técnicos, científicos y económicos, protagonismos de minorías, flujos migratorios, superposición del tiempo-espacio real y virtual. Los múltiples estudios sobre la cultura enfatizan el llamado multiculturalismo, las nuevas identidades sociales y sexuales y correlativamente, la interdisciplina y el abandono de la ortodoxia metodológica como modo de respuesta a la creciente complejidad.

Todo esto hace necesario recuperar en este nuevo contexto algunas advertencias de los paradigmas fundacionales analizados, los valores de ética y humanidad que responden por el «otro», por el respeto de las memorias alojadas en las culturas y por la distribución

de la riqueza, así como los nuevos lenguajes informáticos y sus retóricas de verosimilización de lo real social, que se traducen en una impresionante concentración de poder y de saber en una semiosfera massmediatizada. En estas nuevas condiciones, el diálogo entre culturas y la traducción son asimétricos y conflictivos, y el problema de la comunicación y accesibilidad entre culturas y sujetos culturales diseña un mapa de tensiones y catástrofes. Nos gustaría pensar como pensaron Bajtín y Lotman, que en el arte (cualquiera sea su definición) no solo se lee la cultura, sino que se esconden los presentimientos de las rutas posibles, del complejo de potencialidades que depaaran la libertad y la invención en momentos de «aumento de informatividad de todo el sistema» y que el arte sigue resistiendo a la monoglosia, a la imposición de una lengua por otra, a la falacia de la transparencia comunicativa, al rescate de la memoria, al puro valor de mercancía.

Al parecer, el intelectual ha abandonado definitivamente los grandes relatos para explicar la trama total de las determinaciones culturales, en un creciente contexto de pérdidas de certezas y de utopías diversas. Habrá que pensar quizás no en esquemas científicos o históricos omnicomprendivos, sino en relatos teóricos particularizados y minimalistas que puedan dar cuenta de trayectos acotados, creando nuevos objetos de estudio y quizás nuevas lógicas o retóricas discursivas para modelos epistémicos (con vocación transdisciplinar, interpretativa y crítica) que se apliquen al pensamiento situado de variables culturales, a los imaginarios sociales, a nuevos contextos y prácticas en una sociedad de trama fragmentada y a nuevas automodelizaciones culturales que imponen íconos y consumos masivos de identificación.

La filiación antropológica, histórica y cultural de los modelos de Bajtín y de Lotman nos invitan a confiar en el traslado productivo de algunas categorías para describir sociedades como las nuestras, latinoamericanas, en acelerados procesos de transculturación y de diferenciación, con topografías de desigualdades en progreso, con memorias locales amenazadas. Sin duda, las teorías de esos dos formidables pensadores contienen grandes claves y herramientas conceptuales para desplegar en diálogo con nuestra vivencia cotidiana del debilitamiento del sentido de pertenencia y grupalidad y las ame-

nazas a la libertad de los colectivos periféricos. Sus paradigmas son intrínsecamente dialécticos, abiertos, no clausurados y, por eso, siguen alimentando un potencial teórico dialógico que merece ser revisado y enriquecido.

Notas

² Cfr. Arán, Pampa (2014). «Metamorfosis culturales. Ciencia, historia y arte en la última producción de Lotman» en Barei, Silvia [comp.]. *Iuri Lotman in memoriam*. (pp. 163-175). Grupo de Estudios de Retórica. Córdoba: Ferreyra Editor.

Bibliografía citada

Arán, Pampa y Barei, Silvia (2006). *Texto / Memoria / Cultura. El pensamiento de Iuri Lotman*. 2da edición revisada. Córdoba: El Espejo Ediciones.

Bajrín, Mijaíl (1982a). «El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico», en *Estética de la creación verbal* (pp. 294-323). México: Siglo XXI.

_____ (1982b). «Hacia una metodología de las Ciencias Humanas», en *Estética de la creación verbal* (pp. 381-396). Traducción: Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.

_____ (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción: Tatiana Bubnova. México, Fondo de Cultura Económica.

_____ (1989). «El problema del contenido, del material y de la forma en la creación artística verbal» en *Teoría y estética de la novela* (pp. 13-76). Traducción: Helena Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.

_____ (1997a). «La palabra en la novela», en *Teoría y estética de la novela*. (pp. 77-236). Traducción: Helena Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.

_____ (1997b). «Hacia una filosofía del acto ético», en *Hacia*

- una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (pp. 7-81). Traducción: Tatiana Bubnova. Barcelona: Rubí; San Juan, Universidad de Puerto Rico: Anthropos.
- Lotman, Iuri (1978). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- _____ (1991) «Acerca de la semiosfera», en Revista *Criterios*, La Habana, Nro. 30, julio-diciembre. 3-22.
- _____ (1993). «El texto en el texto», en Revista *Criterios*. UNAM- Casa de las Américas, Nro. especial, julio. 117-132.
- _____ (1994a). «La memoria a la luz de la culturología», en Revista *Criterios*, Nro. 31, La Habana, enero-junio. 223-228.
- _____ (1994b). *Cercare la strada. Modelli della cultura*. Traducción italiana: Nicoleta Marcialis. Venezia: Marsilio.
- _____ (1999). *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa.
- Mancuso, Hugo (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. Buenos Aires: Paidós.
- Segre, Cesare (2004). «El testamento de Lotman», en *Entretextos*. Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura. Nro. 4, noviembre. [consulta: 24 de marzo de 2016] <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre4/segre.pdf> 06/06/2013
- Verón, Eliseo (1998). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- Voloshinov, Valentín / Bajtín, Mijaíl (1992[1929]). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.

Reapropiaciones contemporáneas de Bajtín¹

Recorro algunas ricas apropiaciones contemporáneas de Bajtín que entrañan diferentes modulaciones del concepto de dialogismo dentro de nuevas micropolíticas del campo de estudios sociales. Cada lectura que reviso, matiza, modifica y tensa el concepto de diálogo de Bajtín en sus traslados críticos hacia diferentes interpretaciones de la dinámica cultural y de otros lenguajes. Mi breve recorrido no pretende la exhaustividad, sino que se ofrece como un recorte puntual que abordará inicialmente la propuesta sociocrítica de Marie-Pierrette Malcuzinski en la que el dialogismo se lee en el texto como polifonía interdiscursiva de la trama sociohistórica; lo observo, luego, en el espesor de los imaginarios sociales de frontera en Iris Zavala y, finalmente, en las poéticas multimediales de Arlindo Machado y el dialogismo cibernético de Eduardo Kac.

En los últimos veinte años, el gran proyecto teórico concebido por Bajtín (y originalmente por su Círculo), ha migrado, fecundando de modo notable las fronteras disciplinares, las metodologías y los campos de saber que nutren los discursos acerca de la cultura y sus repertorios simbólicos.

Me gustaría enfatizar que la palabra migración es utilizada por nosotros tanto en el sentido literal cuanto en analogía con algunos conceptos deleuzianos que permiten observar la apropiación de Ba-

¹ Trabajo leído en la *XI Conferencia Internacional sobre Mijaíl Bajtín* con el título «Migraciones del pensamiento de Bajtín». Universidade Federal do Parana, Curitiba, 21-25 de julio 2003. Inédito.

jtín en la tensión de un doble movimiento, del pensamiento que deviene nómade y, por tanto, pasible de migración y trashumancia, pero, al mismo tiempo, la posibilidad de su apropiación para fijar un nuevo territorio de dominio. Movimiento dinámico de la teoría bajtiniana que la hace traducirse, desplegarse y metamorfosearse más allá de sus límites tanto en sentido literal como figurado. Y, al mismo tiempo, descubrir que ese mecanismo opera también en la apropiación, en nuevas máquinas de representación que tienden a proyectar el sentido en un nuevo territorio, es decir, en una nueva zona de significados situados en relación con otras micropolíticas del campo de los discursos sociales.

Si he utilizado la metáfora espacial de Deleuze en esta ocasión, lo hago con la intención de examinar posiciones diferentes en un mismo movimiento que, de lo contrario, no podrían ser reunidas, y también para formular preguntas que cualquier investigador de la obra de Bajtín se ha hecho más de una vez y que deseo compartir con ustedes: ¿es posible reconocer un Bajtín «original»? Y, ¿cuáles son los límites para efectuar ese reconocimiento? ¿Cabe poner en entredicho la autoridad del significante y volver rizomático el significado?

De ningún modo sería pertinente desviar aquí la discusión acerca de las políticas de la interpretación y del funcionamiento del lenguaje, pero no dejan de inquietarme algunas preguntas: ¿hay que leer a Bajtín reponiéndolo en su cronotopo históricamente fechado? ¿O son posibles otros agenciamientos imprevistos a partir del cartografiado de su magma semántico? ¿Es posible citar sin sospechar que toda cita es una interpretación? ¿Hay que volver a Bajtín? ¿Hay que partir de Bajtín? Porque «volver a» y «partir de» son movimientos exactamente inversos que hablan de operaciones que piensan de manera diferente la matriz teórica de la Biblioteca.

Me ha parecido oportuno entonces, dado este generoso espacio de discusión, recorrer algunas lecturas contemporáneas de Bajtín, todas ricas, todas interesantes, que son otras tantas modulaciones del concepto de dialogismo bajtiniano que puede entenderse

(...) como una condición intrínseca del lenguaje que señala la orientación social de todo enunciado, la posibilidad de oír en

un solo enunciado varias voces o lenguajes, las distintas formas de citar, de representar los lenguajes de otros, en definitiva, el entendimiento del lenguaje en sí mismo como una interacción verbal (Sánchez Mesa, 1996: 194).

Por ello, cada lectura que a continuación revisaremos, matiza, modifica, tensa el concepto de diálogo de Bajtín en sus traslados críticos con diferentes interpretaciones de la dinámica cultural y de otros lenguajes. Mi breve recorrido no pretende la exhaustividad, sino que se ofrece como un recorte puntual que abordará la propuesta sociocrítica de Marie-Pierrette Malcuzinski en la que el dialogismo se entiende como actitud crítica frente a la puesta en texto de la interdiscursividad; lo observo, luego, en el espesor polifónico de los imaginarios sociales en Iris Zavala; y para finalizar, en las poéticas multimediales de Arlindo Machado y el dialogismo cibernético de Eduardo Kac.

Malcuzinski: el refinamiento sensible de la crítica

El campo disciplinar desde el cual la investigadora polaca se agencia la noción de dialogismo bajtiniana es la sociocrítica, cuyo desarrollo, desde comienzos de la década de 1970, recorta sus fronteras en la productividad del discurso en el texto, desde una perspectiva socioideológica, y muestra su mayor campo de aplicación en las literaturas y culturas hispanohablantes².

El marcado interés de la sociocrítica por desarrollar un aparato teórico-metodológico específico y convincente se hace por demás evidente en la prudente y ajustada precisión terminológica y conceptual de Malcuzinski (1948-2004). Quizás el exceso de prudencia metodológica se deba a que la problematicidad de su objeto se halla a menudo compartido con la sociología de la literatura y con la crítica literaria sociológica, tal como la practicara la Escuela de Frankfurt y las contaminaciones con la sociosemiótica y la lingüística del texto (Cros, 1986) El principal deslinde de la sociocrítica atiende al concepto de texto, objeto cultural privilegiado desde el que se construye una metodología que permite estudiar la productividad del discurso

socioideológico en el texto literario, proceso de «puesta en texto» o textualización: «la sociocrítica es y siempre ha designado una disciplina en sí, cuyas modalidades de trabajo consisten en penetrar dentro del artefacto y resaltar el estatuto de lo social *en* el texto» (Malczuzinski, 1991: 21, cursiva en el original)

Texto y sociedad interactúan discursivamente, por lo que la noción de discurso social se vuelve capital para la economía teórica. El discurso social (históricamente fechado) circula como interdiscursividad y se expresa estructuralmente como sentido ideosemático de la semiosis textual. La problemática de la circulación de los discursos sociales queda explicitada como dinámica constitutiva de la práctica literaria.

Si bien la sociocrítica abarca como proyecto científico la heterogeneidad de las prácticas discursivas y sus puestas en texto, la especificidad del texto literario será un motivo recurrente, un objeto situado de modo fronterizo en la intersección de las esferas culturales según interpretación de la petición de Bajtín formulada en los ensayos más tempranos. De allí que una noción de suma importancia acuñada por la sociocrítica es la de discurso social desde el punto de vista de la interdiscursividad que sería, si no me equivoco, una precisión con respecto a la noción equivalente de heteroglosia bajtiniana y que Malczuzinski define como «interacción e influencia recíproca de diferentes discursos circulando en una instancia social dada (...)» (1991: 23).

Pero hablar de interdiscursividad, como dice Malczuzinski, remite al marco que permite el conocimiento de la producción socio-cultural, una «historia de las mentalidades» (1991: 26) que también debería quedar asumida por la práctica crítica: «se trataría de reorientar los múltiples discursos dispersos de las ciencias humanas hacia una semiosis del sentido como una problemática interdisciplinaria e intercultural» (1991: 27).

Y es en esta dirección que formula su categoría central de *monitoring* como un modo de abarcar la polifonía discursiva que circula en una trama sociohistórica. Implica también una actitud sagaz y meticulosa que armoniza los presupuestos con los que, desde la sociocrítica, lee a Bajtín y refina algunos conceptos del teórico ruso creando, por extensión, otros nuevos.

El concepto de *monitoring* es un concepto complejo que nos atreveríamos a traducir como «resonancia heterogénea» de los lenguajes sociales en/entre los textos y que, según su afirmación, «puede ser un factor que permite captar la preeminencia de lo interdiscursivo sobre el discurso» (1991: 154). Es también un modo de traducir las formas de audición reevaluada que el sujeto que escribe mantiene con los discursos de su tiempo y que se materializan en el texto como nuevo sentido. Y, más aún, es el oído selectivo del analista para aislar e interpretar los recortes semióticos de las prácticas sociales textualizadas que suelen circular con diferentes registros de visibilidad y de audibilidad.

La práctica crítica tal como Malczuzinski la efectúa es un modo de conocimiento y de re-conocimiento, que trabaja en ese reticulado complejo de resonancias heterogéneas y múltiples circulando, vinculando, texto y mundo, texto y analista. El texto se presenta como territorio del sentido cronotopizado, término que, aunque no se menciona, subyace nocionalmente en toda la argumentación. Texto no como algo inerte, sino como un proceso. Ello se advierte en el estudio que le dedica a un conjunto de novelas de la llamada estética neobarroca (1992).

La interpretación de la noción bajtiniana de «umbral» como lugar de negociación entre lo propio y lo ajeno, lo dado y lo creado, intensamente dialogizada, sostiene el objeto del *monitoring* en varios niveles: es tanto percepción singular del novelista ante el mundo producida en el texto y materializada en él, tanto como la práctica crítica de un tercero, que identifica y especifica el sentido de ese proceso, cuanto el alcance del objeto epistémico de la sociocrítica, que sería precisamente el análisis de la dinámica de los discursos sociales comprometidos en un texto dado. Es en esta práctica donde se recupera fuertemente el marco epistemológico ideado por Bajtín en su proyecto de meta o translingüística, en el sentido de construir una ciencia literaria que respete la plenitud y originalidad del objeto estético y que mantenga los vínculos con las otras esferas de la cultura.

Como habíamos señalado inicialmente, la posición teórica de Malczuzinski recupera con matices el concepto bajtiniano de diálogo. Sostiene que «el otro» (con minúscula) en Bajtín no es una alteridad si tomamos el término en su acepción psicoanalítica como desdobra-

miento del yo o como su ausencia, el Otro, sino que es, en Bajtín, una presencia activa y concreta. Diálogo entonces no es fusión ni sustitución, implica fenómenos interactuantes que no pierden su integridad, el «otro» es un discurso donde está el sujeto en su ser diferenciado. Por lo tanto, el término «enunciado» le parece incompleto y traducción imperfecta de *slovo* que significa lo dicho y el decir, pero «a otro», la doble orientación y la multivocidad en que insiste Bajtín. Propone entonces «discurso», pero aclarando que, así como la noción de «texto» no puede ser confinado en sus límites, «discurso» es también noción más amplia que la que construye un recorte disciplinar y comprende todo el cuerpo social institucionalizado de representaciones pues abarca todos los fenómenos que concretan una intercomunicación social, praxis que pertenece al dominio de lo ético y de lo ideológico (1991).

Ubica la tarea crítica en la zona analítica del concepto de «ideo-sema» propuesto por Cros (1986), intersección entre lo ideológico y lo semiótico que permite explicar cómo una instancia textual produce sentido. Plantea el análisis crítico en un marco transemiótico e interdisciplinario que afirma en el interior de un texto el doble vector señalado: texto/discurso. La tarea de la sociocrítica ha consistido en trabajar la dinámica interactiva de esta resonancia interna, la irreductibilidad y no sinonimia de los dos componentes. Una realidad textual es aquello que da sentido al texto, de modo que no resulta posible trabajar con una intratextualidad sin dar cuenta de examinar las voces enunciativas del texto en relación con los discursos que las sostienen y atraviesan, una verdadera operación de *monitoring* dialógico.

La transemioidad que Malczuzinski halla en el discurso de Bajtín (que lo hace moverse entre lenguajes diferentes: verbal, gestual y musical) la ha llevado a explorar, en un proyecto de investigación reciente, las constantes discursivas referidas a nociones tomadas de la musicología y se pregunta si es posible imaginar su filosofía poética sin su idea de voz, de tono y entonación o sus discursos sobre reacentuación, sin contar con su noción de polifonía, aunque sea en forma de metáfora (1999).

Su hipótesis es que no hay que interpretar la inscripción del material discursivo teórico-musical en el texto bajtiniano ni como

transposición ni como tematización, pues a la vez que son mucho más que simples metáforas o analogías terminológicas, se ubican en otros registros de textualización. En la filosofía poética de Bajtín, este asigna al discurso teórico musical una función ideosemática a condición de pensar en una problemática volitiva de «querer oír al otro» en su ser diciendo «yo soy» para que el que habla pueda decir «yo también soy». Entrar en la inscripción del discurso teórico musical en la poética de Bajtín es entrar en el acontecimiento del ser que plantea, y esto es precisamente la pregnancia del dialogismo bajtiniano tal como Malcuzinski lo interpreta y lo asume en su práctica crítica.

Iris Zavala: el espesor polifónico de los imaginarios sociales

La construcción de Bajtín que realiza la escritora portorriqueña Iris Zavala (1936), es bastante compleja, cargada de matices en su modulación y atravesada por hipótesis subyacentes que trataremos de interpretar guiándonos por algunos ensayos capitales y por ciertas formas de metalenguaje recurrente que, como las metáforas teóricas, añaden un plus al contenido expreso.

Zavala, que rara vez dice «leer» a Bajtín, sino «escuchar(lo)» (1994), construye a partir de este su propio pensamiento con los rasgos de inacabamiento, dinamismo, expansión, transformación, aplicados fundamentalmente al proceso de la producción de la significación en la cultura. Ligada al signo de la libertad y de la vitalidad, elabora una propuesta en la que el movimiento de la teoría en el examen de la voz social abre el cauce para las expectativas de la voz individual e íntima. La autonomía del texto, especialmente del texto literario, emancipado de la lingüística, se injerta, para su interpretación, en el tejido social. Sin embargo, no considera al texto un signo pleno, sino un espacio des-centrado o quizás multi-centrado, en relación con el referente y con el significado. Por eso, la dialogía con el texto –la palabra ajena– se vive como goce, experiencia y juego: «la dialogía implica el intercambio de roles (como en el juego erótico), que cada cual sea el otro de sí mismo, el distinto de sí mismo» (1994: 15).

Como la mayoría de los estudiosos del campo sociocrítico, Zavala incorpora la dimensión ética y no solo estética del pensamiento bajtiniano. Lejos de una ética inmanente o trascendental, subraya una ética como zona social de valores en conflicto asumidos por la palabra en tanto actuación subjetiva en la que cada uno oye y se oye, evalúa y se reevalúa, asumiendo el riesgo como conciencia individual y pública. Aflora en el imaginario de Zavala la representación de un enorme escenario, la espectacularidad de las culturas, cuyo inmenso rumor incesante va transformando el conocimiento y la percepción de lo real, diseñando la identidad y la cultura (utópica) del porvenir.

Está siempre la idea de lo que se añade, de la obra viva o que sigue viva, porque, lejos de su canonización se le agrega algo que «antes no tenía» y ese algo es tarea de su desentrañamiento crítico. Lo que la obra muestra, entonces, es un potencial, no un significado. No me queda totalmente claro si ese potencial es atributo solo de los textos literarios como parece desprenderse de los ensayos consultados. Y, entonces, mi pregunta sería: ¿qué los vuelve diferentes? ¿Podemos hoy reconocer lo estético o lo literario en los términos en que lo reflexiona Bajtín? Parece dominar, en Zavala, la idea de que lo estético es un universo de circulación de valores y, por lo tanto, ético. Lo que circula como interdiscursividad son evaluaciones ideológicas y eso es lo que parece constituir la identidad de las naciones y de los sujetos que, lejos de ser homogéneos, están dotados de conflictos, contradicciones y ambigüedades.

Me parece advertir la insistencia de Zavala para articular a veces, o confrontar otras, diferentes perspectivas teóricas surgidas en la crisis del pensamiento moderno, con categorías bajtinianas. Afirmaciones tales como: «Bajtín y sus apócrifos desarrollan algunas premisas que serán audibles en nuestra contemporaneidad, de Derrida, a Foucault, a Lacan, tal la inscripción de lo real en el texto y ese tipo de ficción que se llama literatura» (1994: 18) o bien «no es fortuito que Bajtín proponga la enigmática pulsión de ideograma, comparable al trazo de Derrida» (1994: 19), o en el uso de términos tales como la suplementariedad de la significación o la acentuación del fonocentrismo. Intención plausible de adecuar la noción derrideana de diferimiento del sentido a la noción bajtiniana de reevalua-

ción y de cadena dialógica y diacrónica de la significación. No me parece otra la interpretación para esta cita: «Bajtín, podría decirse, entiende el signo sin verdad presente, extendiendo el campo y el juego de la significación» (1994: 19).

Entiendo que lo que se propone con ello es construir una genealogía para el pensamiento de Bajtín, situando su obra en condiciones de producción en las que advierte el contrapunto de voces y de posiciones que dan lugar, desde fines del XVIII a principios del XX, a la aparición de los problemas del lenguaje como constitutivos del individuo y la cultura y a la desontologización del signo en su conflictividad, heterogeneidad y ambivalencia. Siguiendo esta genealogía, lee el proyecto bajtiniano sobre el discurso como actividad en las zonas de fronteras. Zavala trabaja sobre la constitución de sujetos culturales múltiples y busca derribar la tradicional cultura de los límites por la noción de una cultura sin fronteras y un mundo de intersecciones. La dialogía de frontera permite revisar los cánones del discurso central de la modernidad en Occidente que alcanza a las representaciones discursivas «oficiales» de los sujetos culturales, como la mujer, y permite leer sus representaciones y autorrepresentaciones.

Desde Unamuno, la literatura del siglo XVIII, el modernismo y la generación del '98, Valle Inclán, la literatura colonial y el bolero, en la escritura de Zavala el pensamiento de Bajtín ha operado a manera de estímulo intelectual para la búsqueda de una teoría crítica en expansión, temática y disciplinar, con un núcleo resistente que es la configuración de las identidades culturales en diferentes recortes, movimientos, géneros, autores y lenguajes.

En tales búsquedas teóricas (dejemos de lado su producción lírica y narrativa), lo estético cede cada vez más lugar a lo ético y lo político, lo central a lo periférico, marginal u oculto, la razón a la pasión, lo objetivo a lo subjetivo. No se trata de operaciones binarias, sino más bien de operaciones imaginativas de puesta en diálogo de voces, en tensa lucha por la apropiación del signo historizado, el modo social de producción de las ideologías que están en el texto, pero no son el texto, sino como un nivel de significación que resulta de la producción social del lenguaje. Tomo como ejemplo las imágenes del modernismo hispánico finisecular como fantasía de libera-

ción simbólica, provocada como agotamiento del modelo cultural español y por la transición hacia sociedades modernas que avizoran la democratización en la distribución del capital cultural (1991).

A partir de una narrativa histórica del sujeto colectivo y la forja de nuevas identidades nacionales, desarrolla el concepto de «imaginario social dialógico» y articula diferentes categorías que pertenecen a la red de nociones acuñadas por Bajtín, pero que son reorientadas para sostener el proyecto teórico de desmontar el «clima social ideológico de cada época», el «horizonte ideológico» (1994: 19) en tono de denuncia de silencios, exclusiones, dominaciones y censuras. La palabra dialógica anuncia cierto futuro utópico:

Lo primero que hacen las metáforas epistemológicas de Bajtín –polifonía, dialogía, carnavalización– es intentar comprender la ubicación de las ideas, los métodos y los estilos, no solo en contextos sociales y políticos, sino también, con la vista dirigida al futuro, pensando en nuevas creaciones. En mi opinión, el nuevo planteamiento clave de Bajtín consiste en abonar el terreno para el inestable proceso del significado y del sujeto, y así realzar lo abierto, lo que tiene movilidad, lo relativo frente a lo acabado, concluso, estático. Para él las palabras están destinadas a producir significaciones hasta ahora no pronunciadas e impronunciadas. Las relaciones dialógicas no solo se dirigen al griterío estridente y reconocible de las voces dominantes, sino también a las débiles, las que aún no han surgido y están comenzando a madurar los embriones de futuras cosmovisiones.

[...] La palabra dialógica afirma que nada es conclusivo, que todo se dirige hacia un nuevo mundo, aun no dicho y no predeterminado. (Zavala, 1991a: 177 y 189).

Arlindo Machado y Eduardo Kac: las poéticas tecnológicas

¿Cómo leer el aporte de Bajtín en una nueva cultura que alimenta otras prácticas artísticas surgidas de nuevos lenguajes y de nuevas tecnologías? La fuerza heurística del pensamiento de Bajtín ha permitido que Occidente hiciera suyo un pensamiento cercado y

ensimismado en las condiciones de la Europa del Este y que se propagara con igual fuerza a Latinoamérica, fecundando no solo la teoría literaria sino la de los artistas que reflexionan y producen con otros lenguajes.

¿Es posible recuperar el pensamiento de Bajtín para examinar el desarrollo de las poéticas tecnológicas? ¿Podría compatibilizar el análisis cultural centrado en el Hombre y su palabra con el examen de los nuevos lenguajes multimediales?

Tal parece ser la dimensión teórica de la obra del brasilero Arlindo Machado (1949), que se apoya sobre dos ejes: el combate contra la versión iconoclasta del rol de la imagen en la cultura y la interacción dialógica de los lenguajes en la conformación del arte contemporáneo. Señala los códigos de la cultura occidental que han condenado, desde Platón, a la imagen como sinónimo de mentira, de falsedad o de simulacro y que ha extendido la condena a todas las artes vinculadas con la imagen producida por medios tecnológicos.

Del mismo modo que Bajtín señalaba la aparición de la desconfianza en los textos sagrados como el origen de la interpretación que permitía la semiosis del sentido, Machado sostiene que el libro impreso ha garantizado en Occidente la transmisión de un saber verdadero y universal (2000: 32). El libro es, por tanto, un género cultural. Sugiere procesar el pensamiento complejo mediante ensayos hipermediáticos, conjunto integrado de medios (auditivo, verbal, táctil, motriz, visual) no jerarquizados y sin la hegemonía de un código sobre los demás, una «arquitectura combinatoria» que nos recuerda la arquitectónica bajtiniana como base de un proyecto creador:

(...) una aplicación de hipermedia no expresa jamás un concepto cerrado, en el sentido de una verdad dada a través de una línea de razonabilidad: más bien se abre a la experiencia plena del pensamiento y de la imaginación, como un proceso vivo que se modifica sin cesar, que se adapta en función del contexto y que finalmente juega con los datos disponibles. A través de sus bifurcaciones, de sus proposiciones múltiples y ambiguas, de vínculos móviles y provisorios entre sus partes, la hipermedia permite tanto representar el pensamiento no asentado de los espíritus que contienen entre sí, como confirmar

la máxima de Mijaíl Bajtín (1981: 94) de que la verdad tiene siempre una expresión polifónica (Machado, 2000: 31).

La operación crítica de Arlindo Machado se sostiene en el supuesto de que los medios tecnológicos son un modo genuinamente creativo de expandir la capacidad del significante: las máquinas son máquinas semióticas. Desplaza así el concepto de monología, no como tradicionalmente se interpreta, como un punto de vista cerrado sobre sí mismo, incapaz de escuchar a otro, sino por la imposibilidad de salir de cierto tipo de relaciones significantes, que se dan en los límites de las capacidades expresivas de cada lenguaje. En opinión de Machado, hoy un analfabeto no sería solo el que no sabe leer ni escribir, sino también aquel que no sabe articular un discurso multimediático pleno, que es un discurso holístico propio del hombre, discurso vinculado con todas las formas perceptivas y con todos los códigos significantes que intervienen como formas de elaborar y procesar el conocimiento.

Amparado en el concepto que informa la noción de género en Bajtín, Machado analiza la potencialidad de esta noción para aplicarla a diferentes enunciados televisivos los que, por los costos de producción, siguen haciendo de la palabra y de la oralidad su principal materia prima. Sostiene que el género es una fuerza aglutinante y estabilizadora, un cierto modo de organizar medios y recursos expresivos que garantizan una continuidad de forma a las comunidades futuras, al tiempo que muestran esa doble tendencia (muy propia del pensamiento de Bajtín), de metamorfosis y de transformación en el interior mismo de su estructura.

Pero Machado también establece la relación entre lo que hace el gen en el medio biológico y lo que hace el género en el medio semiótico, diciendo que los géneros son «replicantes culturales» que surgen no solo por transmisión sino por imitación. La TV sería entonces un gran replicante de géneros (que provienen del cine, de la literatura, del periodismo, del teatro) y en eso consiste la de-generación y la re-generación de este medio que puede hacer resurgir formas antiguas y vitales que están en la memoria de la cultura o desviarlo hacia la banalidad insoportable.

Como vemos, Machado apela insistentemente a Bajtín para transitar el campo minado del «malestar en la cybercultura» con la intención de producir una elaboración crítica de la tecnoesfera y de la relatividad de los modelos culturales:

Bajtín reivindica para sí el estatuto de la modernidad: su abordaje es «nuevo» en el sentido de que, para la conciencia contemporánea, la infinitud del mundo no entra en categorías concluidas y requiere, como lo hace la física, del concurso de operadores móviles, plurales, y abiertos a la contradicción. Es a partir de este punto de vista que Bajtín quiere revisar la práctica simbólica por lo menos en el campo que le interesa más de cerca, la literatura: en todos los niveles y en todas sus etapas, él la encara como un inmenso diálogo (de formas, de voces, de géneros, etc.) y teje la trama de una compleja red de dimensiones inagotables (Machado, 2000: 283).

En esta misma dirección, Eduardo Kac (1962), un joven artista brasileño, ha dado origen a una de las poéticas tecnológicas más interesantes de nuestro continente apoyada de modo insistente en el pensamiento filosófico de Bajtín. Por ello, desarrolla la obra como evento, de modo que el acontecimiento en el orden del ser se ha convertido en acontecimiento en el orden de la temporalidad del ser, en base a una comunicación interactiva multidireccional. Trabaja sobre una estética de las telecomunicaciones (fax, teléfono, scanner, radio, satélites, TV en vivo). El arte de las telecomunicaciones es una nueva etapa en la desmaterialización del objeto artístico con el artista ausente y ubica el debate estético más allá de la acción como forma y de la idea como arte en lo que llama «estética dialógica» (2000).

Kac sostiene que las palabras dialógico y dialogismo se han empleado mucho, pero cuando se las ha aplicado a las artes visuales, el término no pasa de ser una metáfora incapaz de generar la viva experiencia del diálogo. Elabora entonces una propuesta de obra artística que constituya un diálogo real entre entidades vivas al que llama «arte electrónico dialógico» que erosiona la idea de lo visual para privilegiar las interrelaciones y la conectividad entre sujetos

distantes a través del arte robótico. Transforma la metáfora de escuchar las voces y responder en el Gran Tiempo en literalidad: voces en vivo, en tiempo simultáneo y real como condición del arte. Los robots artísticos no son esculturas, ni pinturas, ni video arte, ni performances. Pertenecen a una nueva categoría de objetos y situaciones que rompen con las categorías conocidas, el robot puede ser huésped de un espectador remoto, inventan nuevas conductas, interactúan, no son formas fijas ni cerradas «existen en la unión del debate creativo y la exploración conceptual que se manifiesta en los expandidos dominios telemáticos y cibernéticos» (Kac, 2000: 34).

Reconoce su deuda con Bajtín sosteniendo que el arte electrónico tiene más que aprender de la sociolingüística y de la filosofía dialógica, inicialmente desarrollada por Buber y, luego, por Bajtín en los límites más estrechos del género de la novela (2000: 35). Precisamente, sostiene Kac, el reconocimiento de la detención del flujo impredecible del lenguaje al estar fijado en el soporte papel hace que Bajtín haya ampliado el concepto de polifonía a la esfera dialógica de la existencia humana, lo cual hace posible pensar en su asimilación por el arte contemporáneo.

Ya que, para Bajtín, el lenguaje no es un sistema abstracto, sino un medio material de producción, el curso del signo se transforma en el proceso de diálogo entre conciencias y el sentido surge en el camino:

Si se lo toma literalmente, como creo que se debe hacer, la posición de Bajtín revela la posibilidad de articular las obras artísticas que no ofrecen prerrogativas a la visualidad y que reinsertan el diálogo en la experiencia estética. En este escenario, las imágenes (y los objetos) se transforman en solo uno entre los muchos otros elementos intervinientes en la elaboración de las situaciones dialógicas (2000: 36).

En lo que Kac insiste, y esto me parece notable, es que hay que derribar la concepción ocular-centrista que afecta a todo el circuito del arte, desde su producción a su recepción y distribución social, para convertir lo artístico en un discurso temporalizado en el que la imagen se sostiene no solamente en orden a lo espacial, sino en tiempos de formación y de transformación.

Persiguiendo esta idea es que explora la creación de situaciones que puedan promover experiencias intersubjetivas que involucren a diferentes individuos en un intercambio dialógico real. Así lo que uno hace o dice sobre un objeto que manipula, natural o artificial, afecta y es afectado por lo que otros dicen o hacen; no hay producto final ni acabamiento de la obra, nunca hay imagen fija, es puro proceso.

Sin duda, Kac admite estar en la huella conceptual de lo que otrora hicieran las vanguardias artísticas de los '60, cuando las cualidades ornamentales de los objetos artísticos dieron paso a «propuestas que privilegiaban conceptos e ideas culturalmente significativos» (2000: 37), entendiendo por tal el abandono del concepto de arte centrado en el individuo, la unidireccionalidad de la creación, la marginalidad del observador, como si la idea del sujeto humano fuera la de una unidad discreta encerrada en sus límites, un sujeto de poder y no «un sujeto dialógico en perpetua negociación con los demás» (2000: 37). Por supuesto, no oculta la intención política de su propuesta estética que va más allá de lo artístico al proponer un pensamiento relacional y topológico de la condición del hombre en el mundo y de las relaciones de poder.

Es importante que el arte reconozca que debe producir el contacto dialógico entre entidades que pueden parecer inconexas. El arte electrónico debe volverse menos «limpio» y permitir la unión de ideas antitéticas, lugares públicos y privados, fuerzas naturales y artificiales, materia orgánica e inorgánica, emociones e intelecto» (2000: 39).

El artista brasilero ha encontrado un nuevo territorio en la telemática o lo que llama «arte de la telepresencia» donde el rol del artista no es más que definir los parámetros de un contexto abierto donde otros desplegarán sus experiencias como en el caso del pez volador o la jaula de los pájaros amazónicos. Esta última experiencia llamada Rara Avis efectúa una experiencia interactiva de telepresencia en la que un pájaro telerrobótico, un papagayo brasilero, cohabita en una jaula junto a pájaros verdaderos. Fuera de la pajarera, los espectadores pueden ver la escena desde el punto de vista del papagayo, utilizando un casco de realidad virtual y al mismo tiempo, diri-

giendo sus movimientos de acuerdo con los espectadores quienes podían ser simultáneamente, hombre, pájaro y máquina. La obra también era accesible vía Internet para cualquier persona del planeta.

El artista brasilero sostiene que busca una nueva ecología de la mente humana para cambiar las bases de la cultura antropocéntrica, poniendo en discusión las cuestiones de identidad/otredad, naturaleza y artificio tecnológico, estimulando una redefinición de nuestra identidad biológica. La pregunta sobre qué identidad preservamos y para qué, tiene una dimensión ética insoslayable y en esto también el enlace con el pensamiento bajtiniano trenza redes muy complejas.

Llegamos así al fin de un recorrido en que un mismo concepto bajtiniano, el de dialogismo, parece sostener diferentes posiciones teóricas. Mientras la sociocrítica enfatiza la relación texto/discurso y la inscripción textual de la polisemia social, las estéticas tecnológicas buscan la desaparición o transformación de la idea de texto por una actuación intersubjetiva, la importancia de lo verbal cede paso a nuevos lenguajes mediados por máquinas semióticas, los sujetos productores a los sujetos receptores, el tiempo histórico al tiempo simultáneo. No solo la idea de arte está cambiando ante nuestros ojos, sino la de hombre, identidad y memoria.

Las sucesivas indagaciones que he revisado y la distancia temporal y cultural con la que se reinterpretan los conceptos de Bajtín me lleva nuevamente al interrogante que enmarca todo el trabajo: el de si una teoría situada en determinadas condiciones de producción y centrada en los discursos verbales puede dar cuenta también de nuevos locutores y de nuevos receptores, de nuevos estatutos para el lenguaje verbal y de nuevos lenguajes en las sociedades contemporáneas. ¿No se leen intentos por «naturalizar» aquella propuesta para mostrar más las afinidades que las diferencias con las nuevas perspectivas, aun en las lecturas más radicalizadas? ¿Son promisorias las diversas apropiaciones para el desarrollo de la capacidad heurística del pensamiento de Bajtín?

Si nuestra cultura humana está tejiendo una nueva trama en la constitución de los sujetos sociales y nuevos lenguajes para referirla,

¿cómo puede anidar en ella, sin contradicciones, el pensamiento de Bajtín?

Notas

² Escribí este trabajo cuando M-Pierrette aún vivía. Pese al recorte básico que hago de su obra no he querido retocarlo porque rindo homenaje a la breve amistad que sostuvimos en su visita a Córdoba durante 2003. Trabajadora intelectual incansable, abarcó numerosos campos de saber. En el último tiempo, estaba dedicada a la musicología y a la sociocrítica feminista. Puede consultarse «Yo no es un O/otro». *Acta Poética* 27, (1) Primavera, 2006. En <http://www.iifl.unam.mx/html-docs/acta-poetica/27-1/19-44.pdf> [consulta: 24 de marzo de 2016].

Bibliografía citada

- Cros, Edmond (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos.
- Kac, Eduardo (2000). «Negociando el sentido: la imaginación dialógica en el arte electrónico» en Wagmister, F. et al, *La revolución hipermidia* (pp. 34-39). Fundación Antorchas: UCLA.
- Machado, Arlindo (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Malczuzinski, M.-Pierrette (1991). «El ‘monitoring’: hacia una semiótica social comparada», en Malczuzinski, M.-Pierrette [comp]. *Sociocríticas. Prácticas textuales / Cultura de fronteras*. (pp. 145-166). Amsterdam: Rodopi.
- _____ (1992). *Entre dialogues avec Bakhtin, ou sociocritique de la (dé)raison polyphonique*, Ámsterdam-Atlanta: Rodopi.
- _____ (1996). «Quelques réflexions sur le discours musical chez Bakhtine», en *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquirí*, Año 18, Nro. 1-2. 1-22.
- Sánchez-Mesa Martínez, Domingo (1996). «Una teoría en expansión: la poética social dialógica del Círculo de Bajtín», en AAVV. *Sociología de la literatura* (pp. 191-214). Madrid: Síntesis.

- Zavala, Iris (1991). «Lo imaginario social dialógico» en Malczuzinski, M.-P [comp.]. *Sociocríticas. Prácticas textuales / Cultura de fronteras*. Amsterdam: Rodopi, 1991:103-120.
- (1991a). *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín: una poética dialógica*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1994). «Escuchar a Bajtín», en *Bajtín y la literatura*. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria y teatral. Madrid: UNED.
- (1996). «Bajtín y sus apócrifos o En-El-Nombre-del-Padre», en Zavala, Iris [coord.]. *Bajtín y sus apócrifos* (pp. 131-148). Barcelona-Universidad de Puerto Rico: Anthropos.

SEGUNDA PARTE

Categorías en discusión

Dialogismo y producción de sentido¹

A partir de un breve fragmento tomado de los Apuntes 1970-1971, reflexiono acerca de diferentes cuestiones implicadas en lo que Bajtín denomina «sentido». Este concepto es la base para la construcción de un pensamiento dialógico que retoma críticamente la tradición del diálogo socrático y postula una modalidad dinámica y abierta de interpretación de la materialidad de lo real en las grandes zonas o esferas de la vida cultural. Reviso, entonces, las nociones de conciencia subjetiva, de interacción responsiva, las diferencias entre significado y sentido, diálogo y dialéctica. Analizo la perspectiva semiótica que sostiene la noción de discurso social, basada en una teoría del enunciado como realización concreta de la lengua en re-generación constante dentro de una red sincrónica y diacrónica que hoy se ha materializado en la web. Y, finalmente, abordo brevemente el acto del conocer como un acontecimiento transformador de la cultura, como experiencia irremplazable y única del ser históricamente situado.

La noción de dialogismo es una categoría que funciona como eje orientador en la reconstrucción que aquí pretendo hacer del pensamiento teórico de Bajtín desde una perspectiva sociosemiótica. Quiero dejar en claro, no obstante, que, a pesar de que hoy lo consideramos uno de los fundadores de la disciplina en tanto teoría de la producción y circulación de los signos en la cultura, Bajtín tenía una

¹ Es una versión corregida de la que fue presentada en las Jornadas organizadas por el SIED en el Campus de Assis, Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 16-17 de agosto 2012, con el título «Producción de sentido en Bajtín: implicancias epistemológicas».

idea acotada de la semiótica de su tiempo (y del estructuralismo de Lotman, especialmente) ya que la consideraba aferrada al código y a las modelizaciones, lo cual se oponía absolutamente a su concepto del fenómeno de la comunicación como «discurso vivo»².

De modo elemental, podría definir inicialmente el dialogismo como una actuación entre sujetos o, como le gustaba decir a Bajtín, entre conciencias. En sus términos, la conciencia es un hecho social que se configura en una relación dinámica entre los signos objetivos de la cultura y los signos internos del individuo, de modo tal que lo individual es siempre social. Por lo tanto, la conciencia es un fenómeno que se plasma en una realidad sgnica y se expresa como acto de comprensión que es «el proceso de relacionar un signo dado que tiene que ser comprendido con otros signos ya conocidos; en otras palabras, la comprensión responde al signo mediante signos» (Voloshinov, 1992: 32). Es el medio semiótico el que construye la conciencia subjetiva y le da su carácter de vivencia psíquica y de ello resulta que la configuración de la conciencia es un hecho dialógico en la medida en que siempre está procesando y reaccionando a lo que viene del exterior en forma de discursos y palabras ajenas, estructurando la personalidad que es la «(...) totalidad orgánica de la conciencia» (Bajtín, 1982: 368).

Entonces, en principio, el dialogismo es una relación interpersonal, intersubjetiva, entre un 'yo' y 'otro que no soy yo', que crea un vínculo que no es solo comunicativo y significativo, sino expresivo, productor de sentido, siendo ese sentido producido un acontecimiento discursivo que lleva marcas sociales e históricas (y que, en otro momento, definirá como enunciado).

En un breve fragmento, en el que apoyaré fundamentalmente mi lectura, que está en «De los apuntes 70-71» (1982: 367-368)³, dirá de modo lacónico y casi enigmático: «Llamo sentidos a las respuestas a las preguntas. Aquello que no contesta ninguna pregunta carece para nosotros de sentido», afirmación que interpretamos no como pregunta-respuesta gramatical necesariamente, sino como interacción dialógica y esta como la forma de producir cierto sentido sobre algo que reclama ser comprendido, expresado, reevaluado desde cierta posición enunciativa.

Conocemos la importancia que Bajtín atribuye al diálogo socrático, particularmente en Dostoievski, y es casi seguro que el término dialogismo provenga de ese origen. Sabemos también que le gustaba adoptar términos conocidos con otras acepciones y activarlos con una nueva orientación semántica (como palabra, motivo, estilística, texto, signo). Y, en este orden, llamaremos aquí la atención sobre lo que a mi entender constituye una reformulación del pensamiento socrático, el que podemos caracterizar elementalmente como respuesta a preguntas, en tanto método de reflexión y razonamiento para llegar a la verdad a través de la refutación de hipótesis incorrectas. Con Sócrates, estamos en presencia de una forma elaborada y superior de retórica argumentativa, lo cual era un modo de conocimiento liberador por el razonamiento propio, frente a la sujeción del mito⁴.

En Bajtín, en cambio, el diálogo socrático como forma genérica *in praesentia* es reformulado por el dialogismo; se trata de un nuevo planteo epistemológico mediante una operación ilimitada en la que ninguno de los hablantes es árbitro de la búsqueda y esta tampoco tiene un cierre definitivo, se trata de adquirir una postura de sentido, tampoco definitiva, en relación con el pensamiento ajeno. Trataremos de avanzar un poco más en ese fragmento que para nosotros es iluminador. Dice a continuación:

El sentido posee carácter de respuesta. El sentido siempre contesta ciertas preguntas. Aquello que no contesta a nada se nos representa como algo sin sentido, como algo sacado del diálogo. Sentido y significado. El significado está excluido del diálogo de una manera arbitraria, está abstraído convencionalmente del diálogo. En el significado existe una potencialidad del sentido (1982: 368).

Vuelve a reiterar la idea entonces de que el sentido es una respuesta y recordamos que el término «respuesta» tiene varias acepciones en Bajtín: la corriente, que es aquello que se responde a otro; pero, también, está asociada a la noción de ‘responsabilidad’ y a la postura ética de raíz kantiana. «Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo

vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida» («Arte y responsabilidad», 1982: 11), dirá en un artículo de su juventud, planteando así que la respuesta es una forma de acción responsable y que está ligada a la búsqueda de sentido como comprensión vital. Y añadirá, como pista, que es menester distinguir el significado, como algo abstracto o neutro, como la palabra en el diccionario, del sentido, que solo se activa en situación de diálogo, esto es como «palabra viva», puesta a funcionar en la comunicación, cargada de valoraciones sociales, signo multiacentuado, como todos los signos circulantes.

Continuamos con la lectura del fragmento que, como en círculos que se van ampliando, va modelando el concepto tan complejo al que queremos llegar:

(...) El universalismo del sentido y su carácter eterno (de todos los tiempos).

El sentido es potencialmente infinito, pero solo puede actualizarse al tocar otro sentido (un sentido ajeno), aunque solo se trate de una pregunta en el discurso interior del que comprende. Cada vez el sentido ha de entrar en contacto con otro sentido para descubrir nuevos momentos de su infinitud (así como la palabra hace manifestar sus significados únicamente dentro de un contexto). El sentido actual no pertenece a un sentido único (solitario), sino únicamente a dos sentidos que se encuentran y que entran en contacto. No puede haber un «sentido-en-sí», porque un sentido existe tan solo para otro sentido, es decir solo existe junto a él. (...) (1982: 368, comillas y guiones en el original).

Avanzamos así en una dirección muy importante que es descubrir que el sentido es un efecto incesante que se produce y se desarrolla solamente en relación a otro discurso (aunque este sea el de mi «yo» desdoblado en discurso interior) ya sea por fricción, por contacto, por interacción, por demanda o por necesidad de respuesta. No hay inmanencia del sentido, sino coexistencia, a veces pacífica, a menudo tensa, con otras interpretaciones de algo que está provocado por una pregunta para la que nunca hay una sola respuesta. Ninguna posibilidad, entonces, de leer o explicar un fenómeno en sí

mismo, sin interrogarlo dentro de una red de interpretaciones que hacen posible su emergencia y activan el potencial infinito de sentido que tejen los discursos.

Y, en el cierre del fragmento, nos aguarda todavía una sorpresa:

No puede haber un sentido único. Por eso no puede haber ni sentido primero ni último, un sentido siempre se ubica entre otros sentidos, representa un eslabón en una cadena de sentidos, la cual es la única que en su totalidad puede ser real. En la vida histórica esta cadena crece infinitamente; por lo tanto uno de sus eslabones siempre vuelve a renovarse, a regenerarse» (1982: 368).

Si no hay sentido único, ni solitario, ni sentido en sí, tampoco hay sentido primero ni último. Bajtín está diciendo no a una metafísica del sentido que yace como una sustancia por descubrir, o a una inmanencia controlada, sino abriendo una potencialidad latente que se despliega por relación dinámica diacrónica y sincrónicamente⁵.

Muy cerca de lo que el lógico semiótico Charles S. Peirce (1839-1914) en la segunda mitad del siglo XIX había definido como proceso de semiosis ilimitada⁶, Bajtín sostiene que el sentido se desarrolla como eslabón de una cadena histórica (no lineal), que no cesa de re-producirse y que, en su totalidad, da cuenta de la interpe-lación que proviene del mundo real, que impulsa a su conocimiento y, por qué no, a su control. La masa de sentidos producidos por el hombre forma parte de la materialidad de lo real e impregna la totalidad de saberes, prácticas y discursos. Tengo la sospecha de que «sentido» es un concepto más amplio que el de «interpretación», aunque la comprende y acaso en alguna dimensión puede asimilarse, pero creo que la fuerza del sentido como producto de un colectivo humano es incesante. Solo así puedo entender otra afirmación enigmática interpolada en el fragmento que estoy analizando: «El universalismo del sentido y su carácter eterno (de todos los tiempos)» (1982: 168). El sentido es «universal» y «eterno», en tanto ontológicamente fundante de lo humano en su «infinitud», pero se renueva siempre, en la dialógica interpretativa que mueve la historia.

El dialogismo, entonces, ha provisto el cúmulo de respuestas a la interpelación que proviene del mundo material que los hombres han producido, interactuando en un largo proceso (el Gran Tiempo) de direcciones múltiples, y es este principio dialógico el que rige, organiza e impulsa el conocimiento de lo real. Es incesante y abierto, es infinito, no teleológico, y de allí que Bajtín rechace el proceso dialógico como síntesis dialéctica y prefiera la dinámica del proceso abierto, personalizado. La producción de sentido, podríamos concluir, es el motor de la cultura y, en ella, el hombre ha jugado un papel decisivo disputando el sentido de la verdad y, añadiríamos, procurando su dominio hegemónico, centralizando el campo ideológico verbal en correlato con los procesos de centralización político sociales.

En el proyecto teórico que parece desprenderse de la obra temprana de Bajtín, se advierte que ha pensado en el examen del dialogismo en tres espacios sociales de lo que Voloshinov llama «creatividad ideológica» (1992) y que podemos caracterizar como grandes zonas de la discursividad social: ética, estética y cognoscitiva o de la ciencia en general. De la primera, que es fundante, se ocupa en «Hacia una filosofía del acto ético» (1924); la segunda, en «Autor y personaje en la actividad estética» (1920-1924) y en «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria» (1924), ensayo en el cual también tenemos algunos indicios de la tercera gran zona de la praxis discursiva que no llegó a desarrollar. Bajtín las caracteriza como «esferas de la actividad humana [...] relacionadas con el uso de la lengua» (1982: 248), que no están separadas, sino que comparten en su autonomía participativa el mundo de la cultura de la que el hombre es producto y productor:

Todo fenómeno de la cultura es concreto-sistemático, o sea, ocupa cierta posición esencial de acuerdo con la realidad de las otras orientaciones culturales pre-encontradas por él y, por lo mismo, se enmarca en la unidad dada de la cultura. Pero son fundamentalmente diferentes estas relaciones del conocimiento y las de la conducta y la creación artística hacia la realidad pre-encontrada por ellos. (1986: 34).

No solo no son esferas cerradas, aunque la figura utilizada pueda inducir a esta imagen, sino que se comunican en múltiples intersecciones o fronteras, porque es precisamente en las fronteras donde, insistirá Bajtín, siempre se produce nuevo conocimiento: «el problema de cada dominio de la cultura –conocimiento, ethos, arte– puede ser entendido [...] como el problema de las fronteras de ese dominio» (1989: 33).

No podemos menos que asociar, una vez más, en la primera etapa del pensamiento de Bajtín esos tres dominios discursivos a la trilogía de la Verdad, el Bien y la Belleza platónicas, aunque lejos de ser formas de una verdad trascendente a la que reflejan, son zonas específicas de la comunicación humana, productoras de discursos cuyos valores siempre relativos y cambiantes, expresan las ideologías puestas en juego por un grupo, una clase, un género o una profesión.

La cultura es «el mundo en el cual el acto de nuestra actividad se vuelve objetivo», dirá en «Hacia una filosofía del acto ético» (1997: 8), actividad que se traduce en discursos en tanto expresión en la que se materializa el sentido de las acciones. Ahora bien, sabemos que el discurso verbal en las lenguas naturales fue considerado por los miembros del Seminario kantiano el de mayor universalidad y el más apto para la comunicación siendo, además, como ya dijimos el ámbito semiótico para la formación de la conciencia individual. Por lo tanto, el dialogismo y la producción de sentido no podrían ser entendidos acabadamente sin la interacción discursiva a través de la «palabra» que, como sabemos, tiene más de una acepción en Bajtín⁷. No entraré aquí en la deriva de hablar de la filosofía del lenguaje sostenida por Bajtín, base epistemológica imprescindible en su edificio teórico, pero sí acotaremos en lo que hace al objetivo de nuestra tópica que, siendo el lenguaje un medio compartido, es una «arena de lucha» de valoraciones sociales, es el territorio donde se disputan las políticas del sentido y su materialización.

Quiero cerrar mi exposición planteando como hipótesis que el «hombre dialógico» es el centro de la logósfera que sostiene como eje fundante la matriz epistemológica del edificio teórico de Bajtín en todas sus dimensiones. El hombre dialógico es el verdadero objeto de conocimiento: ontológico, en tanto ser que se interroga acerca de sí y del otro, y semiótico, en tanto productor y producto de la

cultura en su dinamismo incesante, partícipe necesario en las luchas ideológicas por el sentido. Todos los fenómenos vinculados al uso del lenguaje, que con rigor y lucidez Bajtín va problematizando a lo largo de su odisea existencial y todos los conceptos que va generando, son siempre resultado de las preguntas acerca de las actuaciones de la conciencia del hombre dialógico, no tanto en su aspecto individual, sino colectivo, como formante del cuerpo social, siempre renovándose, transformándose, con un final histórico abierto, básicamente confiado en el poder de «resurrección del sentido».

Sin dudas, creo que más allá de nuestra admiración compartida por la fecundidad heurística del pensamiento bajtiniano, hoy debemos revisar y actualizar algunas nociones como las de signo, conciencia, sujeto, discurso, cronotopía, para citar solo algunas, ya que ese pensamiento es resultado no solo de las circunstancias históricas y políticas de su existencia, sino también de ciertas condiciones de producción propias de la modernidad. Y creo también que esta revisión y discusión actualizada es uno de los objetivos que esta Asociación, la SIED, ha asumido y, por eso, me siento honrada por la invitación y feliz de poder compartir este espacio.

Notas

² «El enunciado como una totalidad no puede ser definido en términos de la lingüística o de la semiótica» (Bajtín, 1982: 357). «La semiótica se ocupa principalmente de la transmisión de la comunicación preparada previamente mediante un código dado con anterioridad. Mientras que en el discurso vivo, estrictamente hablando, la comunicación se crea por primera vez y no existe en realidad ningún código» (Bajtín, 1982: 369).

³ La versión de este fragmento en español, que es el que utilizo, difiere en algunos términos de la versión en portugués que se emplea como epígrafe en el libro de De Paula, L. y Stafuzza, G. [org.] (2010), *Círculo de Bakhtin: Diálogos in possíveis*. Vol. 2. Campinas (SP): Mercado de Letras.

⁴ Cfr. la opinión acerca del «método socrático bakhtiniano» que según Adail Sobral caracterizaba las propuestas sostenidas por el Círculo de Bakhtin (2005: 137).

⁵ «La combinación del sonido con el silencio significativo que responde a algo dicho y/o significado antes da por resultado el surgimiento del sentido. Solo aquello que responde a alguna pregunta tiene sentido. El sentido es, entonces, una respuesta a algo dicho antes y es algo que puede ser respondido. La voz es, pues, la fuente de sentido personalizado; detrás de ella hay un sujeto persona; pero no se trata de una «metafísica de la

presencia», de los sentidos preexistentes e inamovibles, ni de algo fantasmal, sino de un constante devenir del sentido permanentemente generado por el acto-respuesta, que se va modificando en el tiempo al ser retomado por otros participantes en el diálogo» (Bubnova, 2006: 106).

⁶ «Toda la investigación de Bajtín, desde 1920 a 1974, se coloca en la semiótica de la significancia, como semiótica del texto, como semiótica de la escritura en la línea de autores como Blanchot, Derrida, Kristeva y el último Barthes. Pero la semiótica de la significancia, como semiótica que remite de un significante a otro significante y como semiótica que no sigue el mito de la hegemonía del código, del sujeto, del significado, puede también comprender la semiótica de Peirce» (Ponzio, 1998:166-167)

⁷ Cfr. Cardozo, Cristian (2006). «Palabra/Discurso» en Arán, Pampa [dir. y coord]. *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. (pp. 203-211). Córdoba: Ferreyra editor.

Bibliografía citada

Bajtín, Mijaíl (1982). «De los apuntes de 1970-1971», en *Estética de la creación verbal*. (pp. 354-380). México: Siglo XXI.

————— (1997). «Hacia una filosofía del acto ético», en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (pp. 7-81). Rubí (Barcelona): Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico.

Bubnova, Tatiana (2006). «Voz, sentido y diálogo en Bajtín». *Acta Poética* 27 (1). 97-114.

Cardozo, Cristian (2006). «Palabra/Discurso», Arán, Pampa [dir. y coord]. *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín* (pp. 203-211). Córdoba: Ferreyra Editor.

Ponzio, Augusto (1998). «Bajtín y Peirce: signo, interpretación, comprensión», en *La revolución bajtiniana*. (pp. 101-167). Universitat de Valencia/Madrid: Cátedra.

Sobral, Adail (2005). «Filosofías (e filosofía) em Bakhtin», en Brait, Beth [org.]. *Bakhtin. Conceitos-chave*. (pp. 123-150). São Paulo: Contexto, 2005.

Voloshinov, Valentín / Bajtín, Mijaíl (1992[1929]). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.

La pregunta por el autor¹

Reflexiono sobre el problema del autor como concepto categorial en Bajtín puesto que fue objeto de numerosos asedios teóricos a lo largo de sus ensayos: como personaje, como ideólogo de la arquitectónica, como voz enmascarada, como oído polifónico, como interlocutor en diálogo cronotopizado. Propongo recorrer estas posiciones desde el vínculo entre la historia intelectual del autor real - Bajtín, y la construcción de su noción teórica de autor (o mejor, *autoría*) que, aunque va adquiriendo diferentes modulaciones, es siempre la pregunta por el sujeto, su modo de existencia y de conciencia, la producción de diferentes formas de conocimiento de sí mismo y del mundo a través de relaciones intersubjetivas. Con Bajtín, asistimos a un proceso intelectual de transformación del sujeto civilizatorio de la Modernidad y su reemplazo por un sujeto moral del discurso. Finalizo con una breve comparación con el texto de Barthes sobre la muerte del autor señalando diferencias en el quiebre de la Modernidad en el siglo XX.

Las formas del vínculo del autor con una obra, en particular la literaria, es una cuestión de larga data que vuelve a aparecer en la cultura contemporánea y que, en el siglo XX, marca un punto de inflexión cuando incorpora como problema la relación del sujeto

¹ Una primera versión de este trabajo fue leída en la Conferencia de apertura para el encuentro anual del grupo *Lenguaje, identidad y memoria* dirigido por Beth Braith, el 8 de octubre de 2013. Publicado como «A questão do autor em Bakhtin» en *Revista Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso* (versión trilingüe: port. ingl. esp). Vol. 9 (1er semestre, 2014), Nro. especial. LAEL-PUC/SP. 4-24.

con el lenguaje y la escritura, especialmente. En este largo debate, la posición de Bajtín ilustra un momento muy interesante, sobre el que quisiera reflexionar en este encuentro.

Diría que doblemente interesante, porque si hay alguien que puede ilustrar una serie de dilemas referidos a lo que consideramos autor en relación con una obra producida es Bajtín y voy a enumerar de entrada esas cuestiones que involucran: la firma con la que se publica, las condiciones históricas de su producción, las disputas de la crítica, las políticas de las traducciones (cfr. Brait, 2009b:19). ¿Quién firma un ensayo, quién lo escribe, quién habla en él, con quiénes habla, quién lo traduce? En esa cadena de voces, surgieron muchas hipótesis acerca de cuál es la función autoral que ha cumplido Bajtín, quien además de haber podido sobrevivir a todas las desdichas que le acarrearón los avatares de la URSS –revolución bolchevique, guerra civil, guerras mundiales, estalinismo y guerra fría-, pudo desarrollar en medio de todas las privaciones, solo o acompañado, un proyecto teórico formidable para el estudio de las ciencias humanas en general y del lenguaje cotidiano y artístico, en particular. Pero, ya sabemos, publicó muy poco en vida y mucho de su obra, a veces incompleta o descubierta tardíamente, ha sido reunida por sus exégetas e interpretada en disputas casi interminables.

Si dejamos de lado la primera lectura de Bajtín por Kristeva durante fines de la década del '60, época en que recrudece el problema conceptual del autor en Francia (Barthes, «La muerte del autor» en 1968 y Foucault, «¿Qué es un autor?» en 1969), es recién después de la muerte de Bajtín, en 1975, cuando la producción bajtiniana empieza a salir a luz y adquiere difusión, que comienzan a producirse polémicas por el agenciamiento de una verdad probatoria de la autenticidad de algunas obras, especialmente las comprendidas entre 1920 y 1930, cuestión que lejos de terminar, hoy presenta aristas de cierta virulencia (cft. Brandist et al, 2004 y Riestra, 2010)². Hasta aquí, sin querer simplificar, las disputas han girado sobre el *autor de la obra* como la persona real, el escritor individual, con datos más próximos a lo biográfico, a las condiciones epocales de una producción, a la firma de una obra publicada, a la persona jurídica.

Pero paradójicamente sucede que, en el pensamiento de Bajtín, la cuestión del *autor en la obra* es objeto de numerosos asedios

teóricos: autor como personaje, como ideólogo de la arquitectónica, como voz enmascarada, como oído polifónico, como interlocutor en diálogo cronotopizado. Esta «autoridad» propia de la obra, que Bajtín llamará *conciencia autoral*, en tanto dimensión inherente a un texto, es una figura abstracta de mediación, representativa del autor como persona semiótica, productora de signos. Parafraseando a Bajtín, cuando se refiere al enunciado, la *autoría* sería un acontecimiento único e irreplicable en la vida de un texto, problema extenso que en el caso de un pensamiento de gran pregnancia heurística, como el de Bajtín, reclama siempre relectura y actualización, pues, aunque se discuta al autor empírico, lo que no podríamos nunca discutir es que Bajtín es un «fundador de discursividad», en la acepción foucaultiana del término, es decir, quien genera las reglas para la formación de nuevos textos (Foucault, 2000-2005).

En esta oportunidad, sin abandonar la complejidad filológica, jurídica y política de la cuestión del autor real como telón de fondo, prefiero pasar revista a las preguntas que se formula Bajtín sobre el problema del autor o conciencia autoral, porque según entiendo, es uno de los pilares del dilema de la *alteridad intersubjetiva*, matriz de su pensamiento dialógico. Y, para ello, propongo incorporar los textos de mi corpus en tres grandes momentos:

- un primer momento, que transcurre entre 1919-1929, conocido como el del Seminario kantiano o Círculo de Bajtín, con el acento puesto en la tarea de criticar el conocimiento de la época acerca del lenguaje y proponer un proyecto diferente, transdisciplinar, que considerara el funcionamiento social del lenguaje y el sujeto productor del mismo. Me interesan, en esta etapa, el ensayo «Autor y personaje en la actividad estética» escrito alrededor de 1924 y el libro sobre Dostoievski cuya primera versión es de 1929, aunque utilizaremos la versión corregida y publicada en 1963;
- una segunda época de gran producción, pese a las dificultades y traslados del exilio, entre 1930-1959, que Bajtín dedica especialmente al estudio del género de la novela, tanto en su aspecto teórico como histórico del que abordaré «La palabra en la novela» de 1934-35;

- y el último trayecto, desde 1960 hasta su muerte en 1975, en el que Bajtín desarrolla con intensidad cuestiones epistemológicas sobre el campo de las ciencias humanas, que han estado siempre presentes en sus trabajos, pero que ahora cobran profundidad y riqueza conceptual. Me interesa aquí «El problema del texto» (1959-61).

Entonces, voy a focalizar un breve recorrido desde su primer ensayo sobre el problema del vínculo entre autor y personaje, luego sobre su concepción de autor en la novela, hasta llegar al autor del enunciado. Es decir, abordaré la problemática teórica del *autor en la obra*, y no la del *autor de la obra*, siguiendo la evolución y cambios que muestra dentro de la coherencia de su pensamiento, centrándome en trabajos que son indiscutiblemente suyos. Me interesa ir siguiendo una historia intelectual, más atenta a las modulaciones centrales de una teoría que a las tribulaciones de la vida del autor, aunque estas no puedan omitirse del todo.

Y me gustaría cerrar haciendo una breve comparación con la posición de Barthes, para mostrar ciertas diferencias en el quiebre de la modernidad en la segunda mitad del siglo XX.

Primer momento

Separo entonces el debate de este primer periodo de producción bajtiniana en dos cuestiones: una, la discusión jurídico filológica acerca de la intervención de Bajtín en trabajos firmados por presuntos colaboradores suyos, Voloshinov y Medvedev, o supuestamente firmados por Bajtín con seudónimo. A los efectos de la trayectoria que estoy sosteniendo en este encuentro, lo que cabe discernir es que esta disputa pasa por la diferencia entre *la firma de autor* y *la autoría*, o sea entre el patrimonio legal y el intelectual. La disputa entraña una cuestión tanto jurídica como moral muy delicada, porque Voloshinov, Medvedev y Kanaev eran personas reales y, lo que es peor, fueron perseguidos, enviados a prisión y algunos nunca volvieron.

Lo cierto y lo más destacable del trabajo de estos pensadores fue que se trataba de un conjunto de intelectuales, artistas y científi-

cos que se juntaban para discutir sobre cuestiones religiosas, políticas, culturales y lingüísticas especialmente, porque la función del lenguaje en una cultura en vías de transformación era una idea dominante en esa época, no solamente en el Seminario. Y utilizan un recurso de larga tradición en la cultura rusa, que es el Círculo de estudio, en las diferentes variantes políticas en que se fueron configurando. Rescato el aporte de Ana Zandwais (2009) quien, al hablar del entorno histórico que rodea la obra de Voloshinov, *Marxismo y filosofía del lenguaje*, señala que, en el periodo postrevolucionario, el Estado buscó intervenir activamente en las condiciones de vida del pueblo, la emancipación y alfabetización de los trabajadores mediante nuevas escuelas y universidades populares. Añádase la creación de un Comisariato del Pueblo que debía establecer el diálogo entre bases y superestructuras a los fines de transformar los modos de producción de las relaciones políticas del pueblo con el Estado. Para ello, convoca a los intelectuales como parte de un «colectivo orgánico», designados como Círculos de estudio, entre ellos el de Bajtín, constituido inicialmente por amigos oriundos de la Escuela de Nivel: Voloshinov, Pumpianskii y Kagan, que se amplía en 1920 cuando es transferido a Vitebsk y se incorporan, Medvedev, miembro del comité ejecutivo del PC, el biólogo Kanaev y la pianista Yudina:

Pensar, pues, nuevas concepciones de sociedad y de cultura a la luz de la filosofía marxista para un Estado que necesita deconstruir principios aristocráticos, a favor de la emancipación de las masas empobrecidas social y culturalmente a fin de que la sociedad soviética pueda reorganizarse y ocupar otro lugar en el escenario del Este, pasa a ser uno de los grandes desafíos de los intelectuales bolcheviques durante el periodo leninista (Zandwais, 2009: 99).

Cabe destacar que, para Lenin, el estado revolucionario solo se concretaría con el apoyo de las bases proletarias y la intervención de la ciencia con base marxista, para mejorar la vida del pueblo. Estas bases leninistas van a diferenciar el Círculo de Bajtín del Círculo Lingüístico de Praga y del de Moscú, precursores de los estudios de Poética y Lingüística, constituidos por intelectuales provenientes de la academia, en tanto el de Bajtín es interdisciplinario y

está formado por intelectuales y artistas provenientes de las más diferentes áreas de saberes, sobre la base de una concepción de ciencia ruso-soviética fundamentalmente holística.

Con la muerte de Lenin en 1924 y el surgimiento de Stalin, se producirá una interrupción de estos proyectos y se tratará de romper la orientación leninista, instalando una política reformista de corte nacionalista, vuelta hacia la construcción de una identidad nacional de unificación de los Estados soviéticos sobre la base de una unidad de lengua, *el gran ruso*. Uno de los portavoces más célebres fue el lingüista y paleontólogo Nicolai Marr que formula la teoría jafética, a partir de la hipótesis de que las lenguas semíticas y georgiana serían parientes, establecidas sobre la base de una lengua universal indoeuropea. Esta teoría daba a Stalin apoyo para construir su proyecto político de unificación y un imaginario de nación que trataba de oscurecer lo étnico en momentos de ascenso del nazismo. Me pregunto si cuando Bajtín señala la centralización de la lengua y la búsqueda de la lengua única de la verdad en «La palabra en la novela» alrededor de 1935, está aludiendo veladamente a esa teoría:

La poética de Aristóteles, la de Agustín, la poética eclesial medieval, de la «lengua única de la verdad», la poética de la expresión cartesiana del neoclasicismo, el universalismo gramatical abstracto de Leibniz (la idea de la gramática universal), el ideologismo concreto de Humboldt, expresan, aun con todas las diferencias de matiz, las mismas fuerzas centrípetas de la vida social, lingüística e ideológica, sirven al mismo objetivo de centralización y unificación de las lenguas europeas. (1989[1934-1935]: 89).

En aquel contexto que comienza a volverse hostil, entre 1920 y 1929, los integrantes del Seminario kantiano, son capaces de generar una serie de propuestas donde lo que importa, además de los matices personales y de la inflexión más sociológica o más filosófica, es *la autoría compartida en la elaboración de un proyecto científico interdisciplinar*, concepto muy estimulante a mi modo de ver, porque pone en acto un principio teórico que aprendimos con Bajtín, y es que toda palabra es semipropia/semiajena. Por otra parte, en *Hacia una filosofía del acto* (1997[1924]), escrito por aquella época, Bajtín

afirma que lo que me compromete en tanto conciencia responsable es la firma en un documento. En mi opinión (y lo digo con toda modestia dados los numerosos aportes de eruditos y testigos), esos trabajos del Círculo, gestados en un momento de efervescencia cultural, son paradigmáticos para mostrar la diferencia entre una potestad jurídica y una autoría intelectual que se juega en la frontera entre lo propio y lo ajeno, la identidad y la alteridad.

Me interesa entonces recuperar algunos conceptos del Bajtín de ese primer periodo, en especial en su largo ensayo «Autor y personaje en la actividad estética», escrito aproximadamente en 1924 cuando vivía en Vitebsk. Texto mutilado, que parece haber formado parte de un proyecto filosófico que se ocuparía del dominio ético, del estético y del cognitivo, las tres esferas que forman la vida del hombre en la cultura. Lo tenemos en la colección póstuma, *Estética de la creación verbal* (1979), que fue traducida al español en 1982 en cinco capítulos y algunas notas³.

El ensayo se ubica en el campo de la estética en el que Bajtín trabajaba por entonces, procurando descubrir la configuración del objeto estético en la obra de arte verbal. De allí que establezca fuerte lazo con otro ensayo de entonces, «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria» (1989) y especialmente con «Hacia una filosofía del acto» (ambos de 1921) en el que plantea una filosofía de la acción participativa, como la denomina, que es una crítica al sujeto trascendental kantiano, para proponer un sujeto situado que en cada acto se realiza en el acontecimiento del ser y para el cual «no hay coartada».

Como dice Faraco, «el [autor] es entendido fundamentalmente como una posición estético-formal cuya característica básica está en materializar cierta relación axiológica con el héroe y su mundo (...)» (2005: 38) y es en función de esa posición que será el encargado de seleccionar el material y elegir la forma compositiva. El universo de valores rige la construcción del objeto estético, lo cual está definiendo al sujeto artista desde un punto de vista ético. Que tampoco crea fuera de la vida, ya que el artista es responsable con su vida por aquello que ha transpuesto al arte, si bien lo ha organizado en un nuevo modo. Arte y vida no son lo mismo, pero no pueden ser separados en la consideración estética (Bajtín, 1982). El autor crea

dor, como dice Faraco, es «una posición refractada y refractante» (2005: 39).

Bajtín intenta, en «Autor y personaje...», explicar el acto de creación artística en el que el autor, en tanto instancia creativa intrínseca, produce la imagen espacial y corporal del héroe como objeto de conocimiento y como una totalidad de sentido. Se trata de examinar el concepto de autor desde la vivencia estética, planteada como lucha o esfuerzo del artista para configurar un personaje como un otro de sí mismo, inclusive en una autobiografía en donde al representarme, yo soy otro para mí y me objetivo. Para ello, el autor debe «extraponerse» y ver por fuera del mundo íntimo del personaje, tener ese excedente de visión que le permite comprender y valorar desde otro lugar, inaccesible al personaje. Por esto, quizás, la noción de persona que subyace a personaje (y que viene de la dramática) está propuesta también como «héroe», no en el sentido mítico, sino como condensador semántico de una alteridad. En este momento inicial, Bajtín plantea una perspectiva muy racional y controladora de la conciencia autoral en su intención de salvaguardar esa actitud demiúrgica que permita crear un personaje «como a un nuevo hombre dentro de un nuevo plano del ser» (1982[1920-1924]:21), pero con el cual no se busca ni la coincidencia ni el antagonismo, sino solo su fuerza estética en la que autor y personaje trabarían una relación intersubjetiva y ambos se completarían el uno al otro como en la vida.

Si no entendemos mal, porque el texto es muy complejo, siempre somos un poco como personajes en la consideración de los otros y muchas veces respondemos a esa visión ajena: «No soy yo quien mira *desde el interior de mi mirada* al mundo, sino que yo me veo a mí mismo con los ojos del mundo, con los ojos ajenos; estoy poseído por el otro. (...) Desde mis ojos están mirando los ojos del otro» (Bajtín, 2000: 156, cursiva original). En la vida, somos sujetos inacabados siempre y parecería que el acto creador permite ese acabamiento que logra la resolución de la obra como objeto estético, como una totalidad de sentido.

Por otra parte, destaco que este concepto de búsqueda de la alteridad, como constitutiva del yo de manera inalienable, forma parte del fundamento epistemológico de orientación antropológica

de la teoría de Bajtín, que comienza a desplegarse por esta época y que no cesa de ser profundizada a lo largo de su obra, cuestión que, a mi juicio, marca el rasgo diferencial de su pensamiento frente a otras propuestas más pragmáticas en otros investigadores importantes del Círculo, como Voloshinov. Sin acordar totalmente con cierta perspectiva maliciosa que me parece advertir en su artículo, pienso que la diferencia señalada por Bota y Bronckart (2010) entre la actitud fenomenológica de Bajtín y la interaccionista social adherida al marxismo de Voloshinov, es cierta y evidente.

Partimos, como señalaríamos, de una consideración ontológica del personaje en la creación verbal que es casi divina. Es una conciencia creando otra conciencia a la que debe darle, no obstante, toda la inconclusividad del hombre real, pero todo el acabamiento del objeto estético.

Y esta aparente paradoja se liga con su definición de la actitud del autor hacia el héroe como «arquitectónicamente⁴ estable y dinámicamente viva» (1982[1920-1924]: 13), dos polos que orientan la posición de Bajtín hacia el hecho estético como lugar de encuentro con la vida. Solo que en lo que en la vida se da como hecho aislado, en la obra debe adquirir una «totalidad de sentido», y una posición valorativa, ética y cognoscitiva. Esto supone una lucha del artista «consigo mismo» para poder alcanzar la «extraposición», que significa considerar el acontecer del personaje como otro, objetivarlo, de modo tal que resulte una conciencia libre en su no coincidencia con la conciencia autoral.

Solo en el personaje creado podemos ver al autor creador como una «energía formativa» que se expresa en «un producto cultural significativo y estable», y solo entonces podemos ir hacia el autor real, que se expresa en un nivel muy diferente. Por eso, combate la «confusión entre el autor creador, que pertenece a la obra y el autor real, que es un elemento en el acontecer ético y social de la vida» (1982[1920-1924]: 18).

Cabe aclarar que Bajtín distingue, en este ensayo, el autor real, que deja para la «metodología de la historia literaria», del autor intrínseco a la obra, y dice: «el autor creador nos ayudará a entender al autor persona real, y solo después de todo aquello cobrará una

importancia vislumbradora y totalizadora sus opiniones acerca de su creación» (1982[1920-1924]: 16).

Problema conexo es para el autor la forma espacial del personaje, cuestión que tiene que ver fundamentalmente con la visión del cuerpo, del propio y del otro o como dice bellamente Bajtín, con todos «los momentos expresivos del cuerpo humano». Y se pregunta en qué plano de vivencia se sitúa el valor estético del cuerpo siendo que el cuerpo, de modo irreversible, ocupa un único lugar concreto con respecto al lugar del otro. Ocurre, según sus reflexiones, que mi cuerpo es básicamente una vivencia interior, mientras el cuerpo ajeno es, esencialmente, exterior a mí, de allí que, desarrollar el cuerpo expresivo del personaje como centro valorativo de un espacio, de un horizonte y de un entorno, sea el objetivo estético de la creación autoral.

Enorme problema para el autor, que supone lograr que la apariencia y las acciones ético cognoscitivas y prácticas del héroe no solo estén subordinadas a sus propósitos significativos y vitales más íntimos, sino que cobren existencia como forma espacializada que entraña también un valor estético. Ello solo se alcanza «en los límites de dos conciencias, en las fronteras del cuerpo, [donde] se realiza el encuentro y el don artístico de la forma» (1982[1920-1924]: 90) forma que establece el autor en tanto que «otro». Y también sucede con el tiempo del héroe que es siempre ritmo, tiempo interior o vivencia del «alma», siempre creada o dirigida en relación hacia un objeto o estado de existencia que supone un salir de sí mismo, que es precisamente aquello que capta y realiza el autor. Lejos estamos todavía de la idea de cronotopo artístico.

Pero, para ser estéticamente significativo, el héroe debe concluirse en su orientación semántica, esto es como un centro valorativo distante o diferente del autor, lo que lleva a que, desde el comienzo de la obra, este se pregunte ¿quién es él? (1982[1920-1924]: 153). Bajtín hace aquí algo muy interesante que es pasar revista a diferentes enclaves genéricos del personaje, como el confesional, biográfico o hagiográfico, o bien a formas convencionales de encontrar el «carácter» o el «tipo». En estos casos, podrá el autor pensar todos los momentos orientados de la vida del héroe como «un destino», que a la manera clásica tiene siempre su anclaje en el pasado, linaje y fami-

lia, o a la manera romántica, como «encarnación de una idea» (1982[1920-1924]: 138) y como proceso de su realización, o como tipo que «expresa la orientación del hombre hacia los valores concretizados y limitados por la época» (1982[1920-1924]: 160).

Sintetizando. Este primer ensayo filosófico de Bajtín sobre la autoría de una obra literaria, si bien busca diferenciar la actividad estética, no deja de vincularla estrechamente a la producción de conocimiento que deviene del mundo de los valores creados dentro del mundo de los hombres, valores que son culturales y no inmanentes a la conciencia, (como señalaba Kant) «el acto estético origina el ser en un nuevo plano valorativo del mundo, aparece un nuevo hombre y un nuevo contexto valorativo: el plano del pensamiento acerca del mundo de los hombres» (1982[1920-1924]: 167). El héroe es ese nuevo ser cuyos atributos y acciones expresan la posición ética del autor, una forma de acción participativa, la responsabilidad del artista que responde con su vida (y con su firma) por aquello que ha comprendido en el arte (1982[1920-1924]: 11).

Mi impresión al leer «Autor y personaje...», por el vocabulario y el tono general, es el de un humanismo impregnado de religiosidad, si entendemos por ello el estar indisolublemente atado o ligado el «yo» al «otro» como en la vida, pero en el caso del artista, con la responsabilidad de darle a esta relación un sentido estable y permanente que pueda ser fuente de nuevo conocimiento. Estamos lejos en este momento de una problemática lingüística, social o histórica del autor y sí, en cambio, cerca de una posición ontológicamente activa, que interpreta desde «una frontera» transgrediente al héroe en el mundo por él creado y solo en apariencia, independiente.

El ensayo sobre Dostoievski que publicó en 1929 como *Problemas de la obra de Dostoievski* (1986), plantea matices y variantes interesantes a esta posición estética inicial. Pero es necesario tener en cuenta que, en primer lugar, se ocupa específicamente de la obra de un escritor y, por lo tanto, las conclusiones no tendrían carácter generalizador y, en segundo lugar, que la edición que yo manejo ha sido objeto de correcciones ulteriores y se reedita en 1963, treinta años después del periodo de las búsquedas iniciales.

De la época de su primera redacción, solamente he podido conocer algunos materiales complementarios que no ingresaron en

la edición («Del libro *Problemas de la obra de Dostoievski* en *Estética de la Creación Verbal*, 1982[1929]), pero que resultan notables, porque muestran la importancia del intercambio de ideas con Voloshinov y especialmente con Medvedev en las nociones de valoración social inmanente y de análisis formal⁵:

En la base de nuestro análisis está la convicción de que toda obra literaria tiene internamente, inmanentemente, un carácter sociológico, en ella se cruzan las fuerzas sociales vivas, y cada elemento de su forma está impregnado de valoraciones sociales vivas. Por eso también un análisis puramente formal ha de ver en cada elemento de la estructura artística el punto de refracción de las fuerzas vivas de la sociedad, cual un cristal fabricado artificialmente cuyas facetas se construyeron y se pulieron de tal manera que puedan refractar los determinados rayos de las valoraciones sociales y refractarlos bajo un determinado ángulo (1982[1929]: 191).

Permítaseme, entonces, que trate de sintetizar, con eje en el segundo capítulo «El héroe y la actitud del autor hacia el héroe», del libro *Problemas de la poética de Dostoievski*, y los documentos mencionados, algunas de las variaciones y precisiones que encontramos en esta delicada cuestión de la función autoral en Bajtín, quien nunca abandona, no obstante, su perspectiva filosófica antropológica y el contexto cultural como configurador de la conciencia subjetiva.

Ya lo había desconcertado no encontrar en Dostoievski esos héroes que se autoconcluyen y esa «imagen única del autor» («Autor y personaje...», 1982[1920-1924]: 26) que concibe al comienzo de sus búsquedas como forma de acabamiento estético. Y ahora, al profundizar en la obra del gran novelista, sostiene que todo lo que era patrimonio de la mirada autoral se traslada a la conciencia del héroe, quien da su versión de sí mismo en todos los aspectos para mostrar, no lo que él significa en el mundo, sino lo que el mundo significa para él. El autor, entonces, no tiene nada que agregar a lo que el héroe dice de sí: «*El autor solo puede contraponer a la conciencia del héroe que lo absorbe todo, un único mundo objetual, que es el de las otras conciencias equitativas*» (1986[1924]: 75, cursiva en el original). Se destruye, así, el mundo estable y firme creado por el autor y

adviene esa «revolución copernicana» que marca el fin de la monología novelesca. Se crea un nuevo vínculo del héroe con el autor «que parece carecer de fuerzas y de la palabra conclusiva» (1986[1934-1935]: 78). Y ese nuevo vínculo es el «dialogismo», una relación horizontal y en presente con el héroe, como quien espera del otro la posible réplica, como en cualquier situación comunicativa cotidiana: «el autor, mediante la estructura de toda la novela, no habla *acerca del héroe*, sino *con el héroe*» (1986[1934-1935]:95, cursiva en el original).

Aparecen aquí, con mucha fuerza, los términos «voz», «palabra» y «discurso», usados indistintamente. El héroe será una «voz pura» que entrará con diferentes procedimientos en el discurso del autor, no como un objeto mudo, sino manteniendo su independencia, convirtiéndose en «ideólogo», nunca idéntico a sí mismo e inacabado, en crisis, en el umbral y cuyas palabras son «ideologemas». Esto es porque el autor adopta una nueva posición frente al hombre, una dialéctica del respeto por la libertad y la no cosificación que era la marca, según Bajtín, de la condición humana en la sociedad capitalista⁶. Y ello se expresa artísticamente en el «dialogismo», «que defiende la independencia, la libertad interior, el carácter inconcluso y falto de solución del héroe» (1986[1934-1935]: 93) y la polifonía como recurso artístico que pone en escena la heteroglosia social.

El procedimiento artístico del autor es interpretado como portador de una posición ideológica y no como un mero recurso formal, posición que consiste en dejar en libertad a la conciencia de los personajes para que establezcan relaciones profundas, tensas o contradictorias, mientras la conciencia autoral, que es conciencia de la totalidad, se manifiesta de modo oblicuo, indirecto, en la frontera semiótica. Conciencia autoral que es ideológica, entonces, porque todo signo lo es, como había afirmado Voloshinov, una forma de pronunciarse frente a los valores sociales en pugna en el presente desde el que la novela se escribe, una «arena de lucha», pero que reconoce, además, que el modo de visión y conocimiento del mundo que propone no es el único posible.

Rescato, entonces, en este primer momento del recorrido diseñado, el cambio desde una posición estética abstracta y universalizante a otra con fuerte orientación histórica y social de la función

autoral en la obra de arte verbal, manteniendo la extraposición necesaria para el acabado estético. Y, desde una postura autoritaria y controladora de sus personajes, a una posición equitativa y dialogal, que no tiene la última palabra porque ésta, quizás, sea la del lector.

Segundo momento

Buena parte del planteo sobre la obra de Dostoievski pasa a formar parte de *La palabra en la novela* (1986), largo trabajo de Bajtín redactado entre 1935-36 y vinculado a su proyecto de elaborar una estilística de los géneros en prosa. Bajtín está por entonces en Kustanai, desarrollando una teoría formidable sobre el origen y evolución del género novelesco y de sus unidades temático compositivas, en el largo periodo del exilio y sus traslados.

No es este el momento de pasar revista a todas las propiedades que releva en el género de la novela, sino solo destacar el que responde al eje de la filosofía social del lenguaje que el círculo de Bajtín venía proponiendo desde mediados de la década del '20 y que sostenía la importancia que guardan los géneros discursivos con las fuerzas del control ideológico verbal. Y el novelista es el responsable del modo en que muestra el universo verbal, si lo controla en orientación monológica del sentido, más cerca de la lengua oficial, o si lo libera polifónicamente en su diversidad y confrontación, recogiendo además los lenguajes marginales.

Porque, si la novela es la representación artística del plurilingüismo social, la conciencia creadora es la que administra y dirige la conciencia de estas voces y, por supuesto, la elección intencional de los procedimientos de representación de la palabra ajena, analizados desde su distancia refractiva. El autor creador es el que tiene «el don del habla indirecta» (1986[1929-1963]: 301) y lo hace desde una frontera, como «palabra enmascarada o palabra bivocal», que hace hablar a los personajes libremente, pero expresa su posición a través de las zonas discursivas en las que pone el oído y refracta en su tensa dialogía. Por eso, la novela acaba siendo un discurso sobre el discurso que, más que contar una historia movida por personajes, lo que hace

es mostrar las vicisitudes históricas de la vida del lenguaje y el diálogo entre diferentes lenguajes sociales.

Los autores reales que más admira Bajtín -los humoristas ingleses, Dostoievski y Rabelais- son los que han sido capaces de romper el mito de la lengua única y mostrar la hibridez de cada enunciado, lleno de matices e inflexiones ajenas, de marcas de clase, de género, edad o profesión o de incorporar las lenguas de la plaza y de la feria y los géneros carnavalizados. Y estos son los autores cuyo *ethos* encarna en una conciencia autoral, situada en un presente, pero proyectada hacia un futuro.

La otra gran categoría del género novelesco, elaborada alrededor de 1937-38, será la del cronotopo, categoría de la forma y del contenido, en la que la conciencia autoral es capaz de captar, como una antena sensible, las representaciones e imaginarios del orden social y de la historia, que la cultura expresa en múltiples formas o motivos espaciotemporalizados⁷. El autor es esa conciencia cronotópicamente situada en la tangente, leyendo holísticamente los conflictos de una cultura en la materialidad de la realidad. En perspectiva bajtiniana, las diferentes cronotopías no serían sino manifestaciones de la interpretación de formas identitarias que proveen las culturas en procesos acumulativos, de modo que en ellas se lee el modelado de la imagen sociohistórica del hombre, nunca homogénea. En sus registros polifónicos, las obras literarias dan cuenta de estas tensiones y contradicciones y sus «motivos» constituyen la representación concreta de tales abstracciones. El autor de una novela es siempre intérprete de su tiempo porque sabe leer «los indicios del transcurso del tiempo en todo, comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres (hasta llegar a los conceptos abstractos)» (Bajtín, 1982[1920-1924]: 216).

Polifonía y cronotopo son las dos grandes categorías que Bajtín incorpora con fuerza en esta etapa para mostrar el trabajo creador de la conciencia autoral del novelista que le permite *escuchar* y *leer* el presente proyectándolo en todos los momentos compositivos de la arquitectónica novelesca.

Tercer momento

Si bien es en el discurso artístico verbal donde Bajtín ha privilegiado el análisis de la dinámica de la posición autoral, resulta interesante examinar «El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas» (1982[1959-1961]), porque en él parece ampliar el concepto, expandiéndolo hacia todo texto en el que se materializa un enunciado y hacia todo hablante como autor.

Es la época tardía de Bajtín, a partir de 1960, en la que, con una situación más estable en Saransk, retoma sus preocupaciones acerca del proyecto teórico y metodológico para fundar una translingüística, que sería la búsqueda de conocimiento inter, transdisciplinar o «fronterizo», según como se lo entienda, pero que tendría como objetivo el análisis discursivo de los textos, en su aspecto histórico, antropológico, filológico, literario y lingüístico, especialmente en sus «empalmes y cruces».

Ahora bien, cuando Bajtín dice texto ¿en qué está pensando? En principio, parece que, en toda expresión, oral o escrita, desde una adivinanza a una novela, dado el privilegio concedido al lenguaje verbal, pero al comienzo del ensayo mencionado extiende este concepto a todas las obras de arte, tales como música y artes figurativas y a todo «conjunto de signos coherente» (1982[1959-1961]: 294), definición interesante que no retoma.

Como se trata de apuntes escritos entre 1959-61, hay mucha ambigüedad en algunas definiciones, pero lo que parece bastante plausible es que, si bien Bajtín considera fenomenológicamente que el texto es el dato primario para el estudio de las ciencias humanas, su concepto de texto apunta a la parte material y repetible del mismo, mientras que el enunciado sería el acontecimiento único e irrepetible en la vida del texto, es decir, aquello que lo convierte en objeto de estudio propiamente dicho y, por lo tanto, pensamos, en el que se plantea la cuestión de la autoría. Para una investigación, importa pues el texto en tanto enunciado.

No olvidemos que el objetivo del estudio de un texto es la interpretación del sentido en forma dialógica, cuestión que plantea en otro ensayo programático de la misma época, quizás el último que escribió («Hacia una metodología de las Ciencias Humanas»,

1974). Lo cierto es que, en esta dialogía, el investigador es un autor de texto en segundo grado, productor de un discurso sobre el discurso, sobre las particularidades y el sentido del discurso ajeno, desde los libros sagrados, las leyes, hasta los discursos cotidianos. «Donde no hay texto, no hay objeto para la investigación y el pensamiento» (1982[1959-1961]: 294). Y este hecho marca la frontera –por cierto, no absoluta– entre las Ciencias de la Cultura y las de la Naturaleza, cuestión más que interesante, pero que aquí Bajtín no desarrolla.

Al señalar que no siempre la autoría es un elemento determinante en el texto y dar una tipología del texto construido como ejemplo para una clase, parece ingresar precisamente en la diferencia entre texto y enunciado, pues este último o, mejor dicho, el núcleo semánticamente creativo del texto, producto de una ardua realización, es el que necesita de la noción de autor. Y aquí interviene el investigador, ese segundo sujeto que aborda el texto desde su punto de vista, como en la física cuántica, y no como un objeto con el que pueda mantenerse neutral en su lectura.

Por otra parte, el texto está atravesado por otros textos (y esta es la idea de intertextualidad que, en 1967, acuñará Kristeva) dentro de «una esfera determinada de sentido» (1982[1959-1961]: 296), es decir, un texto recoge todo lo dicho sobre cierta cuestión en un momento dado, nunca está aislado del conjunto de la discursividad social en torno a un cierto ideologema, es una caja de resonancia de lo que se dice socialmente, pero, añadimos ahora, toma partido en ese decir. Y aquí me parece que se enfatiza el doble plano y el doble sujeto del que hablaba puesto que no hay simetría entre estos planos y estos sujetos de discurso. Es una operación dialógica, concepto clave sobre el que fundará su propuesta teórica y metodológica.

Y hay algo muy interesante y claro. Cuando habla de los dos polos en los textos, lo repetible y el enunciado, aclara al final del párrafo (1982[1959-1961]: 296) que la relación de los textos entre sí es dialéctica si se la abstrae del autor, porque cuando este ingresa en la consideración del analista, nos encontramos en un diálogo. Para ello, hará falta constituir una nueva ciencia del texto porque «el acontecimiento en la vida de un texto, es decir, su esencia verdadera, siempre se desarrolla *sobre la frontera entre dos conciencias, dos sujetos*» (1982[1959-1961]: 297, cursiva en el original), este sería «el

estenograma del pensamiento humanístico», entre el texto dado y el que se está creando por reacción al primero. Qué cuestiones acerca del texto dado interesan al investigador determinará la posición en el campo de las disciplinas humanísticas, historia, lingüística, psicología, antropología, filosofía o alguno de sus cruces.

Y añade algo más: el núcleo libre e imprevisible del texto, su parte creativa, lo vuelven no determinable a priori, fuera de la legalidad, generalización o universalidad a la que aspiran las investigaciones científicas naturales. Por eso, en realidad, Bajtín se opone a pensar modelos textuales, un potencial texto de textos que habían postulado las corrientes estructuralistas:

Todo texto verdaderamente creativo es en cierta medida una revelación de la personalidad, libre y no predeterminada por la necesidad empírica. Por eso el texto (en su núcleo libre) no permite ni una explicación causal ni una previsión científica. (1982[1959-1961]: 298)

(...)

Un acto humano es un texto en potencia y puede ser comprendido (como acto humano, no como acción física) tan solo dentro del contexto dialógico de su tiempo (como réplica, como postura llena de sentido, como sistema de motivos). (1982[1959-1961]: 298).

Aparece, luego, una noción central, que ya había empleado en la teoría de la novela, que es la de «bivocalismo» o segunda voz, y con ella el problema del autor, quien sería siempre esa segunda voz en un enunciado, toda vez que adopta palabras cuya resonancia es amplia, pero que en este nuevo enunciado son articuladas para servir a una nueva perspectiva.

Y, para finalizar con el análisis de este fragmento: el autor, dirá Bajtín adaptando los cuatro modos del ser de Juan Escoto Erígena, es *natura creans y non creata*. Es una *voz pura* que nunca se objetiva, es decir, que no proyecta sombra, no está representada, ni siquiera en una autobiografía o en un narrador en primera persona. Incluso en pintura, si vemos al pintor en el lienzo, forma parte de lo representado. Es decir, si no entendemos mal, el autor, esa segunda voz, está en todo el texto, lo impregna, pero las formas de su autorre-

presentación son engañosas, porque forma parte de la puesta en escena de un discurso, *cuyo origen no está en ese mismo discurso*. Y esto es así porque para crear –y esto vale sobre todo para el arte, pero se extiende a todos los enunciados en tanto actos creativos y originales–, el autor intrínseco, la segunda voz, la voz pura, necesita extraponerse, salirse de su lengua, entrar en una lengua ajena, que es una voz social, *ponerse en una tangente*. No puede ver una totalidad si está dentro de ella.

Me parece que es la misma operación, reformulada desde la lengua, que ya planteaba en «Autor y personaje...» y que forma parte de la construcción del sujeto dialógico como modo de conocimiento: aprender y entender la lengua del otro, no para confundirse en ella, sino para poder crear la voz propia a partir de ella, una operación dialéctica personalizada: «el escritor es alguien que es capaz de trabajar con la lengua situándose fuera de ella, alguien que posee el don del habla indirecta» (1982[1959-1961]: 301). Y es muy sutil la observación que hace sobre el bivalismo burdo (1982[1959-1961]: 302) que consiste solo en traer la otra palabra para citarla, parodizarla o reacentuarla intencionalmente de algún modo. Porque, en realidad, lo que sugiere es que al tiempo que objetivamos la otra palabra críticamente, también lo hacemos con la propia.

Es, como verán, una idea muy compleja que se complejiza aun más, Bajtín habla de la tercera voz en el discurso, lo que llamaríamos un sobre destinatario, o alguien a quien se hace depositario del discurso en el futuro: la verdad, la historia, el pueblo, la ciencia, etc. Es interesante descubrir y examinar hacia dónde apunta esa tercera voz que el autor convoca en los entresijos de su discurso y que no es simplemente el lector común sino un objeto de valor calificado.

Y para concluir con algo más inquietante. En «De los Apuntes de 1970-71», Bajtín dice que es imposible pensar un acto discursivo sin un autor (no confundir con el escritor, que es el hablante primario), pero este puede ser interpretado como *una máscara*, (1982[1970-1971]: 375), que se coloca según el género, la situación, el tema. Un mismo locutor adopta diferentes máscaras autorales, que también se han profesionalizado: el periodista, el novelista, el maestro, el conferencista, etc. Yo me pregunto, una vez más, por el valor heurístico de

esta observación bajtiniana, que apunta fuertemente al acto discursivo como una puesta en escena donde el yo tiende a adoptar un lugar social, un rol, una posición enunciativa para hablar, para constituir su propio discurso, para sumirse como una conciencia en acto, pero siempre en tensión con la palabra ajena, con la otra voz, con la otra conciencia.

Y voy cerrando. La hipótesis que he intentado esbozar en este desarrollo es que el sujeto autoral como potencial creador de enunciado, artístico o no, que Bajtín construye a lo largo de su obra es *un sujeto históricamente moral*, entendiendo por ello la acción singular del hombre real en todas sus manifestaciones y prácticas, que refieren a determinados valores y normas sociales, contextuales, históricos, nunca absolutos ni universales y que, en semiótica, llamamos modos de producción del sentido, sentido que se produce desde un *sujeto situado* y que Bajtín llama *sujeto responsable*.

Toda acción humana es potencialmente un texto y es la conciencia la reguladora de la responsabilidad de un sujeto autoral que expresa en un texto de cualquier tipo su posición de sentido frente al pensamiento ajeno. Si bien no hay idea de progreso en el sentido civilizatorio y positivo de la Modernidad ilustrada, está en Bajtín la idea del hombre en desarrollo en el Gran Tiempo en estrecha relación con el tiempo histórico real. No hay sujeto trascendental, el individuo se transforma en persona y transforma la cultura en la medida en que interactúa con el otro, porque *la diferencia intersubjetiva* es un valor que funda la posibilidad del conocimiento de la realidad. Si todo hombre es potencial creador de texto, *la noción de autor se amplía a todos los sujetos como artífices de la discursividad social. Es la autoría entonces la que le da al enunciado su carácter de acontecimiento histórico decisivo*.

Pero, en Bajtín, la conciencia se materializa en el lenguaje y este es potestad del sujeto que tiene autoridad sobre él y se responsabiliza por su acción discursiva. Este punto marca la profunda diferencia con el planteo de Barthes en «La muerte del autor» (1968) quien evocando el dictum de Nietzsche «Dios ha muerto», decreta la muerte del autor como Padre del Texto, mito de la modernidad que cae en el momento en que se erige la noción performativa de escritura, de texto como mosaico de citas y del lector como el descifrador

por excelencia: «(...) para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor» (1968: 5).

A primera vista, parecería que hay algunos puntos en común en la posición de Barthes con la de Bajtín: el rechazo al vínculo biográfico como determinante de la obra, el rechazo al origen y a la clausura del sentido, a la que Bajtín responde con la cadena dialógica, la noción de performatividad que en cierto modo puede equipararse a la noción de acontecimiento bajtiniana, el texto mosaico de citas con el texto polifónico y al papel del lector como actividad radical de reescritura o de reinterpretación crítica, para Bajtín en el Gran Tiempo. Sin embargo, decimos, hay un quiebre imposible de suturar entre ambos que obedece a condiciones de producción intelectuales y políticas muy diferentes: en la Rusia estalinista la firma en un texto podía significar la muerte o el destierro y varios amigos de Bajtín pagaron por ello.

Se trata de una diferente concepción de la relación del lenguaje con el sujeto hablante y con el sujeto del acto de la escritura. Para Barthes, «es el lenguaje, y no el autor, el que habla» (1968:2), mientras que, para Bajtín, el hombre es responsable de su palabra y ella entraña siempre una valoración social que en el caso del texto literario asume el lugar fronterizo de la conciencia autoral. Para Bajtín, es la voz que expresa una conciencia; para Barthes, es una escritura «ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe» (1968: 1).

En la concepción del lenguaje en Bajtín, es imposible pensar que alguien hable sin que inmediatamente adopte una postura de sentido obtenida intersubjetivamente, en la lucha de los discursos sociales; en cambio, para Barthes, el lenguaje es un objeto de deseo que instituye al sujeto deseante, es quizás, un objeto amoroso, siempre en fuga. Aquí, se abre la brecha entre el acontecimiento social del lenguaje y el lenguaje como infinitud potencial cuya productividad responde a otra lógica que escapa al control consciente y a la conciencia unitaria y homogénea.

El sujeto-autor-hablante en Bajtín es un sujeto moral porque, como dice Ponzio, «Bajtín se pregunta por el sentido del hombre» y demuestra que esa cuestión «hay que tratarla bajo la categoría del otro y no de la del yo», si se pretende que no responda a intereses particulares (1998: 30). Solo así hablar tendrá sentido a pesar de las catástrofes de la historia ya que, apostando obstinadamente a la regeneración en el Gran Tiempo «no hay sentido que se pierda. Todo sentido tendrá su fiesta de resurrección» (Bajtín, 1982[1974]: 396).

Notas

² El rasgo, en muchos aspectos polémico, de algunos artículos de estas obras, no es obstáculo para que reconozcamos su excelencia y celebremos su aparición.

³ Los capítulos: 1- La actitud del autor hacia el héroe; 2- La forma espacial del personaje; 3- La totalidad temporal del héroe; 4- El héroe como totalidad de sentido; y 5- El problema del autor y Notas aclaratorias.

⁴ La noción de arquitectónica, cuasi metafórica, proviene de Kant y se refiere al modo en que las partes se organizan en una totalidad orgánica a partir de una idea a priori de la razón que se va construyendo con diferentes sistemas. Bajtín traslada esta categoría abstracta para pensar tanto la configuración dinámica de la estructura identitaria del sujeto basada en la alteridad cuanto en la configuración estética de la obra de arte como una totalidad desplegada mediante la forma y los materiales.

⁵ Se corresponden también con unos apuntes «Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski» (1982[1929]), que fueron el plan para la reedición, fechado en 1961, igualmente publicados en ECV.

⁶ «El capitalismo ha creado condiciones de existencia de un tipo de conciencia irremediablemente solitaria. Dostoievski descubre toda la falsedad de ésta, que se mueve en un círculo vicioso. De ahí la representación de sufrimientos, humillaciones y de falta de reconocimiento del hombre en una sociedad clasista. Lo privaron del reconocimiento y le quitaron su nombre» (1982[1963]: 328).

⁷ Cfr. Arán, Pampa (2009). «Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea», en *Revista Tópicos del Seminario 21*, N° especial dedicado a «Monologismo, dialogismo y polifonía», coordinado por F. Perus. México: BUAP. 119-141.

Bibliografía citada

- Bajtín, Mijaíl (1982[1919]). «Arte y responsabilidad», en *Estética de la creación verbal*. (pp. 11-12). Traducción: Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- _____ (1982[1920-1924]). «Autor y personaje en la actividad estética», en *Estética de la creación verbal*. (pp. 13-190). Traducción: Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- _____ (1982[1929]). «Del libro Problemas de la obra de Dostoievski», en *Estética de la creación verbal*. (pp. 191-199). Traducción: Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- _____ (1982[1959-1961]). «El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas», en *Estética de la creación verbal*. (pp. 294-323). Traducción: Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- _____ (1982[1963]). «Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski», en *Estética de la creación verbal*. (pp. 324-343). Traducción: Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- _____ (1982[1970-1971]). «De los Apuntes de 1970-1971», en *Estética de la creación verbal*. (pp. 354-380). Traducción: Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- _____ (1982[1974]). «Hacia una metodología de las Ciencias Humanas», en *Estética de la creación verbal*. (pp. 381-396). Traducción: Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- _____ (1989[1924]). «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria», en *Teoría y estética de la novela*. (pp. 13-76). Traducción: Helena Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- _____ (1989[1934-1935]). «La palabra en la novela», en *Teoría y estética de la novela*. (pp. 77-236). Traducción: Helena Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- _____ (1989[1936-1937]). «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética histórica», en *Teoría y estética de la novela*. (pp. 237-410). Traducción: Helena Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.

- _____ (1986[1929-1963]). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción: Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1997). «Hacia una filosofía del acto ético», en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos* (7-81). Rubí (Barcelona): Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- _____ (2000). *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. Selección y traducción: Tatiana Bubnova. México: Taurus.
- Barthes, Roland (1968). «La muerte del autor». Publicado originalmente en la Revista *Manteia*, vol.5, 1968). Versión on-line. [consulta: 24 de marzo de 2015]: <http://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf> 9-05-2013.
- Bota, Christian y Bronckart, Jean Paul (2010). «Voloshinov y Bajtín: dos enfoques radicalmente opuestos de los géneros de textos y de su carácter» en Riestra, Dora [comp.]. *Saussure, Voloshinov y Bajtín revisitados. Estudios históricos y epistemológicos*. (pp. 107-127). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Brait, Beth (2009a). *Bakhtin e O Círculo*. São Paulo: Editorial Contexto.
- _____ (2009b). *Bakhtin. Dialogismo e polifonia*. São Paulo: Editorial Contexto.
- Brandist, Craig; Shepherd, David; y Tihanov, Galin [Eds.] (2004). *The Bakhtin Circle. In the master's absence*. Manchester University Press.
- Faraco, Carlos (2005). «Autor e autoria» en Brait, Beth [org.]. *Bakhtin. Conceitos-chiave*. (pp. 37-60). São Paulo: Contextos.
- Foucault, Michel (2000-20005[1969]). «¿Qué es un autor?». Edición digital disponible em: www.elseminario.com.ar [consulta: 10-09-2013].
- Ponzio, Augusto (1998). *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*. Edición y traducción: Mercedes Arriaga. Madrid: Frónesis Cátedra, Universitat de València.

- Riestra, Dora [comp.] (2010). *Saussure, Voloshinov y Bakhtin revisitados. Estudios históricos y epistemológicos*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Voloshinov, Valentín / Bakhtín, Mijaíl (1992[1929]). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Traducción: Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza Editorial.
- Zandwais, Ana (2009). «Bakhtin/ Voloshinov: condições de produção de *Marxismo e filosofia da linguagem*», en Brait, Beth [org]. *Bakhtin e O Círculo*. (pp. 97-116. São Paulo: Editorial Contexto.

Géneros discursivos y géneros literarios¹

Intento una breve síntesis del desarrollo del estudio de los géneros discursivos a partir de los primeros ensayos del grupo de estudio llamado Seminario kantiano del que formaba parte Bajtín, en sus intentos para transformar la lingüística de su tiempo en una lingüística del enunciado. Retomada la cuestión años más tarde, Bajtín profundizará la noción en el estudio de los géneros literarios a los que dará especial relevancia en relación con la novela y los géneros de la prosa. Esta vertiente de la obra de Bajtín se emparenta con una sociología de los géneros literarios cuyo objetivo es el reconocimiento de la función social de ciertos géneros que articulan evaluaciones ideológicas, línea de investigación sociohistórica de impronta marxista que puede rastrearse hasta el presente. Analizo brevemente la memoria de los géneros carnavalizados en algunas obras de Bajtín.

El problema de los géneros verbales, tal como lo plantea Bajtín, tiene una orientación diferente de la conocida hasta ese momento, que solamente puede comprenderse desde su proyecto de fundación de la «translingüística»².

En abierta polémica con la concepción estructural de la lengua que representaba la escuela saussuriana (que denominaban «objetivismo abstracto»), y también con la concepción romántica («subjeti-

¹ Trabajo revisado y corregido. Es el fragmento de una larga investigación cuya primera versión fue publicada en 2001 como *Apuntes sobre géneros discursivos* en la colección Breviarios teóricos de Epoké Libros, con el aporte de la Universidad Nacional de Córdoba y Conicor. Se publicó por segunda vez en 2009, en un volumen en colaboración con Silvia Barei, *Género, texto, discurso. Encrucijadas y caminos*. Córdoba: Comunicarte.

vismo idealista»), miembros del grupo del Seminario kantiano («Círculo Bajtín» en la denominación de Todorov, 1981), producen una serie de trabajos en los que dan forma temprana a una lingüística del enunciado y a la noción de discurso. Nos referimos a tres breves ensayos de Voloshinov, «El discurso en la vida y el discurso en la poesía» (1927), «La estructura del enunciado», más próximo al estilo expresivo de Bajtín, y «Las fronteras entre Poética y Lingüística» (1929); y a los libros *Marxismo y Filosofía del Lenguaje* (1929), también de Voloshinov, y *El método formal en los estudios literarios* (1928), de Medvedev. La participación de Bajtín en estas obras ha sido objeto de innumerables discusiones que no nos competen, si bien a pesar de haberlas leído en traducciones, acordamos con Todorov en la búsqueda común de un nuevo enfoque lingüístico dentro de una gran diferencia de estilo. Los trabajos maduros de Bajtín sobre el mismo tema, especialmente «El problema de los géneros discursivos» (1953), probarán que los conceptos de partida se mantuvieron firmes, si bien avanzará sobre la cuestión de los géneros literarios dentro de una sociocrítica de los géneros, como ya veremos.

En los escritos del Círculo de Bajtín, se sostiene que el enunciado es la unidad de la comunicación e interacción discursiva en el medio social. A diferentes tipos de comunicación social corresponden diferentes tipos de enunciados, que se convierten en formas relativamente estables para facilitar la situación comunicativa.

El enunciado en la vida cotidiana, que supone la comunicación directa, está formado por una parte verbal y una extra verbal. Lo extra verbal -hoy diríamos paraverbal y contextual- se apoya fundamentalmente en lo sobrentendido, que tiene como soporte la situación y la entonación (en la frontera entre lo verbal y lo no verbal, lo dicho y lo no dicho) que asegura la comprensión de la situación enunciativa en los participantes. El aspecto verbal tiene en cuenta, sobre todo, el objeto o tema que orienta el mensaje y el interlocutor o auditorio social; ambos factores determinan la selección y organización de las palabras y su permanente entramado de diálogo y espera de respuesta. Todo esto es lo que hace que el enunciado tenga una particular carga semántica e ideológica y también, por ello, que ciertos enunciados (que podemos llamar textos) se conviertan en únicos e irrepetibles:

(...) la evaluación social hace actual al enunciado, tanto por la parte de su presencia factual, como por la parte de su significado de sentido. Ella determina la elección del objeto, la palabra, la forma, la combinación individual de los mismos dentro de los límites del enunciado dado. Determina tanto la elección del contenido, como la elección de la forma, y el vínculo entre la forma y el contenido. (...) Determina la fisonomía histórica de cada acto y de cada enunciado, su fisonomía individual, de clase y de época (Medvedev, 1994[1928]:195-196).

Al investigar en la multiplicidad de enunciados que forman la vida verbal de una comunidad, se advierte que es posible establecer un principio de organización tipológica que, aunque amplia, no es ilimitada. Tal es la manera en que se controla una proliferación de las variantes de los usos individuales, como forma económica que asegura la comunicación eficaz, pared de contención de la dispersión lingüística.

Voloshinov esboza, sin desarrollarla, una tipología general de las formas de los enunciados discursivos, según la esfera de la vida social en que se cumplen las actuaciones discursivas, a saber, las de la producción y trabajo (fábricas, oficinas, etc.), las institucionales o administrativas, las cotidianas y las ideológicas propiamente dichas, «que se desarrollan en la propaganda, la escuela, la ciencia y la actividad filosófica en todas sus formas». Precisamente, es la posibilidad de las variaciones y su eventual clasificación o limitación en tipos lo que funda la noción de género discursivo.

El filósofo elabora esta categoría de género en la segunda mitad de los años '20 y, en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, leemos los apuntes de un programa para el estudio de «los géneros de las actuaciones discursivas en la vida y en la creación ideológica, con la determinación de la interacción discursiva» (...) y partiendo de ahí, una revisión de las formas del lenguaje en su acostumbrado tratamiento lingüístico» («*La estructura del enunciado*»). También, se da una breve descripción de los géneros cotidianos:

Una pregunta completa, una exclamación, una orden, una súplica: éstas son las totalidades típicas de los enunciados cotidianos. Todas ellas (sobre todo tales como la orden o la súplica)

requieren un complemento extraverbal, así como un principio igualmente extraverbal. El mismo tipo de conclusión de estos pequeños *géneros* cotidianos se determina por la fricción de la palabra sobre un medio extraverbal, lo mismo que por la fricción de la palabra sobre la palabra ajena (la de otras personas) (...) Cualquier situación cotidiana estable posee una determinada organización del auditorio y, así, un pequeño repertorio de pequeños *géneros* cotidianos. (Voloshinov, 1992[1924]: 134-135, cursiva en el original).

Bajtín enunciará de modo más acabado la teoría de los géneros discursivos en «El problema de los géneros discursivos», ensayo escrito en 1952-53 y recién publicado fragmentariamente en 1978(1982), dado que son apuntes para una obra que no sabemos si escribió.

Dentro de un enunciado, Bajtín distingue: el contenido temático u objeto del enunciado que rige a los otros aspectos, la organización estructural y los recursos léxicos y gramatológicos de la lengua. Es posible hallar así «tipos relativamente estables de enunciados» elaborados en cada esfera del uso de la lengua con valor funcional. Ellos son los «géneros discursivos» que crecen, se expanden o se modifican en cada esfera de la praxis social y que el hablante aprende junto con los hábitos y conductas sociales:

(...) Estos géneros discursivos nos son dados casi como se nos da la lengua materna, que dominamos libremente antes del estudio teórico de la gramática. (...) Si no existieran los géneros discursivos y no los domináramos, si tuviéramos que irlos creando cada vez dentro del proceso discursivo, libremente y por primera vez cada enunciado, la comunicación discursiva hubiera sido casi imposible (Bajtín, 1982: 248).

Clasifica los géneros discursivos en «primarios o simples», que han sido estudiados por los conductistas o behavioristas (antecedentes de la pragmática lingüística) y los «secundarios o complejos», que han sido estudiados especialmente por la retórica. Estos, aunque mantienen con los primarios una naturaleza común, la realidad interactiva del hecho lingüístico que es la relación enunciador-receptor en una situación concreta, deja de ser un suceso de la vida real para

ser una situación convencionalizada y construida, es decir, representada. En el caso de la novela, además, esta representación puede formar parte del contenido de lo representado y es frecuente discursivizar la situación comunicativa ficticia:

Los géneros discursivos secundarios -a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.- surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. En el proceso de su formación estos géneros absorben y reelaboran diversos géneros primarios constituidos en la comunicación discursiva inmediata. Los géneros primarios que forman parte de los géneros complejos se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad (Bajtín, 1982: 250).

El conjunto de los componentes genéricos (tema- estructura-recursos) es lo que Bajtín denomina el «estilo» genérico. Tal estilo pasa por la «función» que el género cumple en cierta esfera de la actividad humana. Es esta función cultural vinculada a lo temático, la que condiciona el aspecto compositivo: el tipo de inicio y de conclusión, el vocabulario usado, la relación jerárquica hablante oyente, la relación con el discurso ajeno.

Las funciones sociales de los géneros dan lugar a «tipos» genéricos discursivos que serán el fundamento del estudio de la estilística del lenguaje como disciplina independiente de la lingüística, según Bajtín, cuyo objeto se constituye en el estudio de la «lengua viva», cargada de tensiones y orientadas por las fuerzas políticas (en el sentido de políticas discursivas) que gobiernan la vida del lenguaje y que se expresan en los sujetos individuales, de las cuales el estudio del sistema de la lengua nada puede decir (o al menos no en la época en que Bajtín escribía; actualmente, las corrientes de la lingüística del discurso han cubierto, en parte, esa demanda). «El medio auténtico del enunciado, en el que vive y se está formando, es el plurilingüismo dialogizante, anónimo y social como lenguaje, pero concreto, saturado de contenido y acentuado, en tanto que enunciado individual» (Bajtín, 1987:90).

Para el estudio del enunciado genérico como «unidad real de la comunicación discursiva», Bajtín apunta tres rasgos constitutivos: las «fronteras» del enunciado que se caracterizan pragmáticamente por «el cambio de los sujetos discursivos»; el segundo rasgo, la «conclusividad», en el sentido de una forma acabada, plena, en cuanto a su «totalidad orgánica» (se ha dicho todo lo que se quería decir en la forma que intencionalmente se ha elegido); y, finalmente, «la actitud del enunciado hacia el hablante mismo (el autor del enunciado) y hacia otros participantes de la comunicación discursiva». La actitud emotivo-volitiva, que Bajtín llama «expresiva» y el «compromiso (o intención) que adopta un sujeto discursivo (o autor) dentro de cierta «esfera de sentidos», que es la actitud evaluadora, serían los aspectos que fijan los elementos de composición y estilo en cada enunciado, por lo cual es individual e irrepetible y, al mismo tiempo, producto de la vida social del lenguaje (1982: 255-274).

El patrón constitutivo del enunciado genérico es su propiedad de «estar destinado». De allí que buena parte del estilo compositivo del enunciado depende de cómo el hablante (o el autor creador) percibe o imagina a sus destinatarios y su «fondo aperceptivo» (Umberto Eco lo llamará «enciclopedia» o conjunto de saberes que el enunciadador supone como competencias del destinatario): hasta qué punto conoce la situación, si posee conocimientos específicos de la esfera cultural, sus opiniones y convicciones -y, por ende, sus objeciones- así como todo lo que determinará su activa comprensión- respuesta con la que reaccionará al enunciado («cooperación interpretativa», Eco, 1987). El género del enunciado es una estrategia de negociación del sentido en torno a un objeto con el interlocutor, puesto que no existe enunciado neutral.

De manera que la comprensión interactiva de todo enunciado lo torna eminentemente dialógico. En el caso de los enunciados orales, la respuesta es inmediata, pero en los enunciados escritos la respuesta madura lentamente y es diferida. Como cada género tiene su «etiología u objetivo», se espera una respuesta en forma de consentimiento, participación, cumplimento, etc. Así, el sermón religioso, la explicación didáctica o la ordenanza municipal. Pero esto es interesante porque al pensarlo en la categoría de los géneros secundarios que ingresan a la novela instaura la posibilidad de observarlos

en una cadena compleja de enunciados que se «responden», problematizando, apoyando, imitando o parodiando a los objetos tematizados por ciertos géneros y su «aureola estilística».

Así, podría rastrearse, por ejemplo, la evolución de la payada de la gauchesca a la payada en «Las crónicas del ángel gris» de Dolina en una cadena discursiva que no cesa nunca porque los géneros tienen «memoria cultural», y es esta la que activa su dialogismo creativo. Podemos también pensar en el papel que cumple la payada en el Festival de Doma de Jesús María en la actualidad, para señalar los nexos con el folklore y con formas no folklóricas de su uso.

La noción de la «memoria genérica» es muy rica y muy activa a nivel diacrónico, puesto que, si bien señala la tensión hacia la evolución constante, también rescata su condición de «arcaísmo vivo». El tema es tratado con bastante expansión en la obra sobre Dostoievski (cap. IV, 1993), y es digno de hacer notar cómo confluyen en este tratamiento el concepto de las esferas de la «creatividad ideológica», expuestas por Voloshinov en 1929 (*Marxismo y filosofía del lenguaje*) con este nuevo enfoque historizado, tan propio de la visión cósmica de lo evolutivo que es frecuente en Bajtín:

Por su misma naturaleza, el género literario refleja las tendencias seculares más estables del desarrollo literario. En él siempre se conservan los imperecederos elementos del arcaísmo (...) El género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado. En ello consiste la vida del género (...) El género vive en el presente pero siempre recuerda su pasado, sus indicios, es representante de la memoria creativa en el proceso de desarrollo literario, su arcaísmo es un arcaísmo vivo que permite que el género se renueve siempre en cada obra y, por eso, es capaz de asegurar la unidad y continuidad de ese desarrollo (1993: 150-151).

Lo importante, en todos los casos, será tratar de esclarecer qué aspectos de la memoria genérica se dialogizan. Como se comprenderá, esta cuestión atañe a la orientación estilística de la Poética histórica propuesta por Bajtín que es muy rica heurísticamente, pero

muy compleja, y exige una investigación con corpus abundante, muy acotada en sus objetivos.

Por otra parte, para Bajtín, los cambios históricos en los estilos de la lengua nacional se vinculan a los cambios en los géneros discursivos y estos a los cambios sociales. Ningún cambio fonético, léxico, sintáctico o semántico, ingresa en el sistema de la lengua sin pasar por la elaboración genérica, «correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua», como los llama. Ilustra este concepto afirmando que la expansión del discurso familiar y, por lo tanto, la abolición de algunas prohibiciones discursivas en el trato social volvió posible ciertos usos genéricos coloquiales que tendían a un enfoque más libre de la realidad, lo cual jugó un papel positivo durante el Renacimiento. En la esfera del arte, esto abrió camino a ciertos estratos de la lengua que se encontraban bajo prohibición (sería interesante pensar en el uso del «voseo» en reemplazo del «usted» que se ha generalizado entre nosotros aboliendo ciertas jerarquías o márgenes temporales de frecuentación y cómo ello incide también en la organización de los enunciados).

Si bien los géneros primarios se originan en el trato discursivo, es en los géneros secundarios (artísticos y no artísticos) donde los cambios genéricos se afianzan, se expanden, se complejizan y, por eso, siempre hay ciertos géneros que «dan el tono» de una época en estrecha vinculación con los géneros primarios.

Es la novela, según Bajtín, el género artístico que más contribuye al proceso de fijación, crítica y autocrítica de los usos genéricos, precisamente porque es un género de evolución constante y, por su origen y naturaleza, muy abierto a la versión plurilingüe del mundo que representa y a la crítica de los estereotipos. Pensar en el género de la «carta» en el siglo XVIII-XIX o en el género del «diario de viaje» o las «confesiones», los géneros de la radiofonía en Puig o los de la crónica periodística en Walsh. Al respecto, señala Bajtín:

[La novela] convive difícilmente con otros géneros (...) La novela parodia otros géneros (precisamente en tanto que géneros), desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, excluye a algunos géneros, incluye a otros en su propia estructura, interpretándolos y reacentuándolos. (...) En las épocas de

dominio de la novela, casi todos los demás géneros, en mayor o menor medida, se «novelizan» (...).

Las estilizaciones paródicas de los géneros y estilos directos ocupan en la novela un importante lugar. En la época de auge creador de la novela -y especialmente en los periodos de preparación de ese auge- la literatura se llena de parodización y transformismo de todos los géneros elevados (...) Es característico el hecho de que la novela no deje estabilizarse a ninguna de sus variantes. A lo largo de toda la historia de la novela podemos seguir la parodización y transformismos consecutivos de las variantes dominantes y de moda de ese género, que aspiran a estandarizarse: parodias de la novela caballeresca; (...) de la novela barroca, de la novela pastoril (...) (1989: 451-453).

Entonces, dada la función de la novela con respecto a los enunciados genéricos de cualquier tipo, hay que examinar con atención cuáles son los géneros discursivos que gobiernan una novela o un conjunto de novelas de una época para preguntarse a qué estratos lingüísticos y a qué zonas de la vida social están representando dichos géneros dominantes y, por supuesto, cuál es la «aureola estilística» que los circunda y cuáles son las zonas de la memoria cultural que activan. Esta es la dirección que Bajtín quiere imprimir a la Estilística del discurso literario, probablemente como una rama de la Poética social e histórica y dentro del monumental edificio de la meta(trans)lingüística, para el campo de las Ciencias Humanas. El género será un concepto clave en el proyecto de la ciencia literaria que forjaba Bajtín, categoría que no podía comprenderse, como hasta entonces, divorciada del funcionamiento del discurso social o «lengua viva» como le gustaba decir.

En el problema del género discursivo, parecen albergarse y resolverse todas las oposiciones que Bajtín encuentra como obstáculos epistemológicos en las concepciones del lenguaje aplicadas como modelos de comprensión (e investigación científica) de la estética de la creación verbal. La teoría de los géneros discursivos que propone tiende a superar las dicotomías de las fuerzas centrípetas y centrífugas que gobiernan la vida del lenguaje, del estudio sincrónico y diacrónico, del uso funcional y convencional de la lengua, así como de

la expresión de lo individual y lo social y, finalmente, de la subordinación de los procedimientos discursivos a la interacción de forma-contenido, creación y recepción del objeto estético.

Una sociocrítica de los géneros

Aunque difíciles de separar en el proyecto bajtiniano de la translingüística, sin embargo, pueden verse dos fundaciones de líneas diferentes en cuanto a la cuestión del género. Una, enfatiza el aspecto lingüístico y comunicativo del discurso genérico y, si se quiere, la posibilidad de una tipología de géneros, que fuera iniciada por Voloshinov. Y otra, el estudio cultural e histórico del género, en este caso, el de la novela en su desarrollo europeo («La palabra en la novela» (1934-1935), «Formas del tiempo y del cronotopo en la novela» (1937-1938) y otros).

En esta última vertiente, la teoría bajtiniana traba genealogía con una sociología de los géneros literarios cuyo objetivo es el reconocimiento de la función social particular que desempeñan ciertos géneros que articulan evaluaciones ideológicas de grupo. Los diferentes géneros pueden, en situaciones históricas particulares, expresar visiones colectivas del mundo que oponen y discuten intereses forjados en las clases sociales.

La matriz conceptual se halla en la idea expresada tempranamente por Medvedev (1994[1928]), de que el enunciado genérico y, especialmente, las variedades genéricas novelescas son «un remate en la comprensión del mundo». Es decir, el género forma parte del «acabamiento» del objeto estético y de la imagen evaluadora del mundo transmitida por la obra que, naturalmente, responde a una zona ideológica de la cultura en su conjunto. La «conclusividad temática» (o acabamiento) es una cualidad de los enunciados artísticos ligada a la concepción de la arquitectónica como totalidad de sentido, que no debe ser confundida con la «finalización» como procedimiento compositivo, formal.

Las afirmaciones de Medvedev tales como «el género es un modo de tomar posesión de la realidad para rematarla en la comprensión» o «un artista debe aprender a ver la realidad mediante la

óptica de un género» (1994[1928]:214) o «...cada género posee sus recursos y modos de ver y concebir la realidad que solo a él le son accesibles» (1994[1928]:213) dan cuenta de que la teoría de los géneros en Bajtín y su círculo de estudio es absolutamente coherente con la concepción del vínculo que la novela establece con las «zonas de la creatividad ideológica» y con la formación de los ideologemas:

(...) la realidad del género y la realidad accesible al género están orgánicamente relacionadas entre sí. Pero hemos visto que la realidad del género es realidad social de su realización en el proceso de la comunicación artística. Entonces el género es el conjunto de los modos de orientación colectiva dentro de la realidad, encaminado hacia la conclusión. Esta orientación es capaz de comprender nuevos aspectos de la realidad. La concepción de la realidad se desarrolla, se genera, en el proceso de la comunicación ideológica social. Por eso, una verdadera poética del género solo puede ser una sociología del género (1994[1928]: 215).

Esto autoriza a pensar en la función temática e ideológica que la elección (o la exclusión) de ciertos géneros cumplen en ciertas épocas y el público al que se dirigen. Las variedades genéricas no son de aparición espontánea y tienen que ver con las condiciones de funcionamiento del sistema cultural en un momento dado.

Pero será Bajtín quien examine empíricamente la crisis de los sistemas sociales buscando los textos «históricamente productivos» que pueden dar cuenta de la refracción artística de tales momentos de fractura social. Bajtín abrirá (junto con Lukács) la sociología de los géneros literarios y, en particular, la sociología de la novela que ha tenido gran desarrollo a lo largo del siglo, vinculada generalmente al pensamiento marxista y dialéctico, y a una estética materialista, que ha dado pensadores de la talla de Adorno y de Benjamin (Escuela de Frankfurt)³. Según Pierre Zima,

la sociología del género novelesco ha sido desarrollada a partir de dos hipótesis fundamentales y complementarias. Según la primera, el desarrollo de la novela coincide con el del individualismo burgués que se manifiesta tanto en el dominio de la producción como en el de la recepción de este género literario.

Según la segunda, la novela es el texto 'realista' por excelencia, dado que su escritura absorbe la orientación científica y materialista de la burguesía, así como su empirismo y su nominalismo (1985: 85).

Bajtín encuentra, en tres actuaciones colectivas, los orígenes del género novelesco: la epopeya, la retórica y el carnaval. Según el grado de presencia de estos componentes, se dan tres líneas principales en el desarrollo de la novela europea: épica, retórica y carnavalizada. Esta última es la que estudiará con mayor ahínco, dedicándole dos grandes trabajos: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1987[1940;1965]) y *Problemas de la Poética de Dostoievski* (1993[1929-1963]). Pero ambos son de diferente factura, puesto que el primero es un ensayo sociosemiótico y el segundo es de índole más estética y, sin embargo, Bajtín traza una importante relación entre la obra de Rabelais y la de Dostoievski, a través de la transformación de los géneros carnavalizados.

Según Bajtín, los géneros carnavalizados, géneros cómicoserios o cultura de la risa fueron originados por el diálogo socrático y la sátira menipea. El diálogo socrático (Platón y Jenofonte) interesa a Bajtín por la idea socrática de la naturaleza dialógica de la verdad y de su búsqueda. La sátira menipea (Menipo, Luciano y Apuleyo) se caracteriza por la invención filosófica, la fantasía audaz, la combinación de realismo y esoterismo, los estados psíquicos anormales y los elementos de utopía social⁴. Como vemos, Bajtín recorre el sistema genérico desde la Antigüedad, cruzando géneros de muy diferente orden, llevado por su teoría de que el género aunque se transforme, siempre conserva la memoria del origen que es, en el caso de los géneros carnavalizados, un potencial de subversión y crítica al monologismo de los dogmas o de las ideologías, de allí que mantengan algunos rasgos fundamentales del folklore carnavalesco: actualidad del objeto, sin la distancia épica, dramática o mítica, tradición de la ambivalencia del grotesco basada en la experiencia, y heterogeneidad de estilos y voces en la retórica de la plaza pública.

Lo que hace Bajtín con el ritual medieval del carnaval es la recuperación de un sistema semiótico de la enciclopedia medieval al

que lee, reinterpretándolo y aplicándole su concepción de confrontación ideológica en el marco de una cultura. Entonces, puede ver cómo antagonizan dinámicamente dos cánones o ideologías, dos discursos opuestos, dentro de la aparente unidad general del código compartido, y cómo el carnaval se reapropia de las imágenes del discurso hegemónico y las modifica polémicamente. La risa carnalesca revela el carácter efímero de las instituciones feudales a través de la ambivalencia, asociando lo sagrado y profano, vida y muerte, rey y mendigo, cuestiona el carácter absoluto y eterno de los valores oficiales. El lenguaje se contagia de esta ambivalencia, fundiendo elogios e injurias en procedimientos característicos que solo podían expresarse fuera de la órbita del lenguaje oficial en donde estaban rígidamente delimitados. Aunque la fiesta del carnaval fuera utópica y temporaria, constituía una experiencia colectiva que permitía borrar las diferencias a través del gesto universalizante de la risa.

En opinión de Zima (1985:108), la risa carnalesca como fuerza crítica se opone a conceptos importantes de la cultura feudal: la tradición, a la que opone la transformación, el ascetismo, al que opone lo corporal y material, la seriedad a la que opone la bufonería.

Bajtín veía en estos géneros la celebración de lo otro, de lo alternativo, la posibilidad de una rasgadura en el tejido de lo social por donde aflora la contradicción, la plurivalencia, la polifonía social que se intenta controlar. Es el modo en que, a través de una serie de mediaciones, ciertas formas de la novela resisten al intento de escribir el mundo como un texto unificado y homogéneo. Con el surgimiento del capitalismo y la pérdida de la experiencia social colectiva de la risa y del grotesco, los géneros carnavalizados se refugian en la novela, el único género capaz de albergar todos los discursos sociales y la confrontación de las evaluaciones sociales y darán lugar a las grandes obras como las de Cervantes o la novela humorística inglesa o Gógol. Será precisamente Dostoievski quien dé el gran paso estético con la creación de la novela polifónica asociando los contrarios (la figura del «doble») dentro de un «realismo de carácter superior».

Por lo tanto, tal como parece señalar Bajtín, la polifonía de Dostoievski como hallazgo de procedimiento renovador del género novelesco, es otro eslabón de un proceso creativo de origen social,

iniciado en Rabelais (quien, a su vez, recoge una tradición satírica y menipea). Una vez más, Bajtín quiere demostrar que el lenguaje es «la arena de lucha de las clases sociales» como había señalado Voloschinov y que depende del oído atento del creador el poder representar estos conflictos dentro de una novela.

En esto reside precisamente la gran importancia de la poética sociohistórica que inaugura Bajtín y que redescubre Kristeva (1981)⁵ cuando señala que fue el primero en poner en relación dos estructuras, la social y la de los discursos colectivos, que se refractan la una en la otra por un complejo sistema de mediaciones. Precisamente, esta distancia entre la realidad y el lenguaje, en tanto signo múltiple, hace de Bajtín un semiótico avanzado. Si el Rabelais parece tener más actualidad que el Dostoievski, es porque examina también otros lenguajes semióticos como los del cuerpo, el repertorio festivo de las formas y los rituales del espectáculo.

Tales formas del lenguaje carnavalizado que Bajtín llamará «realismo grotesco», se asocian a una concepción que tiende a borrar o a desplazar los límites entre la naturaleza y la cultura y a preñar las imágenes de la metamorfosis. Dado que los carnavales siempre aparecen en momentos de crisis o transformaciones sociales, pero en su origen fueron celebraciones de ciclos naturales asociados a la fertilidad, parece rondar en la concepción de Bajtín la idea de que la cultura del carnaval se transforma en sus manifestaciones, pero no cesa de dar cuenta de la renovación social incesante y, en cierto modo, cósmica. De allí que pueda entenderse el cuerpo del grotesco como símbolo del cuerpo colectivo en metamorfosis incesante, en la que se unen la ley de la naturaleza y la de la historia en ciclos siempre abiertos, incompletos e impredecibles.

Notas

² Un examen amplio de este tema puede consultarse en Arán, Pampa et al (1998). *La Estilística de la novela en M. M. Bajtín*, Córdoba: Narvaja Editorial (Parte I- La teoría), y también en de Olmos, Candelaria (2006), «Géneros discursivos», en Arán, Pampa [dir. y coord]. *Nuevo diccionario de la teoría de Mijail Bajtín* (pp. 134-140). Córdoba: Ferreyra editor.

³ Podríamos señalar algunos nombres y obras importantes que dan cuenta de esta

dirección: Lukács, contemporáneo de Bajtín, pero de orientación hegeliana. Su obra (*Teoría de la novela*, 1920; *Historia y conciencia de clase*, 1923; *Balzac y el realismo francés*, 1934. Se muestra hostil a la vanguardia europea a la que opone el «realismo crítico» de Balzac, Scott y Th. Mann). Lucien Goldmann, (*Para una sociología de la novela*, 1964), para quien la novela muestra la fisura entre la conciencia individual y la sociedad, es una búsqueda individual degradada del valor auténtico en una realidad dominada por las leyes del valor de cambio. Ian Watt (*The Rise of the Novel*, 1957). Estudia el desarrollo de la novela inglesa, Defoe, Richardson y Fielding, desde el punto de vista de la lectura y de la sociología del público y Pierre Macheray (*Pour une théorie de la production littéraire*, 1966). Estudia textos de Verne y de Balzac, tomando como punto de partida las teorías althusserianas, y más recientemente, Terry Eagleton (*Crítica e ideología*, 1976) o Raymond Williams (*The Long Revolution*, 1961; *Marxism and Literature*, 1977), Roger Escarpit (*Hacia una sociología del hecho literario*, 1974) o Fredric Jameson (*The political unconscious*, 1981).

⁴ Rosmary Jackson ha visto aquí el origen del género fantástico. Cfr. *Fantasy. Literatura y subversión*. Bs.As: Catálogo Edit.,1986.

⁵ Puede consultarse, en este libro, mi ensayo «Julia Kristeva, audaz lectora de Bajtín».

Bibliografía citada

Bajtín, Mijaíl (1982). «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal* (pp. 248-293). Traducción: Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.

_____ (1987[1965]). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

_____ (1989[1941]). «La épica y la novela. (Acerca de la metodología del análisis novelístico)», en *Teoría y estética de la novela*. (pp. 449-486). Madrid: Taurus.

_____ (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica.

Eco, Umberto (1987). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

Kristeva, Julia (1981[1967]). «La palabra, el diálogo y la novela», en *Semiótica I* (pp. 187-226). Traducción: José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos.

Medvedev, Pavel (1994[1928]). «El problema del género literario», en *El método formal en los estudios literarios* (pp. 207-224). Madrid: Alianza.

- Voloshinov, Valentín (1992[1924]). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid: Alianza.
- Zima, Pierre (1985). «La sociologie des genres littéraires» en *Manuel de Sociocritique*. (pp. 44-106). Paris: Picard.

Cronotopías literarias¹

Desarrollo, fundamentalmente, una minuciosa descripción de la categoría teórica que Bajtín denominara «cronotopo literario» y que consiste en el modo particular en que la creación verbal y, en especial, el género de la novela, configuran la percepción de la dinámica del tiempo en el espacio a partir de posiciones enunciativas concomitantes, pero diferenciadas, del autor y del lector como sujetos dialógicos tangencialmente situados con la obra. En la perspectiva bajtiniana, las diferentes cronotopías no serían sino manifestaciones de la interpretación de formas identitarias que proveen las culturas en procesos acumulativos, de modo que, en ellas, se lee el modelado de la imagen sociohistórica del hombre, nunca homogénea. En sus registros polifónicos, las novelas dan cuenta de estas tensiones y contradicciones y sus «motivos cronotópicos» constituyen la representación concreta de tales abstracciones. Es una categoría con gran valor heurístico y metodológico, aunque muy compleja en su traslado a corpus particulares.

Entre las varias categorías pensadas por Mijaíl Bajtín para el estudio de la génesis y transformaciones de la creación verbal, la de

¹ Este trabajo ha sido revisado y modificado de acuerdo a los objetivos de esta publicación. La versión anterior se titulaba «Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea». Puede consultarse en Arán, Pampa (2009). *Revista Tópicos del Seminario 21*, Número especial dedicado a «Monologismo, dialogismo y polifonía», coordinado por F. Perus, Mexico: BUAP. 119-141; y en Arán, Pampa (2010). *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de la escritura sobre la dictadura y la memoria*. Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba: Ferreyra Editor.

cronotopo literario no ha sido, ciertamente, la más difundida. Quizás sea por su extrema complejidad conceptual o por la suma de instancias narrativas y discursivas que moviliza si la pensamos como una categoría holística, es decir, como una totalidad significativa que articula una serie de coordenadas semántico compositivas del microuniverso textual, pero también como la posibilidad de una organización diacrónica de la producción literaria. Categoría síntesis por excelencia de aquella poética sociohistórica que había desvelado, desde la década de 1920, a los estudiosos del Seminario kantiano, nucleados alrededor de la figura de Bajtín.

Es difícil saber cuándo se gesta la noción de cronotopo dentro del amplio campo de intereses que caracteriza la obra del pensador ruso. Pero es posible reconocer su impronta en la misma teoría del lenguaje que sostiene tempranamente la relación entre el discurso en la vida y el discurso en la poesía (Voloshinov, 1995[1926]), o en la propuesta superadora del sujeto trascendental kantiano para pensar en un sujeto situado que no puede apartarse de su responsabilidad valorativa del aquí y del ahora (Cfr. Bajtín, 1982[1970] y 1997[1924]). Sin la noción de lenguaje como materialidad comunicativa, del enunciado como acontecimiento único e irrepetible y de la conciencia del sujeto histórico como postura de sentido, sería inconcebible la noción de cronotopo bajtiniano. Es una categoría conceptual y analítica que condensa una trama teórica en cuyo centro está el hombre histórico, su palabra y sus valores culturales, siempre cambiantes, siempre en conflicto, en tensa dialogía. Y está el arte, ese bien supremo ligado a la experiencia de la vida humana (y de la palabra) de modo casi indiscernible, ya que para Bajtín ni arte ni vida empiezan ni acaban definitivamente, ni cesan jamás de producir sentido.

Sin embargo, el acta de nacimiento de la categoría de modo estricto está en el ensayo «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela» escrita entre 1937-1938 con unas «Observaciones finales» añadidas en 1973², y tiene continuidad en el fragmento dedicado a «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo» que, aunque fechado en 1970, es probable que haya pertenecido a un proyecto sobre la obra de Goethe, realizado entre 1942-1943 y actualmente, perdido (Cfr. Bajtín, 1982[1970]). Trataremos de ceñirnos, en lo posible, a estos dos trabajos a los efectos de describir

los interesantes pormenores que rodean al imaginario bajtiniano, tan proclive a buscar las formas de pasaje entre campos disciplina-rios disímiles en el convencimiento de que el conocimiento nuevo siempre se produce en las fronteras de los saberes.

El punto de partida de la definición, escasa por otra parte, del cronotopo consiste en que llama cronotopo

a la intervinculación esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. (...) Este término se utiliza en las ciencias naturales matemáticas y fue introducido y fundamentado sobre el terreno de la teoría de la relatividad (de Einstein). Para nosotros no es importante ese sentido especial que posee en dicha teoría; nosotros lo trasladamos aquí a la teoría literaria, casi como una metáfora (casi, no totalmente); nos importa la expresión en él de la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría formal y de contenido de la literatura (1989[1936-1937]: 269).

Para entender mejor tal definición, nos conviene echar una breve mirada sobre la concepción kantiana de las categorías de espacio y tiempo, puesto que Bajtín señala expresamente que:

nosotros aceptamos la valoración kantiana de la importancia de estas formas [espacio y tiempo] en el proceso del conocimiento, pero, a diferencia de Kant, las entendemos no como 'trascendentales', sino como formas de la propia realidad. Nosotros trataremos de revelar el papel de estas formas en el proceso del conocimiento artístico concreto (la visión artística) en las condiciones del género novelístico (1989[1936-1937]: 270, nota 2).

En Kant, espacio y tiempo son formas de la conciencia pura del hombre, formas innatas, que permiten que la fuente del conocimiento sea cierta. El materialismo dialéctico, en cambio, rechaza todo conocimiento a priori, pues sostiene que el conocimiento es siempre una forma de experiencia que procede de objetos y fenómenos existentes fuera de nosotros. El espacio y el tiempo tienen carác-

ter objetivo, existen fuera de la conciencia, independientes de ella y son propios de los fenómenos de la realidad, vinculados inseparablemente a la materia y al movimiento (el tiempo como cuarta dimensión del espacio). Tal concepción está influenciada por las representaciones científicas de la teoría de la relatividad de Einstein y por la geometría no euclidiana, en la que espacio y tiempo son propiedades de la materia y no son absolutas, ni universales, dado que dependen de la disposición mutua y de la velocidad del movimiento de los sistemas materiales. La idea (muy) simplificada es que dos observadores que se mueven en diferentes velocidades medirán de modo diferente espacio y tiempo para describir los mismos acontecimientos. Es decir, que la posición dinámica del observador permite percepciones diferentes de magnitudes espaciotemporales.

Apoyado en estos fundamentos científicos, Bajtín elabora la categoría del cronotopo novelesco que sería el conjunto de procedimientos de representación de los fenómenos u objetos temporalizados y espacializados que, vinculados a la figura del héroe (cuyo centro valórico también es cronotópico), logran refractar un modo particularizado de interpretar el tiempo y el espacio reales. El principio rector del cronotopo artístico es el tiempo porque este guía toda perspectiva evolutiva, toda concepción de Historia, que es la construcción humana por excelencia. El tiempo debe ser leído en el espacio:

Saber ver el tiempo, saber leer el tiempo en la totalidad espacial del mundo y, por otra parte, percibir de qué manera el espacio se llena no como un fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en todo, comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres (hasta llegar a los conceptos abstractos) (Bajtín, 1982[1970]: 216).

Para Bajtín, fue Goethe quien supo ver el «tiempo históricamente activo», «la imposibilidad de separar el tiempo del suceso del lugar concreto donde tuvo lugar tal suceso (...) la inclusión del futuro que concluye la plenitud del tiempo en las imágenes» (Bajtín,

1982[1970]: 234). Se trata, como siempre en Bajtín, de un mirar desde otro lugar (o desde otro tiempo), de un excedente (exotopía) que observa el dinamismo que el paso del tiempo, operando sobre el espacio y los hombres, imprimen a la cultura y a la naturaleza. Esta mirada otra, significativa, concretada en imágenes, produce sobre lo contemplado el acabado estético que lo vuelve irrepetible: el hecho artístico.

Por ello, la noción de cronotopo novelesco debe instalarse en el marco de una teoría del arte de cuño bajtiniano, que considera el objeto artístico como modo peculiar de conocimiento por vía de la actitud estética y ésta como resultado de la vida en la cultura, atravesada por múltiples fronteras. Arte como producto cultural, como signo ideológico, forma específica de construcción del sentido, no totalmente autónomo respecto de lo real, en su «participación autónoma o autonomía participativa» (1989[1924]: 30) que no crea de la nada, sino que se hace cargo de una realidad previamente conocida y valorada en todos los campos de la vida ideológica de una sociedad. Por eso, el arte es producto de una evaluación interdiscursiva e intersubjetiva y en cierto modo es siempre «realista».

Cronotopo, realidad histórica y novela

El concepto de realismo literario es complejo en Bajtín y lejos de representar una mimesis es una «refracción» que constituye en sí misma otra realidad de orden estético, capaz de hablar no solo del mundo, sino también sobre sí y sobre el lenguaje. Podríamos poner en relación cronotopo real³ y literatura, partiendo de la noción de «asimilar» que habíamos destacado en el pensamiento bajtiniano, estableciendo cierta proximidad ideológica con la noción deleuziana cuando dice:

el libro no es la imagen del mundo, según una creencia arraigada. Hace rizoma con el mundo, hay evolución paralela del libro y del mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo opera una reterritorialización del libro, que se desterritorializa a su vez en sí mismo en el mundo (si es capaz y si puede). La mimética es muy mal concepto,

dependiente de una lógica binaria, para fenómenos de naturaleza completamente distinta (Deleuze y Guattari, 1977: 27-28)

No se trata solo de mostrar la realidad del espacio representado en tanto real, sino del que siendo el mismo espacio es otro por la materialidad histórica que permea su representación, es una realidad interpretada en su modo de existencia singular y único, es un «realismo de carácter superior». Esto lleva a pensar que un mismo acontecimiento puede ser diversamente interpretado y recreado de modo tal que arroje sobre él nueva luz, nuevo modo de producir conocimiento sobre la Historia y de captar su lógica, su profundo imaginario, en una cultura o en un momento dado de esa cultura. Y decimos imaginario, siguiendo a Castoriadis (1999), como esa capacidad para definir un orden del mundo y producir visiones totalizadoras significativas de la experiencia humana.

Por el momento, me inclino a pensar que las cronotopías reales son configuraciones discursivas culturales y, como tales, son reinterpretadas para servir a los proyectos artísticos. Bajtín emplea con frecuencia el término «asimilar» para dar cuenta de esa operación interactiva, cuasi osmótica, que ejercita el arte con respecto a los contextos culturales entre los cuales vive y se desarrolla y a los cuales también fecunda: «(...) tiene lugar entre ellos un continuo cambio similar al constante intercambio de elementos entre el organismo vivo y su medio ambiente: en tanto está vivo el organismo, no se incorpora a ese medio ambiente; pero muere si se lo aparta de él» (1989[1936-1937]: 404). No hay en Bajtín intención alguna de naturalizar la cultura, pero no podemos desconocer cierta visión cósmica de los ciclos de la Naturaleza en su versión de la cultura carnavalizada o cuando señala que el arte «humaniza la naturaleza y naturaliza al hombre» (1989[1924]: 35). Más allá del alcance metafórico de estas comparaciones, lo cierto es que, en su pensamiento, naturaleza y cultura se aproximan por la vía del arte, especialmente en el realismo del arte popular. En su programática, contaba no separar lo estético de lo real social, que debía ser transformado evaluativamente, programa que supone un compromiso ético con lo real y la eficacia política de lo estético.

Si bien la categoría del cronotopo forma parte de la concepción del arte bajtiniano, como ya hemos apuntado, sabido es que Bajtín la propone, por varios motivos, como propia de la modernidad e inconclusión del género novelesco. Aborda entonces la enorme tarea de analizar las grandes tipologías históricas del cronotopo de la novela europea en la época de su gestación (caps. I al IX de «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela»), tratando de mostrar cómo el cronotopo real ingresa al sistema artístico de la novela y cómo sus motivos constitutivos pueden ser leídos en la obra como asimilación de la conciencia cultural que refractan, especialmente si se los observa en periodos de larga duración. Por eso, los interpreta como traducción semiótica de un tiempo y espacio reales e, ideológicamente, de una concepción del hombre y de una organización social simbólica.

En el enfoque de base materialista y dialógico de Bajtín, la categoría del cronotopo le permite iluminar el proceso por el cual la novela europea (desde la novela griega y bizantina a Rabelais y, posteriormente, algunos géneros de la novelística de los siglos XVII y XVIII) va incorporando argumentalmente la conciencia del hombre como sujeto «de» (y «a») la Historia. No es un proceso lineal, sino «complicado y discontinuo», paralelo a los procesos sociales que van generando esa toma de conciencia.

Sabida es la importancia que le atribuye al género novelesco como barómetro de las crisis y conflictos sociales. Tempranamente, ya escribía: «la novela es una forma puramente compositiva de organización de las masas verbales. A través de ella se realiza en el objeto estético la forma arquitectónica de acabamiento artístico de un acontecimiento histórico o social, constituyendo una variante de la *culminación ética*» (1989[1924]: 25, cursiva en el original). Es decir, el momento estético de la novela es resultado de un modo de acción social, una respuesta ideológica frente a los acontecimientos colectivos. Por lo tanto, el cronotopo del mundo representado sería el procedimiento que el género va configurando para dar cuenta expresivamente de la imagen del hombre en el proceso de construcción de lo real histórico. Así, por ejemplo, el «cruce de caminos» y todas las casualidades que son características del «tiempo de la aventura» en la novela griega o «sofística», dan clara muestra de un tiempo que es

infinito y está signado por el azar y la fatalidad de la irrupción de fuerzas irracionales, por la relación abstracta y reversible del espaciotiempo y por un héroe que, aunque pasivo, permanece fiel e idéntico a sí mismo y es capaz de resistir airoso las pruebas de índole privada, que nunca pertenecen al ámbito sociopolítico (1989[1936-1937]: 240-250). Lo interesante del planteo es que Bajtín logra recuperar las transformaciones del cronotopo griego en novelas históricas del siglo XVII, cuya lógica «deja la resolución de los destinos históricos para el hiato intemporal formado entre los dos momentos de la serie temporal real» (1989[1936-1937]: 249).

Y es porque hay cronotopías reales que se desenvuelven en un trabajo de siglos (como las del folklore popular que estudia en la obra de Rabelais), que las novelas captan su movimiento, los núcleos activos de sus imaginarios identificatorios, los interpretan y los convierten en signos de una época. Es un modo de mirar y de condensar la mirada en una totalidad decible, fuertemente icónica. Por eso, Bajtín dirá que es una «forma semiótica», es decir un signo en su más pura materialidad significativa, en su semiosis, que hace comprensible aun el pensamiento más abstracto «(...) la entrada completa en la esfera de los sentidos solo se efectúa a través de la puerta de los cronotopos» (1989[1936-1937]: 408).

En las «Observaciones finales» que se agregaron tardíamente (1973) al ensayo «Formas del tiempo...», se añade someramente la consideración de los cronotopos del autor y del lector como aspectos de la «dialogización» semántica, inherentes a la obra literaria en el Gran Tiempo y no solamente referidos al mundo representado dentro de la novela que es su acepción dialógica primera. Cabe decir que el autor tanto como el lector, forman parte del universo productor de sentido de la obra en su devenir histórico, temporalizado, pero deben ser considerados como instancias diferenciadas del universo textual, en una frontera, que puede ser analizada en sus implicancias, pero que no puede dejar de ser reconocida. Nunca hay, en estos escuetos apuntes, una clara conceptualización del autor/lector como estrategia interna al texto que sostiene el acto narrativo y se vincula tangencialmente con los referentes empíricos, pero sí existe la intención de mostrar que habitan en contextos diferentes, que

están in-tensamente dialogizados, en esa dialéctica intersubjetiva sin clausura que es como se comprende mejor la idea del dialogismo.

Si bien a Bajtín no le interesa en este caso la profundización del vínculo de la cronotopía textual con el autor creador (como conciencia estética en acto) ni con el autor real (siempre cuestionó el biografismo para interpretar la obra literaria), señala que, tanto el autor como los potenciales lectores, viven en situaciones cronotópicas reales, que son diferentes a las del cronotopo narrado y se limita a señalar que el autor está «en la tangente» (1989[1936-1937]: 406) entre el mundo creador, el de su experiencia valorativa (su posición en el campo, en la cultura y su vínculo con el pasado) en el que vive «en su incompletud» contemporánea, y el mundo creado en la obra. Aunque es casi mínima su referencia al lector le señala un papel renovador fundamental en el largo y discontinuo proceso de recepción, puesto que siempre la obra literaria «*está orientada a su exterior*, hacia el oyente-lector y, en cierta medida, anticipa sus posibles reacciones» (1989: 407, cursiva en el original). Si no entendemos mal, aquí parece haber un esbozo de lo que hoy llamaríamos con Umberto Eco (1981), el «lector modelo», aunque desde una perspectiva no sistémica.

Interés metodológico y heurístico de la categoría

El cronotopo literario es una categoría de la forma y del contenido narrativo. Para pensar en su implementación metódica, no se debe olvidar que el concepto entraña un uso «casi» metafórico que sirve para comprender de qué modo la experiencia concreta y sensible del mundo y de la historia se realizan en figuras de la lengua narrativa buscada por la novela.

Desde el punto de vista formal, el cronotopo no solo produce la puesta en escena del espaciotiempo representado, sino que gobierna o regula también la aparición de sujetos y discursos en situaciones cronotopizadas, en una época y en un espacio determinado. Se descompone en multiplicidad de «motivos cronotópicos» o figuras textualizadas, que se pueden reconocer en grandes unidades compositivas ensambladas en la novela como son la organización argumen-

tal, la variante genérica a la que suele servir, los rasgos identitarios de los personajes y las variaciones polifónicas. Es un centro organizador del mundo narrado y, por lo tanto, pueden discernirse diferentes vectores cronotopizados: las cronotopías temático-argumentales que siempre conducen al reconocimiento de cronotopías de género (como el motivo del crimen que suele desembocar argumentalmente en el género de enigma o de investigación) y el uso de diferentes géneros menores intercalados (carta, entrevista, canción); las imágenes temporalizadas y espacializadas del transcurso de la vida humana que asocian indefectiblemente la identidad del héroe o protagonista(s) a los grandes momentos-lugares narrativizados donde se concretan las acciones (aquí Bajtín destaca la influencia del espectáculo teatral) y son, por supuesto, las cronotopías más densamente colmadas (sujetos y lugares identitarios con sus motivos recurrentes: por ejemplo, casa, bar, pueblo, laguna) y, finalmente, la función cronotópica del lenguaje, sus contrastes polifónicos (los motivos en la jerga de un médico torturador y en el discurso de un revolucionario). Como se comprenderá, las redes de motivos o figuras cronotópicas surgen del análisis particularizado de cada novela, pero nuestra presunción se orienta a pensar que hay ciertos motivos y ciertos géneros dominantes que atraviesan intertextual e interdiscursivamente un corpus.

Quisiera llamar la atención acerca del término «motivo» que era de uso frecuente en la teoría formal, movimiento teórico que Bajtín y su Círculo habían impugnado en la década del '20. Los formalistas entienden el motivo como una unidad figural que tiene consecuencias en el desarrollo argumental, casi como un indicio (un clavo disimulado en la pared, por ejemplo) que, dentro de una obra, está ligado a otros motivos en forma de un sistema que dota a dicha obra de unidad artística. Es un procedimiento compositivo y debe estar justificado (motivación) dentro del verosímil que la obra propone. Tomashevski (1992[1928]) señala que las motivaciones se naturalizan, se vuelven de tal modo conocidas que pierden su efecto y las parodias suelen poner este hecho al descubierto.

Bajtín también utiliza la noción del motivo como procedimiento formal redundante, pero lo convierte en una figura semántica (diríamos cuasi metafórica), que teje su significación en relación con el cronotopo dominante. Aun cuando el tema que lo origina sea

de índole general y abstracta (por ejemplo, el triunfo de la razón sobre la magia o la secularización del conocimiento), para concretarse y materializarse se articula en diferentes motivos (el camino, el encuentro, la naturaleza, la mujer misteriosa, etc.), logrando una nueva unidad semántico compositiva que remite a un orden histórico, temporalizado, y a una imagen del hombre de una época y hasta de una «filosofía de la historia», lo que mostraría el cronotopo propiamente dicho como modo de representación artística de una imagen historizada del hombre (para seguir con el ejemplo, lo podríamos denominar «la búsqueda de conocimiento en el hombre ilustrado»): «siempre hay algún cronotopo que abarca o domina más que los demás» (1989[1936-1937]: 402), apunta Bajtín, pero en cada obra hay muchos cronotopos menores, incluidos, que traban múltiples y complejas relaciones, dentro y fuera de la obra⁴. Notablemente – pero no casualmente-, la idea de que en el mundo de la novela coexisten perspectivas cronotopizadas que entran en conflicto (cada personaje, cada lenguaje es portador de una variante), aproxima ese universo a la teoría de la relatividad einsteniana y al punto de vista de un observador en movimiento. El cronotopo encarna (como la noción de polifonía) la idea tan bajtiniana de que las versiones hegemónicas y monolingües («la lengua única de la verdad») siempre tratan de acallar las tensiones y las contradicciones sociales que la novela, en cambio, intenta desnudar.

Pero esta observación nos lleva nuevamente a otra cuestión problemática desde el punto de vista metodológico: el reconocimiento y denominación del cronotopo dominante, así como la selección de sus motivos encadenados, es en buena medida atribución del investigador, de su lectura e interpretación, así como del corpus disponible. Resulta muy importante para nosotros destacar esto porque no quisiéramos que se naturalice el concepto como algo dado espontáneamente, fácilmente reconocible en su inmanencia textual. Por el contrario, es una operación interpretativa a partir de una categoría semiótica de lo que consideramos una mediación o refracción artística de la experiencia de real por el lenguaje.

Extremando los términos entonces, se podría decir que la denominación y descripción de las cronotopías es también una construcción del analista del discurso novelesco y que, por lo tanto, en-

traña una posición crítica y valorativa que asume frente al corpus interrogado. Solo si aceptamos la flexibilidad del instrumental teórico propuesto por Bajtín y su fecundidad heurística, podremos entender la importancia que les atribuimos a las figuras cronotópicas como formas «semántico-valorativas» que deciden políticas de la escritura novelesca, pero también la importancia de la lectura del investigador en su descubrimiento y resolución.

Notas

² Cito por la edición «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética histórica» (1989[1936-1937]), en *Teoría y estética de la novela*. (pp. 237-410). Madrid: Taurus.

³ He tratado de dilucidar y ampliar el alcance de este concepto bajtiniano en el trabajo incluido a continuación: «Producción de cronotopías culturales. Apuntes para desarrollar una categoría sociosemiótica de investigación».

⁴ Los ejemplos son aleatorios y tienen finalidad didáctica, no responden a ninguna novela o corpus en particular.

Bibliografía citada

Bajtín, Mijaíl (1982[1970]). «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo», en *Estética de la creación verbal*. (pp. 200-247). Traducción: Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.

_____ (1989[1924]). «El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria», en *Teoría y estética de la novela*. (pp. 13-76). Traducción: Helena Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.

_____ (1989[1936-1937]) «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética histórica», en *Teoría y estética de la novela*. (pp. 237-410). Traducción: Helena Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.

_____ (1997[1924]). «Hacia una filosofía del acto ético», en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escri-*

- tos. (pp. 7-81). Rubí (Barcelona): Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1977). *Rizoma*. Valencia: Pre-textos.
- Castoriadis, Cornelius (1999). «Imaginario e imaginación en la encrucijada», en *Figuras de lo pensable*. (pp. 92-112). Madrid: Fronesis-Catedra, Universitat de Valencia.
- Eco, Umberto (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Tomashevski, Boris (1992[1928]). «La motivación», en Volek, Emil [comp. y trad.]. *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtín*. (pp. 227-238). Madrid: Fundamentos.
- Voloshinov, Valentín / Bajtín, Mijaíl (1995[1926]). «El discurso en la realidad y el discurso en la poesía: en torno a las cuestiones de poética sociológica» [1926]. Volek, Emil [comp. y trad.]. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*. Vol. II. (pp. 197-227). Madrid: Fundamentos.

Cronotopías culturales. Apuntes para desarrollar una categoría sociosemiótica de investigación¹

Propongo la noción de *cronotopía cultural*, entendida como proceso material de producción de sentido, que puede ser analizado como un discurso políglota, y cuyos anclajes significantes son espacios temporalizados, de gran densidad semiótica (lugares). La noción de *cronotopía* (que permite aislar el cronotopo puntual) puede funcionar como *categoría de análisis semiótico* que se aplica toda vez que interpretamos las formas históricas de intervenciones o prácticas que se inscriben en espacios reales y le dan su fisonomía (fija y móvil). Las cronotopías que teje la cultura se expresan como relatos: tienen historia, memoria, variantes genéricas y argumentales, sujetos y roles, utilizan diferentes lenguajes y pueden ser objeto de interpretación novelesca. Aunque las formaciones cronotópicas se producen de modo espontáneo o sistemático, su designación es un metalenguaje, una *categoría descriptiva condensadora* para analizar la producción de fenómenos sociales espacio-temporalizados, leídos como acontecimientos puntuales de la intervención del hombre en tanto sujeto histórico colectivo en un locus concreto (*cronotopo*). Los lugares cronotopizados contextualizan diferentes enunciados y formas de evaluación social, desde las estéticas a las afectivas y de allí su eficacia para promover modos simbólicos de interpretación de la vida social y añadiríamos, de una dimensión antropológica de las formas históricamente representativas de ocupación y uso del espacio de la polis.

¹ Publicado en Ponce de la Fuente, Héctor y Dalmasso, María Teresa [eds.] (2014). *Trayectos teóricos en semiótica*. (pp. 19-26). Facultad de Artes, Universidad de Chile / Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba. Santiago de Chile.

Me propongo plantear aquí la noción de *cronotopía cultural*, entendida como proceso material de producción de sentido en espacios intervenidos por un grupo social. El origen de esta búsqueda y del concepto ampliado están en la investigación sobre cronotopos literarios, que emprendimos hace tiempo acerca de las políticas de escritura que se advierten en diferentes novelas que revisan el proceso de la dictadura militar argentina y en las que se procura discursivizar el sentido y los límites móviles que tiene para el presente aquella experiencia colectiva. La noción de cronotopo literario me permitió, entonces, establecer la articulación entre la forma artística y los hechos históricos evocados (Arán, 2010).

Sabido es que el término «cronotopo» fue acuñado por Bajtín [1936-1937], para explicar específicamente ciertas formas argumentales de la evolución de la novela europea en relación con la percepción evolutiva del protagonismo de la temporalidad humana en la cultura. En esta oportunidad, sin embargo, no me ocuparé ni un problema literario, ni una época pretérita. Dejando de lado su transformación literaria, recupero en buena medida la base epistemológica de esa categoría teórica, intentando ampliarla y profundizarla, para aplicarla al análisis semiótico de nuestra cultura. La noción de «cronotopo histórico real» que Bajtín emplea como al pasar (1989:238), aunque escueta y enigmática, me parece de gran fecundidad heurística para pensar algunas configuraciones de la experiencia colectiva del espacio en la Argentina de las últimas dos décadas, dado que el espacio público ha perdido el carácter ominoso y peligroso que tuvo durante la dictadura. Interpreto entonces el cronotopo histórico real, que prefiero nombrar genéricamente *cronotopía*, como proceso cultural de la ocupación y experiencia colectiva del espacio.

Una primera distinción consiste en reconocer la interacción del espacio y tiempo como constitutivos de toda experiencia humana puesto que la vida del hombre se desenvuelve en las coordenadas de un espacio-tiempo construido, relativo, cuyos cambios modelizantes se aceleran a medida que cambian las tecnologías y nuevas condiciones discursivas, políticas e históricas se entretajan en los órdenes de la cultura. El espacio en su materialidad no puede interpretarse acabadamente fuera del tiempo y el tiempo es cronología,

devenir, cambio, entre ambos hay una «intervinculación esencial» (Bajtín, 1989[1936-1937]: 269). Creo que la percepción humana cotidiana está unida a cuestiones de visibilidad espacial y marcos cognitivos temporales, pero no estoy en condiciones de entrar en este arduo debate.

Partiré aquí del supuesto de que existen, como señala Lotman (1979), modelos sígnicos que la cultura hace de sí, para encontrar ciertos subsistemas que funcionan como lenguajes particulares (medallas, monedas, estampillas, moda), como microuniversos discursivos. ¿Por qué no pensar que, del mismo modo, podríamos reconocer subsistemas complejos de modelizaciones espaciales que operan a manera de anclajes de la memoria colectiva, y que se activan, transformándose, a partir de nuevos acontecimientos? Esta idea ronda en las tipologías culturales que describe Lotman en tanto autodescripciones que hace la cultura a través de mecanismos memorizantes de la experiencia colectiva o de grupos, que se convierten en textos-acontecimientos de una época dada. La pedagogía argentina ha provisto durante años los textos iconográficos de las cronotopías del mito fundacional: la plaza del 25 de Mayo, el congreso de Tucumán, la creación de la Bandera, el cruce de la Cordillera, la batalla de San Lorenzo, y me pregunto si es posible reconocer algunas tipologías actualizadas y con qué características.

Las cronotopías espaciales son el resultado de acciones y de prácticas reiteradas (verbales y no verbales) sobre emplazamientos² que se van transformando históricamente y que se refuncionalizan atendiendo a nuevas concepciones económicas, políticas e históricas, produciendo nuevas modelizaciones y nuevos imaginarios. Aun cuando pueda tratarse de lugares fijos, no son temporalmente inmóviles, ¿por qué una vieja escuela se vuelve shopping o los cementerios monumentales adquieren formato de parques? El tiempo humano (es decir, la Historia) se lee en el espacio, como señalaba Bajtín, añadiendo que el tiempo era la cuarta dimensión del espacio (1989[1936-1937]: 237). Por lo tanto, la *cronotopía* como concepto entraña la pretensión de asir en el espacio al tiempo humanizado, o mejor, sus huellas, en su materialidad concreta. Y cabe diferenciar esta perspectiva semioantropológica de las «heterotopías» foucaultianas (1999[1967]), que, aunque reales y localizables, son espacios de vir-

tualidad especular con respecto a otros espacios reales, así como la «producción social del espacio» como dominación y resistencia, postulada por Lefebvre (1991[1974]), si bien me parece que el concepto bajtiniano está más cerca de este último.

Nosotros enfatizaremos, en cambio, el modo de ocupación social del espacio en forma de acontecimientos singulares que se inscriben iterativamente en dichos espacios que, volviéndolos significativos, los nombra y los construye como *lugares de identidad social* (Augé, 1996: 49-80). Las relaciones del espacio-tiempo son también modos de construir identidades subjetivas. El estar dentro/fuera de esos núcleos condensadores provee modos de identidad/diferenciación al tiempo que particulariza los sujetos en sus modos de reconocimiento de sí y de otros. Nunca se acabará de insistir bastante en cómo los nuevos medios tecnológicos han alterado los modos tradicionales de percibir la experiencia del tiempo-espacio como unidades de organización de construcciones identitarias colectivas, lo que se traduce en nuevas prácticas, comportamientos y lenguajes que proveen insumos para narraciones y auto narraciones identitarias³.

En esta oportunidad, no intento extender la noción a todos los espacios que, en determinadas circunstancias pueden adquirir valor cronotopizado, sino restringir el concepto de modo que pueda operar como una categoría de análisis sociodiscursivo. Por eso, lejos de generalizar, prefiero ceñir el concepto de *cronotopías culturales a emplazamientos públicos que se reconfiguran simbólicamente como lugares sociales por la intervención de grupos que los convierten en espacios identitarios. En tal condición, vehiculizan modos de la doxa, pasiones e imaginarios políticos, sociales y éticos que activan y modifican la experiencia de la memoria colectiva. Son lugares simbólicos de enunciación, generadores de relatos incesantes*⁴.

Las cronotopías a las que aludo no tienen fórmulas fijas y son iterativas, en procesos discontinuos y cambiantes, ya que la Historia se piensa en procesos de larga duración (que Bajtín llamaba «el Gran Tiempo»). No estoy pensando en algo del orden de lo espiritual o de una sustancia, sino de un proceso puramente material de producción de sentido que puede ser interpretado como un discurso poliglota y cuyos anclajes significantes son espacios temporalizados a los que llamamos *lugares*, de gran densidad semiótica. La noción de *cro-*

notopía, entonces (más que el cronotopo puntual), puede funcionar como *categoría de análisis semiótico* que se aplica toda vez que interpretamos *las formas discursivas de intervenciones o prácticas colectivas iterativas que se inscriben en un espacio público*, un locus y le dan su fisonomía móvil. El espacio público deviene así producto a la vez que productor de experiencias identitarias sociohistóricas. Estas cronotopías que teje la cultura se organizan como relatos: tienen su historia, memoria, motivos figurales⁵, variantes genéricas y argumentales, se expresan en diferentes lenguajes y creo que esta es la operación semiótica que Bajtín realiza en su análisis de la evolución de las formas del cronotopo carnavalesco medieval cuando estaba en vías de transformación o desaparición y la inversión del mundo que propone.

Los lugares cronotopizados albergan diferentes lenguajes y numerosas formas de evaluación social, desde las estéticas a las afectivas y de allí su eficacia para promover formas pragmáticas de cognición de la vida social y añadiríamos, de una dimensión antropológica de las formas históricamente representativas de ocupación y uso del espacio de la polis, ya que en la noción de cronotopo bajtiniano como en las tipologías culturales de Lotman, subyace una fuerte marca antropológica en cuanto dispositivos memorizantes y dinámicos.

Importa insistir en que siendo el lugar cronotópico un dato de la materialidad objetiva de lo real es, como tal, del orden del documento de cultura sometido al proceso de semiosis que Lotman llama «memoria no hereditaria». Por eso, las generaciones sucesivas modifican, conservan o destruyen esos lugares, los pueden demoler, trasladar, convertir en museos, en fotografías, en documentales o en obras de arte. Proceso de semiosis, pero también de transmisión de información selectiva. Pensado, de este modo, como sistemas complejos y dinámicos de signos en mutación, no existiría ninguna cronotopía originaria, sino solamente cronotopos puntuales que se asocian al lugar de ciertos acontecimientos humanos que son objeto de reconstrucción y de interpretación de la memoria colectiva.

En síntesis: existe una *cronotopía real* allí donde resulte significativo para el analista del discurso la intervención del hombre como sujeto histórico colectivo en un locus concreto y las configuraciones discursivas que devienen de este modo de intervención, generalmen-

te en procesos de larga duración. Pero es importante destacar que, aunque las formaciones cronotópicas son procesos de la dinámica cultural, su designación en cambio es un metalenguaje, una categoría descriptiva condensadora para ciertos fenómenos sociales espacio-temporalizados que se interpretan como relatos situados y se leen como textos. El cronotopo es una categoría epistemológica y metodológica que permite describir e interpretar formas modelizantes de la dinámica cultural de grupos colectivos cuya experiencia está indisolublemente asociada a los espacios, a las identidades y a los imaginarios (Castoriadis, 1999)⁶ que desatan los conflictos de una época (pensar en los indignados, las demandas de seguridad, la «violencia», la «impunidad», etc.).

Valga algún ejemplo: al motivo cronotópico tradicional de la plaza como lugar de protesta se le ha sumado en nuestro país el del corte de rutas y puentes e incluso el uso del río, que señala otra retórica política de intervención identitaria, llámense «piqueteros» o «ambientalistas». La usurpación de terrenos y edificios fiscales se ha generalizado con el nombre identitario de «ocupas». Su importancia radica en que devienen espacios simbólicos de un orden cultural y, por lo tanto, de un orden político y, al mismo tiempo, de lo inestable y contradictorio de ese orden. Será preciso entonces particularizar y puntualizar las retóricas discursivas de ciertas cronotopías que permita leerlas como unidades acotadas de «puesta en texto» de diferentes políticas discursivas. Tal vez otros ejemplos logren aclarar mi idea. La plaza de Mayo en la Capital Federal ha sido objeto de diferentes modelos cronotópicos: las plazas del 17 de octubre peronista, las marchas de las Madres o las plazas de Blumberg⁷ definieron en su momento distintos discursos políticos e interdiscursividades complejas, aunque en su base esté el viejísimo motivo cronotópico de la plaza pública, que se renueva y actualiza en textos y en conflictos que lo reescriben con diferentes retóricas enunciativas.

Para cerrar estos apuntes provisorios, propongo a manera de una primera tipología elemental distinguir las cronotopías que son resultado de ciertas prácticas institucionalizadas, como son las cronotopías escolares, religiosas o gubernamentales, de otras que derivan de intervenciones más espontáneas, menos regladas, y no oficiales. A estas últimas, puedo arriesgar llamarlas *performativas* en un

doble sentido: como puesta en escena y como discurso que replica la acción que enuncia. En este caso, creo reconocer actualmente tres formas según las relaciones que traman con sus referentes simbólicos: *el duelo* (por algún ídolo popular o por una tragedia colectiva), *la protesta* (por una carencia o conflicto social) y *la fiesta* (como celebración, diversión o encuentro). Formas que, situadas en los extremos de diferentes variantes, son, sin embargo, complementarios en algunos aspectos, especialmente en la tendencia a la puesta en escena con procedimientos artísticos⁸, en un espacio atravesado por los formatos mediáticos televisivos y por la urgencia de visibilidad, pero también por la expresión de las pasiones colectivas que las motivan.

Las nuevas condiciones políticas y sociales, la creciente influencia de lo espectacular en lo político, la importancia del aparato mediático, el estallido del concepto de ciudadanía y de Estado, de representación y de Ley, ha permitido que las intervenciones cronotópicas se fragmenten y multipliquen, aislando órdenes y grupos sociales. Se han generado, así, nuevas retóricas narrativas: de la pobreza, del hambre, de la violencia, de la discriminación, de la moda, de la defensa ecológica, de la «joda»...⁹, y nuevas subjetividades que desarrollan una política de y sobre los cuerpos y habilitan metamorfosis en la función de los espacios y de los objetos. Creo estar en presencia de un paisaje cultural intensamente cronotopizado, donde se ha resignificado el espacio público, pero en cuya heterogeneidad, diversidad y abigarramiento, puede leerse también la longevidad de antiguos códigos culturales e incluso algunas matrices de la carnavalesización en el sentido bajtiniano.

Me permite pensar, por ejemplo, en los «santuarios» callejeros como el de Cromagnon, con sus fotos, zapatos y ofrendas, o en las «intervenciones» sobre los barcos de los piqueteros en Gualeguaychú, en esa deriva con impronta mediática que van adquiriendo en la actualidad las manifestaciones callejeras y que las aproxima al concepto de «multitud» que sostiene Virno. Dejo solamente apuntada esa noción de «democracia no representativa» que produce nuevas gramáticas de intervención en el espacio de la contemporaneidad, nuevos lenguajes del intelecto productivo de las masas (Virno, 2003) y nuevas formas no regladas de uso del espacio público.

Como pienso que es tarea de la semiótica la actitud crítica ante los fenómenos sociales que visibilizan las formas de ocupación y uso del espacio de la *polis*, me atrevo a reevaluar esta conocida categoría bajtiniana para su actualización.

Notas

² La noción de «emplazamiento» es de Foucault y «se define por las relaciones de vecindad entre puntos o elementos; formalmente pueden describirse como series, árboles, entretejidos» (1999[1974]: 16) y atiende más a la noción de diseño o figura entre elementos distribuidos en un espacio y sus conexiones (con otros espacios o tiempos).

³ Dentro de los «motivos» identitarios, el motivo del cuerpo ofrece aspectos particularmente interesantes. Las últimas tecnologías nos han convencido de que es posible intervenir, modificar, clonar los cuerpos, cambiando lo que puede ser trabajo de la naturaleza para convertirla en tarea cultural e histórica de producción de identidades.

⁴ Como señala Vezzetti (2004), hablando del Museo de la ESMA, el sitio material es solo un testimonio, pero «sin relato supone una idea simplificada del testimonio. Los lugares no dicen nada si alguien no cuenta o ha contado sobre ellos.»

⁵ Llamamos motivos a estrategias enunciativas o representativas que condensan fuertemente la significación: un rostro embozado, los pañuelos blancos de las Madres, estar en mangas de camisa o sin camisa etc. Podríamos extender así el concepto de «lugar común» a cierto *ethos* retórico.

⁶ El imaginario social, para Castoriadis, se enlaza íntimamente con la noción de la historia de la cultura humana, es «una fuerza de creación, una *vis formandi*, inmanente tanto a las colectividades humanas como a los seres humanos singulares» (1999: 93) portadora de significaciones y condición de posibilidad de toda representación que una sociedad pueda darse.

⁷ Cfr. Arfuch, Leonor (2005). «Afectos y lazo social: las plazas de Blumberg», en Revista *Estudios*, Nro. 17 (pp. 81-88). Córdoba: Editorial Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.

⁸ Cfr. Arias, María Eugenia et al (2007). «Cuerpos, política y medios de comunicación en Argentina: narrativas en torno al hambre», en Revista on line *E-misférica. Performance y Política en las Américas*. Número de mayo: Pasiones, Performance y Política. [consulta: 25 de marzo de 2016] <http://www.hemisphericinstitute.org>

⁹ Cfr. Blázquez, Gustavo (2007). «La Joda y la Alegría. Performances y relaciones de género entre los sectores populares en la Argentina contemporánea», en Revista on line *E-misférica. Performance y Política en las Américas*. Número de mayo: Pasiones, Performance y Política [consulta: 25 de marzo de 2016] <http://www.hemisphericinstitute.org>

Bibliografía citada

- Arán, Pampa (2010). «Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea», en *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de la escritura sobre la dictadura y la memoria*. (pp. 13-30). Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Augé, Marc (1996). «El lugar antropológico», en *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.
- Bajtín Mijaíl (1989[1936-1937]). «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética histórica», en *Teoría y estética de la novela*. (pp. 237-410). Traducción: Helena Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- Castoriadis, Cornelius (1999). «Imaginario e imaginación en la encrucijada» en *Figuras de lo pensable*. (pp. 92-112). Madrid: Fronesis-Catedra, Universitat de Valencia.
- Foucault, Michel (1984[1967]). «De los espacios otros» («Des espaces autres»), Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. [consulta: 25 de marzo de 2016]. En <http://es.scribd.com/doc/4650039/Foucault-M-De-los-espacios-otros> 28-06-2012
- _____ (1999[1967]). «Espacios otros», en Revista *Versión*, Nro. 9, abril. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 15-26.
- Lefebvre, Henri (1991[1974]). *The production of space*. Londres: Blackwell.
- Lotman, Iuri (1979). «El problema del signo y del sistema sígnico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX», en Lozano, Jorge [comp.]. *Semiótica de la cultura*. (pp. 41-66). Madrid: Cátedra.
- Virno, Paolo (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Buenos Aires: Editorial Colihue.

Vegetti, Hugo (2004). «Políticas de la memoria; el museo en la Esma», en *Punto de Vista. Revista de cultura*. Buenos Aires, Año XX-VII, Nro. 79, agosto. 3-8.

TERCERA PARTE

Campos de exploración

La comprensión dialógica. Una ética para la teoría feminista

Adriana Boria

Es mi intención, en este trabajo, señalar algunos contactos de la teoría bajtiniana con reflexiones del feminismo sobre un tema en particular: el problema de la ética y su inclusión en el carácter fragmentario y perecedero del sujeto humano. Para ello, tomaré del texto de Bajtín la idea de comprensión dialógica, idea que subsume su punto de vista sobre el sujeto y la ética, siendo así una bisagra entre una teoría del lenguaje y una teoría social. Me inclino a pensar que esta perspectiva abre una relación activa con el yo mismo y el otro, puesto que, en esta actuación social, hay un juego entre lo dado y lo creado, donde lo dado no se corresponde con una idea ontológica universalista, sino que los sujetos son, igualmente que los enunciados, inacabados y abiertos. O sea, el hacerse varón o mujer es siempre histórico, situado y en un sentido, casual. Así, en las reflexiones bajtinianas, encontramos un juego entre nociones aparentemente contradictorias, que nos recuerdan afirmaciones de ciertas corrientes del feminismo respecto de rasgos propios de «lo femenino» tales como lo personal y lo social, lo particular y lo general, lo concreto y lo abstracto, la frontera y lo inacabado.

Si hubiera que expresar de forma breve y concisa las notas distintivas de la obra bajtiniana, elegiría el inacabamiento y la incompletitud. Y ello tanto desde el punto de vista conceptual como

desde el escritural. En ese sentido, muy probablemente sin saberlo, Bajtín ha seguido en su puesta teórica una poética vanguardista. Así, nos sentimos fuertemente compelidos a leer en el orden de «lo literario» pasajes de «El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas» (1982: 294-323) o su propuesta «Hacia una metodología de las ciencias humanas» (1982: 381-396).

Esta aparente contradicción forma parte de la complejidad del universo bajtiniano y nos impulsa, una vez más, a reflexionar sobre la riqueza de sus textos para el pensamiento contemporáneo. Prueba de su valor es esta suerte de diseminación de sus ideas en diversos campos disciplinares o en autores con marcos teóricos casi antagónicos. Me sorprende, también, encontrar las huellas de la voz bajtiniana en textos feministas. Lo cierto es que hoy, cuando las discusiones respecto de las «especificidades» en las ciencias humanas se han diluido, se acentúan interrogantes relacionados con las validaciones de un conocimiento cuyas condiciones de producción se han transformado radicalmente.

Mientras, en los años '90, se habían legitimado política y académicamente las prácticas individualistas, dejando de lado o minimizando aspectos relacionados con la ética, o con la responsabilidad del intelectual, hoy nos encontramos con un escenario diferente, puesto que se han recuperado esos valores e interrogantes propios de las miradas críticas. Sin embargo, tales preguntas fueron constantes en el pensamiento bajtiniano. Encontramos, por ejemplo, en un breve texto «Arte y responsabilidad»¹ la intención precisa de unir arte y vida (¿huellas de la vanguardia?), pero sintiendo el peso de la conciencia y la responsabilidad.

La vida y el arte no sólo deben cargar con una responsabilidad recíproca sino también con la culpa. Un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte (1982: 11).

El pensamiento bajtiniano se integra al llamado de la responsabilidad existencial -en especial, la responsabilidad del intelectual o

del artista-, ya propuesto² en el caso de la reflexión contemporánea, por miembros de la escuela de Frankfurt. Menciono, especialmente, Frankfurt pues encuentro una fina correspondencia respecto de la responsabilidad y de la cultura como creación colectiva y como deuda social. Así, la noción de culpa en Bajtín se asocia a la famosa Tesis VII de Walter Benjamin, en la que se destaca esta inseparabilidad radical, en el caso de los bienes culturales, de lo individual y lo colectivo:

[...] Se le designa como bienes de cultura. En el materialista histórico tienen que contar con un espectador distanciado. Ya que los bienes culturales que abarca con la mirada, tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie. E igual que él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el que pasa de uno a otro. Por eso el materialista histórico se distancia de él en la medida de lo posible (Benjamin, 1989: 181).

Sin embargo, la reflexión ética recorrió el conjunto del texto bajtiniano. Hoy, son varios los autores que proponen este «giro ético»³, torsionando su punto de vista ante una situación casi dramática de la cultura y de la sociedad. En la cuantiosa reflexión del presente, el feminismo se ha detenido en esta problemática al tomar a la ética como un problema que atañe a los sujetos sexuados y a sus posibilidades de reconocimiento.

Es mi intención, en este trabajo, señalar algunos contactos de la teoría bajtiniana con reflexiones del feminismo sobre un tema en particular: el problema de la ética y su inclusión en el carácter fragmentario y perezoso del sujeto humano. Para ello, tomaré de un texto de Bajtín la idea de comprensión dialógica, idea que subsume su punto de vista sobre el sujeto y la ética siendo así una bisagra entre una teoría del lenguaje y una teoría social.

¿Qué entiendo por feminismo?

Para señalar la diversidad de perspectivas, hoy se habla de feminismos en plural, situación que como sabemos, no es solo privativa del feminismo. En este sentido, no entiendo al feminismo como disciplina, sino como un campo problemático, para marcar una dinámica crítica permanente respecto de los acuerdos teóricos obtenidos. Más allá de esta visión general, me sitúo en aquellas líneas de pensamiento que consideran que las prácticas teóricas son prácticas políticas en cuanto aquellas son prácticas transformadoras pues erosionan y desprestigian a los modelos establecidos por la doxa. Descreo de las identidades esencialistas, pues ellas no nos permiten ver la actualidad histórica de los seres humanos y, junto con ella, nuestra propia actualidad como sujetos sociales y sexuados.

Entiendo que la noción de género es ya una categoría teórica, pues ha iluminado zonas de la realidad que sin ella permanecerían a oscuras. En ese sentido, considero que *género* posee el mismo valor heurístico que la clase o la raza. Aquí, me sitúo entre quienes deniegan las correspondencias entre género, igual a cultura y sexualidad igual a naturaleza. Solo el reconocimiento de la sexualidad y del cuerpo como históricas y sociales permite comprender los vínculos de poder y de discriminación social que persisten en nuestras sociedades.

Creo que el feminismo, como teoría crítica de la sociedad, debe realizar una operación teórica propuesta por Roland Barthes y, luego, por Jacques Derrida⁴ hace ya muchos años, que llamaron *bricolage*. Mediante esta operación, se tomaría un concepto de un campo de saber disponible (un material que ya estaba ahí) al que se le adhieren otras coloraciones, cambiando así el modo de significar y su extensión conceptual. Se reúnen fragmentos de materiales diversos y se produce, entonces, una nueva relación, una mirada nueva sobre problemas viejos. Tal es mi idea respecto del trabajo sobre el pensamiento bajtiniano o de propuestas teóricas que nos señalen algunas pistas para entender nuestra situación en el mundo. Ello debería ser, para el pensamiento feminista, una suerte de apropiación. La misma se concreta cuando hacemos usos de estas teorías y las ponemos en funcionamiento tanto a nivel teórico como a nivel de las investigaciones concretas.

La comprensión dialógica como categoría gnoseológica

Para Bajtín, la comprensión es una actividad presupuesta en toda forma de conocimiento. Por ello, su propuesta se puede incluir en las «tendencias subjetivas» en cuanto hay una preocupación permanente de la intervención de las miradas de los sujetos en las prácticas teóricas. Sin embargo, el autor se aparta por un lado de posturas «monológicas e idealistas»⁵ y, por otro lado, critica la posición del racionalismo en la figura de Saussure. En este sentido, Bajtín sostiene un especial modo de conocimiento para las ciencias humanas que él denomina «interpretación filosófica artística» (1982)⁶. Introduce así en la actividad cognoscitiva el problema de los valores, de las axiologías y, con ellos, el problema de los afectos y de las pasiones. Hasta aquí, no habría muchas diferencias en cuanto a la idea de la comprensión respecto del conjunto de ciertas líneas de la epistemología. Pero, en Bajtín, hay un elemento que me atrevo a calificar como pregnante y en coincidencia con el punto de vista del feminismo: su idea del conocimiento se radicaliza al entenderlo como un proceso totalizador que él denomina «arquitectónica». Esto es el conocer inmerso en valores y afectos. Subrayo el contenido antilogocéntrico de esta postura teórica. Si bien a este modo de conocimiento el autor lo desarrolla en relación al arte, es indudable la extensión al conjunto de su pensamiento.

Bajtín no diferencia en algunos trabajos interpretación y comprensión, pero leemos en sus textos un predominio del segundo término al que sitúa como una operación central tanto a nivel de la psicología (la relación entre el discurso interno y externo) como de la lingüística (la diferencia entre frase y enunciado).

¿Qué importancia posee esta idea de la comprensión para el feminismo?

Primeramente, el reconocimiento de los afectos y las pasiones como un modo positivo en el acto de la cognición, o mejor la cognición rodeada de afectos y pasiones. Hace tiempo que el feminismo ha tomado estos temas (Braidotti, 2005; Irigaray, 2010) y ha critica-

do sobre todo esta separación de la modernidad entre razón/pasión-emoción y las consiguientes atribuciones con marcas negativas y diádicas: razón para lo masculino, pasión-emoción para lo femenino. El cuestionamiento se centra en la devaluación y la invisibilización que se opera en los rasgos marcados como femeninos. Esta devaluación construye los sujetos mujeres como sujetos ineptos para la crítica y para la actividad catalogada como «científica». Sin embargo, esta separación no se limita al género como *gender* sino que engloba al conjunto de la humanidad cuyos modos de conocimiento no coinciden con la razón.

Ahora bien, la comprensión se entiende, en Bajtín, no como la actuación de un sujeto solitario y aislado, sino como una «persona» cuya conciencia se desarrolla en un medio ambiente semiótico y, por lo tanto, de acuerdo con su idea respecto del signo, en un medio ideológico. Para el autor, entonces, toda conciencia es una conciencia *sígnica*. En este punto, la comprensión como actividad cognoscitiva se articula con otro concepto central en la reflexión bajtiniana, cual es el de dialogismo. Esta relación entre comprensión y dialogismo, que se concreta en el sintagma «comprensión dialógica», tiende un puente entre una teoría del lenguaje, la reflexión filosófica y una teoría social.

El dialogismo señala una teoría del lenguaje que se aparta, como dijimos, del racionalismo saussuriano, pero que tampoco acepta el idealismo de Humboldt donde predomina la productividad creativa expresiva. En cambio, el límite entre esas posiciones se encuentra, para Bajtín, en la interacción discursiva, en el juego concreto de los enunciados. Esto es, en el colectivo social y en los sujetos que participan de esa atmosfera semiótica. Quisiera señalar que esta idea bajtiniana abre su preocupación al campo de lo sociocultural como un proceso material en el cual los sujetos participan como sujetos concretos e históricos. Pero sobre todo el autor está argumentado sobre la importancia de la palabra y de la voz en la creación de los lazos sociales. El dialogismo señala entonces una jerarquización del lenguaje en cuanto toda conciencia es para el autor una conciencia *sígnica*. El sujeto se constituye en y por el lenguaje. Como ya lo he mencionado en otros trabajos (Boria, 2014: 19), esta idea del len-

guaje como constituyente de la subjetividad es ampliada y reformulada por teóricas del feminismo (Irigaray, 2010; Cixous, 2004; Braiddotti, 2005; Butler, 2001; y Haraway, 1991, entre otras), provocando una de las críticas más radicales al sujeto de la modernidad al señalar la jerarquización y la consiguiente devaluación del eje de lo femenino vs lo masculino.

Pero hay un aspecto singular del concepto de dialogismo bajtiniano que se relaciona con su concepción del lenguaje y de la producción de sentido. Si bien el sujeto se constituye en el lenguaje, su escenario de actuación es la comunicación entre sujetos. Esta actividad de contacto permanente es la *comprensión dialógica* que señala la copresencia del otro en el colectivo social, en las actividades de la vida y en las actividades relacionadas con la esfera del conocimiento. En este sentido, se podría afirmar que la comprensión en Bajtín no constituye la actividad de un sujeto trascendente y unitario, sino que, para el autor, el sujeto se constituye en relación a un «tú» con el cual se completa y se diferencia: «toda comprensión es dialógica. La comprensión busca para la palabra del hablante una contrapalabra que se contrapone al enunciado como una réplica se contrapone a otra en el diálogo» (Voloshinov, 1992: 142).

Las diadas comprensión-dialogismo son categorías abarcadoras que señalan un programa teórico dentro de la propuesta bajtiniana que afecta tanto a sus posiciones sobre las ciencias humanas, como al signo y al enunciado, al arte, y sobre todo a los sujetos como sujetos éticos.

Quisiera recordar aquí, nuevamente, la idea del *bricoleur* como actividad teórica de traducción o de apropiación de categorías o de perspectivas teóricas. Me pregunto, entonces, ante este universo bajtiniano, ¿en qué medida estas ideas pueden reconfigurar algunos puntos en un campo problemático como es la teoría feminista? En particular, ¿qué le agrega la idea de comprensión dialógica?

El otro como horizonte existencial y de conocimiento

Esta postura del advenimiento del otro en las varias circunstancias vitales nos recuerda a posturas a las que adscriben diversas

teóricas feministas algunas de las cuales ya hemos mencionado anteriormente.

Como dije al comienzo de este trabajo, el feminismo adhiere a la crítica del sujeto moderno, pero se diferencia al incorporar en las relaciones humanas el eje de la sexualidad, puesto en evidencia en la categoría de género. Centralmente, el discurso teórico de las diferencias sexuales volvió visible discriminaciones e injusticias. Pero esta concepción implica sin duda un proyecto ético que se proyecta a las prácticas sociales. Significativamente -dentro del feminismo- han sido las posestructuralistas (Judith Butler, Rosi Braidotti, Lucy Irigaray) quienes han desarrollado teorías que cuestionan fuertemente la idea de sujeto autónomo y revelan la presencia del otro como un modo de completamiento de la subjetividad. Si bien este debate es ya antiguo en el campo de la filosofía, la novedad es, como dije anteriormente, la incorporación de los lenguajes como una dimensión que explica algunos sentidos de la existencia humana. Este arranque teórico, al que personalmente adhiero, me permite la utilización (la tarea del *bricoleur*) del texto bajtiniano para resituarlo en lo que se podría llamar una ética feminista. En este sentido, la comprensión dialógica incluye un concepto central cual es el de «palabra». Como señala Bubnova (1992)⁷, el significado de «palabra» incluye la de enunciado y la de enunciación; con ello, entramos en el corazón de la ética bajtiniana que, a su vez, tiene múltiples contactos con el feminismo como horizonte de comprensión del mundo.

Por un lado, la comprensión en Bajtín es un proceso en el que intervienen distintos momentos: es «real» y es «concreta». Bajtín opone, permanentemente, lo abstracto⁸ a lo concreto. Para el autor, lo abstracto es una construcción mental, mientras que lo concreto es algo que, efectivamente, sucede y se realiza en un contexto sociohistórico particular. Por eso, *slovo, la palabra, el enunciado* como fenómenos vivos -pero aun como categorías plausibles de estudio- se concretan en la interacción entre sujetos. Por ello, su idea de enunciado como «acontecimiento social de interacción discursiva» (1982: 248). Mientras la frase es abstracta, el enunciado es concreto, es real, está «vivo».

Para Bajtín, los enunciados de la vida cotidiana (o sea la palabra coloquial) son un ejemplo de esta vitalidad del lenguaje, y es allí en donde se puede aprehender la ideología de la vida cotidiana (1992:

38), central en la constitución de los sujetos. Desde la teoría feminista, esta dimensión es básica en cuanto es un eje de hegemonía patriarcal y, al mismo tiempo, un espacio de liberación puesto que hay una visibilización de actuaciones relacionadas con la sexualidad y los modos íntimos de construcción de subjetividad.

Pero la palabra-enunciado, concebida como acontecimiento provoca y orienta una respuesta del otro. Interpreto que la otredad en Bajtín está (y tomo un concepto de Judith Butler, 2006) imbuida de precariedad, o sea los sujetos están inmersos en una dependencia recíproca como seres en el mundo. Nuestra existencia es interdependiente, lo que no significa una existencia pacífica y homogénea. La respuesta del otro no es solo un consentimiento, sino que se abre a la polémica, a la disputa y a la diferencia. La ética bajtiniana es capaz de incluir un pensamiento otro y de concebir una idea de diferencia como diferencia radical, puesto que el dialogismo no es la dialéctica, no hay síntesis en el pensamiento bajtiniano. Más bien, hay una idea de suspensión como permanencia de las diferencias.

Me inclino a pensar que esta perspectiva abre una relación activa con el yo mismo y el otro, puesto que, en esta actuación social, hay un juego entre lo dado y lo creado, donde lo dado no se corresponde con una idea ontológica universalista, sino que los sujetos son, igualmente que los enunciados, inacabados y abiertos. O sea, el hacerse varón o mujer es siempre histórico, situado y en un sentido, casual. Así, en las reflexiones bajtinianas, encontramos un juego entre nociones aparentemente contradictorias, que nos recuerdan afirmaciones de ciertas corrientes del feminismo respecto de rasgos propios de «lo femenino», tales como lo personal y lo social, lo particular y lo general, lo concreto y lo abstracto, la frontera y lo inacabado.

Si bien las reflexiones de Bajtín han llegado mediadas por la crítica literaria francesa (Todorov, Kristeva) por lo que mucho tiempo ha sido ubicado como un crítico literario, hoy sabemos que su propuesta va mucho más allá. Desde su postura crítica de fundar una translingüística y desde el reconocimiento de la filosofía como «una forma científica otra del conocimiento»⁹, nos induce a transformar nuestra mirada sobre el mundo. En este caso, nos permite dejar de percibirnos y de percibir al otro como una cosa, para instalar, a

través de la comprensión dialógica, la jerarquización de la voz, no solo como un acto comunicativo, sino como un acto ético, a la vez personal y social.

La idea de comprensión dialógica se integra a este conjunto anterior, apuntando a modos de vida y de posiciones críticas que rechazan el individualismo, pero también aquellas que paralizan tanto las posibilidades de actuación como la creatividad de los sujetos.

Finalmente, quiero recuperar un pensamiento bajtiniano que se refiere a la actividad crítica como desconfianza, en el sentido del abordaje de los materiales culturales:

El pensamiento humanístico se origina como pensamiento acerca de las ideas voluntades, manifestaciones, expresiones, signos ajenos, detrás de los cuales están las revelaciones divinas o humanas (leyes de los soberanos, mandamientos de los antepasados, sentencias y adivinanzas anónimas, etc.). La definición científica de los textos son fenómenos más tardíos: significan toda una revolución en el pensamiento humanístico: la aparición de la desconfianza (1982: 294).

Notas

¹ Texto publicado en el año 1919 y, posteriormente, en el año 1973. Las citas del presente trabajo son de *Estética de la creación verbal* (1982).

² Para algunas proyecciones del pensamiento de Bajtín sobre la ética, ver Boria, 2010.

³ El problema estuvo presente fuertemente en la filosofía como disciplina. En el caso del feminismo, Seyla Benhabib (2006) marca como inicio de la discusión sobre el tema al trabajo de Carol Gilligan del año 1982.

⁴ Quien primero desarrolla esta idea es Levi Strauss (1964) en *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

⁵ Específicamente, los conceptos se hallan desarrollados por Valentin Voloshinov en el capítulo «Dos corrientes del pensamiento filosófico lingüístico», en el libro *El marxismo y la filosofía del lenguaje* (1992: 73-94).

⁶ La idea de «interpretación filosófica artística» se plantea en el artículo «Hacia una metodología de las ciencias humanas», en el libro *Estética de la Creación Verbal* (1982: 382).

⁷ Tomo la explicación del término «slovo» de la nota al pie de Bubnova del libro de Voloshinov ya citado en pág. 37, cap. «El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje».

⁸ Especialmente, se refiere críticamente a la teoría saussureana del signo al que califica como objetivismo abstracto, y lo ubica dentro del racionalismo.

⁹ Bajtín, en su compleja exposición acerca del sentido en el artículo ya citado «Hacia una metodología de las ciencias humanas», toma prestado de S. S. Averintsev dicha expresión. Cfr. 1982: 385.

Bibliografía citada

- Bajtín, Mijaíl (1982). *Estética de la creación verbal*. Traducción: Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- Benhabib, Seyla (2006). *Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad en la era global*. Madrid: Katz.
- Benjamin, Walter (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Alfaguara-Taurus.
- Boria, Adriana (2010). «Comprender el reconocimiento. Debates y propuestas» en *Teoría social y género* (pp. 49-62). Buenos Aires: Editorial Catálogos.
- _____ (2013). «Los lenguajes del género. La constitución de identidades sociopolíticas», en Boria, Adriana y Boccardi, Facundo [comp.]. *Prácticas Teóricas 1: Lenguajes, sexualidades y sujetos*. (pp. 13-30). Córdoba: Ferreyra Editor.
- Braidotti, Rosi (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.
- Bubnova, Tatiana (1996). «Bajtín en la encrucijada dialógica (datos y comentarios para contribuir a la confusión general)», en Zavalá, Iris [coord.]. *Bajtín y sus apócrifos*. (pp. 13-72). México: Anthropos, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Butler, Judith (2001). *El género en disputa*. México: Paidós.
- _____ (2006). *Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia*. Barcelona: Paidós.
- Cixous, Helene (2004). *Deseo de escritura*. Barcelona: Reverso.
- Haraway, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Frónesis Cátedra.

Irigaray, Luce (2010). *Ética de la diferencia sexual*. Pontevedra: Ellago.

Voloshinov, Valentín (1992). *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. Traducción: Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza.

La escena que retorna: memoria y escritura

Beth Brait

La dictadura militar brasileña, cobijada por los años 60 y 70 del siglo pasado, ha motivado una gran cantidad de obras empeñadas en instaurar, avivar, corporificar las sombras y sobras tejidas por memorias laceradas, que se hacen presentes como voces/signos/discursos vivos, testigos de un momento que, al re-presentarse, instaura un dolor físico, moral, existencial. Algunos importantes aspectos motivan la lectura de la obra *Retrato calado* (*Retrato callado*), del brasileño Luiz Roberto Salinas Fortes, especialmente los volcados hacia formas de corporificación de la memoria movilizada e instalada a partir del dilema *callar/hablar*, que mueve la voz narrativa y que trae para dentro de la enunciación diferentes voces, diferentes discursos. De estos discursos, el filosófico merecerá una atención especial. La perspectiva teórica que orienta la discusión que aquí se presenta (y que también se hace objeto de discusión) es lo que Mijaíl Bajtín denomina *estilística del género novelesco*, que podría, sin comprometimiento, ser pensada como *estilística de los géneros de la prosa literaria*. Su especificidad reside en el *diálogo social de los lenguajes* que acontece en la totalidad de una obra, considerada como un enunciado concreto, una enunciación, y que le exige al analista su captación. Esta discusión aparece, de forma detallada, en el trabajo *O discurso no romance*, cuya primera parte se titula «As questões de estilística no romance». Son dos, por lo tanto, las cuestiones básicas que orientan esta exposición, sustentándose ambas por el eje de la *retomada*.

Tudo se precipita e ei-nos enrolados em espirais a nos enrolarem espiraladamente, ei-nos confundidos em sendas várias, caminhos obscuros em que nos desencaminhamos, eis-nos fundidos, confiscados, confundidos. Nu, pendurado, os choques.

Como retratar a cena que retorna?

L. R. Salinas Fortes

Cuando un acontecimiento político revuelve la cabeza de un determinado grupo social, la memoria de cada uno de sus miembros es afectada por la interpretación que la ideología dominante le da a este acontecimiento. Por lo tanto, una de las caras de la memoria pública tiende a permear las conciencias individuales.

Ecléa Bosi

Consideraciones iniciales

La prosa literaria puede ser considerada un tipo de manifestación estético-cultural que cumple, entre varios papeles, el de posibilitar la *corporificación* de la memoria de un sujeto que, para constituirse como tal, se hace autor y/o héroe, sumergido en tiempos y espacios que diseñan una época, una cultura, una sociedad, o, especialmente, un conjunto de acontecimientos difíciles de ser (re)tratados. Para urdir estos elementos en las tramas del discurso, un inevitable diálogo, a veces polémico y doloroso, se va tejiendo entre pasado/presente, social/individual, memoria/escritura.

En esta perspectiva, hay un momento de la historia brasilera reciente, la dictadura militar cobijada por los años '60 y '70 del siglo pasado, que ha motivado una gran cantidad de obras empeñadas en instaurar, avivar, corporificar las sombras y sobras tejidas por las memorias dilaceradas, agarradas a letras y trazos que se hacen presentes como voces / signos / discursos vivos, testigos de un momento que, al re-presentarse, instauran un dolor físico, moral, existencial. Y, por ello, convocan nuevos interlocutores activos, nuevas lecturas, nuevas interpretaciones.

Del significativo universo representado por estas obras, que abarcan géneros que van desde el testimonio documental, muy próximo al reportaje, a la ficción que se reinventa para albergar la casi

imposibilidad del decir, una obra será aquí recuperada: *Retrato calado**, de Luiz Roberto Salinas Fortes¹. Tan importante como las demás, especialmente si se la mira desde un punto de vista histórico, estético y ético², *Retrato calado*, más allá de su singularidad, o justamente por ella, aparece como una sofisticada metonimia de una de las formas de corporificación de la memoria trágica, en un presente sin fronteras nítidas entre pasado y porvenir. Se trata de una tensión entre presente/pasado, que va diseñando *cuerpos ausentes* que se hacen presentes en *en el* y *por el* lenguaje y que hacen del sujeto enunciador también el objeto de su narrativa.

Esta obra ha recibido, especialmente en su primera edición (1988), muchas y significativas lecturas³, dos de las cuales están presentes también en la edición de 2012: la presentación de Marilena Chauí (2012) y el epílogo de Antonio Candido (2012). De esta segunda edición, algunos importantes aspectos motivan la lectura que aquí se presenta, especialmente los que involucran formas de corporificación de la memoria, movilizadas e instaladas a partir del dilema *callar/falar***⁴, que mueve la voz narrativa y que trae hacia dentro de la enunciación diferentes voces, diferentes discursos. De estos discursos, el filosófico merecerá una atención especial.

La perspectiva teórica que orienta la discusión aquí presentada (y que también se hace objeto de discusión) es la que Mijaíl Bajtín denomina *estilística del género novelesco* que podría, sin problemas, ser pensada como *estilística de los géneros de la prosa literaria*. Su especificidad reside en el *diálogo social de los lenguajes* que acontece en la totalidad de una obra, considerada como un enunciado concreto, una enunciación, y que le exige al analista su captación. Esta discusión aparece de forma detallada en el trabajo *O discurso no romance*, cuya primera parte se titula «As questões de estilística no romance»⁴.

* *Retrato calado*. [La traducción del portugués al español –de este artículo y de las citas de la fuente– han sido realizadas de manera conjunta entre Beth Brait y Ana Inés Leunda. A partir de ahora solo se indicarán las Notas de las Traductoras con asterisco y las siglas *N.del T*].

** [callar / hablar *N. del T*.]

La primera cuestión básica sobre la que nos interesa focalizar se vincula con la relectura de una obra que, publicada por primera vez en 1988, momento en que Brasil ya había retomado su estado democrático, tuvo una segunda edición en 2012 y que re-presenta la dictadura brasilera de los años 1960-1970 según la perspectiva de uno de los géneros de la prosa literaria *-relato histórico, memorias, autobiografía, género memorial-*, tal como clasifica el propio autor a lo largo de su narrativa. Esta categorización aparece en las tres partes que organizan la obra, como se verá más adelante.

Estas clasificaciones de la prosa permiten indagar cómo este género (*memorias*) hace presente un cuerpo situado en el límite entre el presente y el pasado, entre callar / hablar / nombrar, procurando hilvanar la escritura, la enunciación, el todo de su enunciado, de manera que demuestre que «el momento estético de la novela es resultado de un modo de acción social, una respuesta ideológica frente a los acontecimientos colectivos» (Arán, 2010: 20).

Otra cuestión que motiva esta reflexión, de carácter teórico-práctico, tiene que ver con la revisión de una *estilística del discurso*, recogida de los trabajos de M. Bajtín, cuestión que involucra una doble finalidad: (i) reintroducir la propuesta bajtiniana respecto de una estilística, de una poética de la prosa, discutiendo su pertinencia y su productividad para los estudios contemporáneos del discurso; (ii) hacer una lectura, a partir de las líneas principales de dicha estilística dialógica, discursiva, vinculada al género *autobiográfico, memorialístico* legible en *Retrato calado* (1988/2012), de Luiz Roberto Salinas Fortes, obra que expone una dimensión filosófica y reflexiva única sobre los *años de plomo*. Por esta razón, el texto le confiere al género elegido la dimensión de lo que Bajtín considera es la capacidad y característica esencial de la prosa literaria: exponer el *diálogo social de los lenguajes*. No en el sentido de variantes lingüísticas, sino de discursos que revelan un punto de vista, un conjunto de valores y maneras de expresarlos, siempre en tensión con otros discursos y otros puntos de vista, en constante confrontación.

En este caso específico, Salinas coloca en circulación discursos que confieren a la narrativa el poder de ser un sujeto, su enunciadore, al mismo tiempo que también el objeto de lo narrado. Sobre un tiempo que se deja ver y entrever, por medio de un tejido discursivo

conformado por diferentes hilos contradictorios, tensos, de matices variados, la memoria corporificada se ve dolorosa y lúcidamente tramada.

Estilística y género del discurso

En «I Cena primitiva»*, primera parte de *Retrato calado*, hay al menos dos momentos que se deben destacar con relación al género. El primero irrumpe en medio de las reflexiones sobre lo que el enunciador denomina la experiencia del paso por los subterráneos del régimen dictatorial brasileiro:

Depois de termos ingressado no espaço da ficção oficial, pasávamos para uma outra figura do espírito, para o delírio em cujos breus parecem comprometidas as fronteiras entre o imaginário e o real. [...] embora a dor que vai me matar continue doendo, bem presente no meu corpo, ferida aberta latejando na memória. Daí a necessidade de registro rigoroso da experiência, da sua descrição, da sua constituição do material fenomenológico, da sua *transcrição literária*. Contra a ficção do Gênio Maligno oficial se impõe o minucioso *relato histórico* e é da boa mira neste alvo que depende o rigor do discurso. Mas como evocar com exatidão o primeiro ato do pesadelo que a consciência tem dificuldade em reviver e se esforça por manter *recalcado*, fora do seu âmbito? (Fortes, 2012:41-42, la cursiva es nuestra)^{5**}

* [Escena primitiva. *N. del T.*].

** Después de haber ingresado en el espacio de la ficción oficial, pasábamos para otra figura del espíritu, para el delirio en cuyas sombras parecen comprometidas las fronteras entre lo imaginario y lo real. [...] aunque el dolor que va a matarme continúa doliendo, bien presente en mi cuerpo, la herida abierta latiendo en la memoria. De ahí la necesidad del registro riguroso de la experiencia, de su descripción, de su constitución del material fenomenológico, de su *transcripción literaria*. Contra la ficción del Genio Maligno oficial se impone el minucioso *relato histórico* y es de la buena puntería en este blanco que depende el rigor del discurso.

Pero ¿cómo evocar con exactitud del primer acto de la pesadilla que la conciencia tiene dificultad en revivir y se esfuerza por mantener *reprimido*, fuera de su ámbito? (Salinas Fortes, 2012: 41-42).

En esta fase del descubrimiento, del reconocimiento de la farsa representada por el régimen político brasileiro y de las formas de resistencia, surge la necesidad de contraponer a esta *ficción*, la transcripción literaria por medio de un minucioso *relato histórico* de los hechos. Este propósito literario va a señalar, un poco más adelante, un género específico cuando en la prisión los verdugos le solicitan que escriba todo lo que sabe. Este momento se enuncia de la siguiente manera:

De posse de caneta e papel, meu ímpeto inicial é contar tudo. Velho reflexo de intelectual imbecil? Pois é, começo a escrever minha *autobiografia*. Como vê o senhor, a mania já vinha desde então. Começo a contar como conheci o fulano, há tantos anos, colega de faculdade ou por aí, e vou escrevendo, certo de que conseguirei, pela força da pena e a veracidade das informações, convencer os interlocutores da minha pouca importância [...] Não consigo entender bem e não percebo por que motivo aquelas informações ditadas pela mais completa boa-fé não tem a virtude de despertar o menor interesse (p. 53, la cursiva es nuestra)*.

«II Sudores noturnos»**, segunda parte de *Retrato calado*, se desarrolla en forma de diario de un momento anterior a la llegada del autor-personaje a la capital, São Paulo. Todos los fragmentos se inician con una fecha, que los sitúa entre el mes de junio de 1959 y el mes de julio de 1965. Ahí la necesidad de la escritura y la cuestión del género también aparecen más de una vez. La primera, justo en el momento en que el narrador se debate en la tentativa de responder a la pregunta «¿Quién soy yo?», en búsqueda de la comprensión de lo

* Con lápiz y papel en la mano, mi ímpetu inicial es contarle todo. ¿Un viejo reflejo de intelectual imbecil? Así es, comienzo a escribir mi *autobiografía*. Como ve usted, la manía ya venía desde entonces. Empiezo a contar cómo conocí a fulano, hace tantos años, compañero de la universidad o por ahí, y voy escribiendo, seguro de que conseguiré, por fuerza de la pena y la veracidad de las informaciones, convencer a los interlocutores de mi poca importancia [...] No logro entender bien y no percibo por qué motivo aquellas informaciones dictadas por la más completa buena fe no tienen la virtud de despertar el menor interés (p. 53).

** [Sudores nocturnos. *N. del T.*]

que está ocurriendo, de la razón de las dudas y de la apatía que lo entristecen:

[...] Tudo contribui para o sono, para a inércia. Como explicar, então, essa necessidade imperiosa de expressão que de mim toma conta de repente? E, a final, expressão de quê? [...] clima hostil, sem dúvida para *aventuras autobiográficas* (pp. 73-74, la cursiva es nuestra)*.

Y más adelante,

Quando releio este monte de reflexões desconexas que vou despejando sobre este caderno já velho, comprado ainda lá na terá natal [...]. Sinto em tudo que foi escrito um tom de mentira. Será que é muito difícil escrever com absoluta sinceridade? Por que escrevo? Alinhar palavras, construir frases, apertar parafusos gramaticais, de que adianta tudo isso? [...] Não sei por que escrevo, mas não importa. Vou continuar escrevendo, vou me submeter às palavras [...] (p. 80).**

Y en «III Repetição»***, tercera parte, recuerda un momento en el que contrae problemas con la justicia por estar involucrado con drogas y ya no por su actuación política. Nuevamente la cuestión de la escritura reaparece, como tónica de la necesidad, no totalmente comprendida, de darles cuerpo verbal a las dilaceradas y dilacerantes memorias:

* [...]. Todo contribuye al sueño, a la inercia. ¿Cómo explicar, entonces, esta necesidad imperiosa de expresión que de mí se apodera tan de repente? ¿Y, al fin y al cabo, expresión de qué? [...] clima hostil, sin dudas para *aventuras autobiográficas* (p.73-74, destacado nuestro). *N. del T.*

** [Cuando releo este montón de reflexiones inconexas que voy echando sobre este cuaderno ya viejo, comprado cuando aún estaba allá en mi tierra natal (...). Siento en todo lo que ha sido escrito un tono de mentira. ¿Será tan difícil escribir con absoluta sinceridad? ¿Por qué escribo? Hilvanar palabras, construir frases, apretar tornillos gramaticales, ¿de qué sirve todo esto? (...) No sé por qué escribo, pero no importa. Voy a continuar escribiendo, voy a someterme a las palabras... (p. 80) *N. del T.*

*** [Repetición. *N. del T.*]

A pé... Do DEIC⁶, que já nem me lembro mais muito bem onde fica, até, lembro bem, à praça João Mendes, logradouro onde se abriga, cega, a justiça pátria. Por que escrevo tudo isso??? Por que relembra águas passadas? Qual a importância, afinal, do gênero – como chama-lo – «*memorias*»?

A única coisa que sou capaz de dizer no momento é que se as escrevo – *as memórias* – é para dar a mim mesmo, conceder-me em benefício próprio, uma «ANISTIA AMPLA, GERAL E IRRESTRITA», já que ninguém me concede. [...] Uso desse espaço para não deixar que tudo se perca, se evapore (93, destacado nuestro)*.

Aún en esta parte, cuando el relato se acerca al final, una vez más la cuestión de la urgencia de la escritura es retomada:

No entanto, eles quase tinham conseguido me quebrar, restando-me agora, como único recurso, como único antídoto e contraveneno, a metralhadora do escrever, o alinhamento das palavras, o arado sobre a folha branca, a inscrição como resposta. É aqui, neste exato momento, que se trava a luta. Cada traço inscrito é um tiro, é um golpe, *il n'y a de bombe que le livre*, cada linha é a lança, gume, faca que penetra na carne dura do inimigo vário. Plural...**

En los fragmentos destacados, se observa que uno de los principales ejes de sustentación de esta narrativa, de este enunciado tes-

* [A pie... Del DEIC, que ya ni me acuerdo más muy bien dónde queda, hasta, me acuerdo bien, la plaza João Mendes, espacio público donde se cobija, ciega, la justicia patria. ¿¿¿Por qué escribo todo esto??? ¿Por qué recordar aguas pasadas? ¿Cuál es la importancia, a fin de cuentas, del género – cómo llamarlo – «*memorias*»?

Lo único que soy capaz de decir en el momento es que si las escribo – *las memorias* – es para darme a mí mismo, concederme en beneficio propio, una «AMNISTÍA AMPLIA, GENERAL E IRRESTRITA», ya que nadie me la concede. (...) Uso este espacio para no dejar que todo se pierda, se evapore (p. 93)» *N. del T.*

** [Sin embargo, ellos casi habían logrado quebrantarme, quedándome ahora, como único recurso, como único antídoto y contraveneno, la ametralladora del escribir, el alineamiento de las palabras, el arado sobre la hoja blanca, la inscripción como respuesta. Es aquí, en este preciso momento, que se trava la lucha. Cada trazo inscrito es un tiro, es un golpe, *la única bomba que hay es el libro*, cada línea es la lanza, el filo, el cuchillo que penetra en la carne dura del enemigo. Plural... p. 115. *N. del T.*]

timonio del juego espacio-temporal *yo/otro*, es la necesidad de hacer presente, vía memoria/escritura, experiencias vividas, física, psicológica y moralmente y, por medio de esta torturante e inevitable escritura, comprender la trágica e indisoluble relación pasado/presente, identidad/alteridad, individual/social. Esta desesperada tentativa de *búsqueda del tiempo perdido* coloca en cuestión, entre muchos otros aspectos, una especie de *reconstrucción* (*¿imposible?*) de *identidades* dilaceradas a lo largo del recorrido.

Para finalizar este punto, vale destacar otro trabajo constitutivo del pensamiento bajtiniano (entendido como el conjunto de obras producidas por los varios miembros de lo que hoy se denomina Círculo) vinculado con la conciencia individual, aspecto fundamental en *Retrato calado*, y el lenguaje, como escritura, género, construcción de conocimiento y autoconocimiento, es decir, en su dimensión constitutivamente social, dialógica, ideológica que permite corroborar la pertinencia de una *estilística del discurso* para este análisis:

[...] La conciencia individual se alimenta de signos, crece en base a ellos, refleja en sí su lógica y sus leyes. Lógica de la conciencia es la de la comunicación ideológica, la de la interacción sgnica en una colectividad. Si privamos la conciencia de su contenido sgnico ideológico, en la conciencia nada quedará. La conciencia sólo puede manifestarse en una imagen, en una palabra, en un gesto significativo, etc. Fuera de este material queda un desnudo acto fisiológico, no iluminado por la conciencia, es decir, no iluminado, no interpretado por los signos (Voloshinov, 1992: 36).

La estilística del discurso y la prosa brasilera de resistencia

En trabajos anteriores⁷, he analizado la manera cómo el *estilo* es un motivo de interés tanto para M. Bajtín como para los demás pensadores de su Círculo, desempeñando en el conjunto de los estudios, un papel epistemológico fundamental para la perspectiva dialógica. Más específicamente, el estilo puede ser una clave para pensar la relación *yo/otro*, la constitución de identidades/alteridades y la búsqueda de una concepción del lenguaje. A lo largo de dichos estu-

dios, he buscado vincular la discusión teórica y la lectura de enunciados, en sus dimensiones artísticas y/o cotidianas, presentados bajo la forma de expresión verbal, comprendida en sus modalidades escrita y oral, visual o verbo-visual. En la presente reflexión, de cierta forma una continuidad de los trabajos anteriores, el texto teórico privilegiado es «O discurso no romance»*, de M. Bajtín, aunque otros textos serán traídos también a la discusión, a medida que contribuyan a la comprensión de los aspectos definidores de una *estilística del discurso*, en la cual está involucrado el estilo de géneros y de enunciadores y, para el texto literario aquí discutido, diferentes formas de corporificación de la memoria.

La primera parte de «O discurso no romance» se titula «Questões de estilística no romance»**, en la misma, haciendo una reflexión sobre *la naturaleza especial del lenguaje en la novela* (2015, 19), ya en las primeras páginas, el autor afirma que va a basarse en una *estilística sociológica* [...] apoyándose en la «estilística del género» (2015: 21-22):

La separación del estilo y lenguaje de género ha conducido, en medida importante, a que se estudien solamente los sonidos individuales secundarios y de orientación del estilo, al tiempo que se ignora su tonalidad social principal. [...] Por eso la estilística no tiene modo de abordar filosófica y sociológicamente sus problemas; se ahoga en detalles sin importancia; no sabe descubrir los grandes destinos anónimos del discurso artístico [...] La estilística no tiene que ver con la palabra viva, sino con su preparado histológico, con la palabra lingüística abstracta que sirve a la destreza individual del artista. Y, además, esos sonidos individuales secundarios y de orientación del estilo, separados del principal cauce social de la vida de la palabra, son tratados inevitablemente bajo un enfoque romo y abstracto y no pueden ser estudiados en un todo orgánico con las esferas semánticas de la obra (Bajtín, 1989: 77-78)***.

* [La palabra en la novela]

** [La estilística contemporánea y la novela. *N. del T.*]

*** [Las citas a la nueva edición, 2015, tienen traducción nuestra al español. Las demás vienen de Bajtín, M. «La palabra en la novela». En Bajtín, Mijail (1989). *Teoría y estética*

En este momento, Bajtín está interesado directamente en la manera cómo la estilística tradicional ha enfrentado las «peculiaridades de la vida estilística de la novela», de forma que a fines del siglo XIX «continuaban dominando las mismas observaciones valorativas y causales acerca de la lengua [...] que no tocaban, absolutamente, el auténtico *especificum* de la prosa literaria» (2015: 25). La situación, según él, cambia a inicios del siglo XX, cuando «la prosa novelesca conquista su lugar en la estilística contemporánea» (2015: 26). Sin embargo, la transposición de las categorías estilísticas del discurso poético para la prosa literaria se mostró inadecuada, en realidad, inaplicable, dado que «el todo estilístico de la novela y el *specificum* del discurso novelesco escapaban a los investigadores» (2015: 27).

Esta contraposición a los métodos y resultados de la estilística tradicional ante la prosa literaria funciona como telón de fondo argumentativo para que Bajtín presente su definición de novela, de prosa literaria y, también, las características de una estilística compatible con las especificidades de dicho *género*, diferenciada de una estilística del discurso poético.

Las definiciones presentadas circunscriben la novela «como un todo verbalizado», «un fenómeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal», que congrega «varias unidades estilísticas heterogéneas, a veces yacentes en diferentes planos de lenguaje y subordinadas a las leyes de la estilística», que él clasifica como unidades estilístico-composicionales (2015: 27). En esta línea de reflexión, concluye que «*el estilo novelesco reside en la combinación de estilos; que el lenguaje de la novela es un sistema de 'lenguajes'*», presentándose, por lo tanto, como «*heterodiscurso⁸ social artísticamente organizado, a veces una diversidad de lenguajes y una disonancia individual*» (2015: 29, cursiva en el original). Desde la perspectiva de su génesis, «*la novela y los géneros de la prosa literaria que gravitan en torno suyo se formaron históricamente en el curso de las fuerzas centrífugas descentralizadoras*» (2015: 29, cursiva en el original).

Por lo tanto, la originalidad de una *estilística del género novelesco* reside en el alejamiento de la descripción del lenguaje del novelis-

de la novela. Traducción: Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. 77-236. N. del T.].

ta o de «un estilo subordinado que es analizado como estilo del conjunto» (2015: 31), para enfocar el *diálogo social de los lenguajes* que acontece en la totalidad del enunciado. Según el autor, sería necesario concebir la obra como «una réplica de cierto diálogo, cuyo estilo fuera determinado por la interacción con otras réplicas» (2015: 44), reconociendo el estilo polémico, paródico, irónico, como manifestaciones de esta especie, y tomando la obra como un enunciado que responde a otros enunciados, es decir, como texto que realiza «su sentido estilístico en interacción con ellos» (2015: 44).

Pampa Olga Arán (1998: 20) establece la relación entre esta *estilística de la prosa*, esta *poética social*, y otros importantes momentos del pensamiento bajtiniano en que esta cuestión aflora:

Esta es la nota distintiva de una poética social que Bajtín trata de establecer como disciplina científica para el estudio de la literatura, con independencia de las *teorías* literarias de su tiempo (la estilística y especialmente la formalista) muy influenciadas por los modelos provenientes de la lingüística (Bajtín/Voloshinov, 1992[1929]: 73-95). Es por eso que propone siempre una metalingüística o translingüística, según sugiere Todorov (Bajtín, 1993[1929-1963]: 253).

En el punto 2 de este mismo texto, titulado «O discurso na poesía e o discurso no romance»*, Bajtín esclarece un aspecto fundamental para lo que se configuraría como el objeto de una estilística discursiva, dialógica, esbozando su constitución teórica y metodológica:

La orientación dialogística de la palabra entre palabras ajenas (de todos los grados y todos los tipos de extrañamiento) crea en la palabra nuevas y esenciales posibilidades artísticas, su *artisticidad* como prosa que encuentra en la novela expresión plena y profunda (Bajtín, 1989: 93).

Es, en líneas generales, bajo esta perspectiva que es posible dialogar con *Retrato calado*, de Luiz Roberto Salinas Fortes, uno de

* [El discurso en la poesía y el discurso en la novela. *N. del T.*]

los más importantes textos sobre experiencias traumáticas vividas durante el régimen militar brasileiro de los años 60 y 70.

Fisura entre lo individual y lo social

Retrato calado, de Luiz Roberto Salinas Fortes es una narrativa en primera persona, dividida en tres partes (I Cena primitiva, II Suores Noturnos y III Repetição), testimonio de una existencia torturada en muchos sentidos y no solamente en su aspecto físico, como podría suponer una obra sobre los horrores de la dictadura. Constituyéndose como relato de una dolorosa experiencia personal frente a los horrores de la fuerza bruta de aquel momento, la enunciación va siendo tejida de manera intelectual, crítica, consciente, a veces profundamente irónica, exponiéndose, vía dimensión ética y estética, como discurso vivo, herida abierta en un pasado localizado que se prolonga, que se hace presente. Esta enunciación, al hacerse, entrelaza otros discursos envueltos «alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico-social» (Bajtín, 1989: 94), participando, de esta manera, activamente en el diálogo social, a pesar de las aparentes coerciones *individualistas* de la *prosa autobiográfica*, del género *memorias*.

Varios factores van tejiendo la enunciación tensa que busca construir un retrato que es, simultáneamente, sujeto y objeto del discurso, constituyendo una dualidad compleja que solamente la escritura puede comportar, soportar, constituir. El objeto/sujeto del discurso, de la enunciación, al contrario de lo que se podría imaginar, no está dado y listo. Al contrario, va siendo constituido por el propio discurso en articulaciones temporales y espaciales que exponen importantes contradicciones vividas, rememoradas, dolorosamente hechas presente. No es que la realidad no haya causado los dolores, no haya fracturado el cuerpo, no haya confundido la existencia. Lo que ocurre es que para comprender esta dimensión de lo real vivido y prolongado *ad infinitum*, la naturaleza de las opciones elegidas, de las creencias que muestran facés muy próximas al descreimiento, de la fuerza del azar, de lo irracional, es de la escritura que el autor se vale para constituirse como sujeto/objeto, dialogando

penosamente con la dimensión social, discursivamente re-constituida.

Si consideramos la perspectiva de una estilística social, discursiva, es posible identificar, entre los elementos que marcan el *estilo* característico de *Retrato calado*, el hecho de que, siendo individual, individualizado, *autobiográfico*, incluye profunda y reflexivamente discursos-otros con los que dialoga existencial, social y culturalmente. Este es el caso, por ejemplo, del discurso filosófico que al *hablar*, al hacerse voz, intenta hacer aflorar aquello que *calla*. Siendo así, uno de los primeros componentes a destacarse en el todo del enunciado, de la enunciación, de la narrativa como conjunto (conforme propuesta de la estilística dialógica) es la presencia explícita e implícita de la relación palabra-realidad, tomada en su dimensión de *inter-acción*, y de diálogo polémico. Esta tensa articulación funciona como una de las formas de corporificar las experiencias pasadas, confiriéndole sentido, aunque sea doloroso y a veces contradictorio al presente.

En esta perspectiva, el conflicto entre *callar* y *hablar* (*nombrar*), central bajo todos los puntos de vista social, cultural e individual encuentra su metonimia y puerta de entrada en el título: *Retrato calado*. Este gesto fundador, que se multiplica a lo largo de la narrativa, puede ser observado a partir de las relaciones que se establecen entre la significación del verbo *callar* y los temas que van siendo producidos a partir de ella⁹. Vale la pena observar este núcleo que sirve de cimiento al todo del enunciado *Retrato calado*, centrado en el verbo callar y, productivamente, en su antónimo hablar.

Entre callado y hablado, un retrato posible

El verbo *calar* en portugués tiene una dimensión sintáctico-semántica muy apropiada a la motivación que lleva al relato/retrato, al testimonio, a la búsqueda del sentido de las cosas vinculadas con los desmanes de la dictadura. Este verbo reúne, de cierta forma, la relación individual/social, la constitución del sujeto/objeto frente al momento histórico y su prolongamiento tras los acontecimientos traumáticos. Del latín *chalare*, *calar* tiene como antónimo *falar* (¿nom-

brar y hacer ser?), binomio que se instala en la narrativa *Retrato calado*, por medio del cual es posible captar las razones de la narrativa, su género y, además, la confluencia de discursos ahí articulados.

Una búsqueda en diccionarios del portugués contemporáneo hablado en Brasil lleva a la constatación de que las diferentes regencias de *calar* implican significaciones que se actualizan en diferentes temas. En su forma transitiva, por ejemplo, puede significar *hacer estar en silencio, hacer parar de hablar, silenciar, imponer silencio*. Según Borba (1990: 235), *calar*, bajo esa forma, indica una *acción-proceso con sujeto agente / causativo* que, acompañado de un complemento expresado por un nombre *humano*, significa *imponer silencio a alguien*. Asimismo, *calar* supone un sujeto activo, aquel que hace *callar, silenciar*, y un sujeto pasivo que sufre la acción de *ser callado*. La narrativa en cuestión coloca al régimen militar y su truculencia como sujeto activo, actuando en el sentido de *callar*, imponer silencio a aquellos que eran considerados por ellos *subversivos, comunistas, de izquierda*. Y la escritura tal vez sea la única salida responsable para dejar a la vista esta cruel realidad.

En su forma intransitiva, *calar* significa guardar silencio, no hablar, enmudecer, ocultar, omitir, parar de hablar, *no nombrar*, dando cuenta de la ausencia de habla, de respuestas, como por ejemplo en un interrogatorio policial, escena que retorna en varios momentos del texto. Y aquí, al contrario de la relación clara establecida entre el poder del que calla y la fragilidad del que es callado, la narrativa de Salinas va a multiplicar temática y ambigüamente la forma intransitiva, movilizándolo sus sentidos en varias direcciones, haciendo presentes las que fueron vividas por el sujeto enunciativo, y que lo construyen como sujeto/objeto complejo de este narrar. Dependiendo del momento en que la memoria se hace presente, la semántica verbal de *calar* puede significar *no delatar, no entregar a los conocidos, resistir a la tortura*. O, al contrario, dar cuenta del sufrimiento que adviene por no haber *callado* bajo los implacables instrumentos de los inquisidores:

E aí começa o outro tormento. Com agir? Que dizer? *Nada falar*, tal como um vietcongue, recusando qualquer espécie de colaboração? [...] A solução brota do desespero, talvez até a

melhor. Menciono alguns nomes, todos de maneira incompleta e alguns falsos. Só *falo* dos que estão fora de perigo, no exterior, com exceção de dois, os quais, na minha superestimação do zelo investigatório dos carrascos, acredito não poder omitir sob pena de comprometer o depoimento em sua totalidade [...] E, com efeito, embora tal «colaboração» me torture o espírito até hoje, não teve, na realidade, consequências mais dramáticas (33-34, la cursiva es nuestra)*.

Calar puede significar, también en su forma intransitiva, *cor-tar, grabar, penetrar hondo*, como ocurre en la expresión *calar fundo*. Y, en este sentido, se completa una especie de círculo en el cual el juego *calar y falar, nombrar / no nombrar*, no solo insta discursos corrientes del momento histórico recuperado, sino que especialmente impone la necesidad de *falar* lo que fue *calado* y que se instaló, de forma profunda, cortante, como condición torturante de vida. Y ahí la prosa literaria en forma de *testimonio autobiográfico* es el género adecuado para intentar dar cuerpo a las memorias que, al ser hechas presentes por la escritura, asumen la heterodiscursividad, o sea, la condición de, al mismo tiempo, ser portadoras de la *diversidad de discursos sociales y de la disonancia individual* ahí instalada.

A partir de este núcleo estructurador – callar / hablar / nombrar -, en realidad la base arquitectónica del todo del enunciado, algunos discursos serán destacados persiguiendo la idea de que:

De camino hacia su sentido y su expresión, pasa la palabra por el campo de las palabras y los acentos ajenos, en consonancia o en disonancia con sus elementos; y en ese proceso dialogizante puede llegar a modular el aspecto y el tono estilístico (Bajtín, 1989: 95).

* [Y ahí empieza el otro tormento. ¿Cómo actuar? ¿Qué decir? ¿*Nada hablar*, tal y como un vietcong, rechazando cualquier especie de colaboración? [...] La solución brota de la desesperación, tal vez incluso lo mejor. Menciono algunos nombres, todos de manera incompleta y algunos falsos. Solo *hablo* de los que están fuera de peligro, en el exterior, con excepción de dos, los cuales, en mi superestimación del celo investigativo de los verdugos, creo no poder omitir so pena de comprometer la declaración en su totalidad [...] Y, en efecto, aunque tal «colaboración» me torture el espíritu hasta hoy, no tuvo, en realidad, consecuencias más dramáticas, pp. 33-34 destacado nuestro. *N. del. T*]

Trazos de la bivocalidad individual-social

Aunque la enunciación se presente en *Retrato calado* como testimonio de una realidad individual, concreta, subyugada a los males de un determinado momento de la historia brasilera, asumiendo y señalando la historicidad de los eventos, los elementos aquí destacados como dominantes son algunas de las formas encontradas por el enunciador, por la persona que habla en este enunciado, para dar cuerpo a esta realidad, simultáneamente individual y social, difícil de ser dimensionada, comprendida, por el hecho de ser reiteradamente vivida. En dicha perspectiva, la reflexión sobre el lenguaje, sobre la palabra, así como los *interlocutores* evocados a lo largo de la narrativa, son elementos que le confieren una dimensión dialógica a lo narrado. En muchos momentos estos elementos están interrelacionados, el tejido discursivo social que va delineando al sujeto-objeto de la narrativa confirma la idea de que:

El medio auténtico del enunciado, en el que vive y se está formando, es el plurilingüismo dialogante, anónimo y social como lenguaje, pero concreto, saturado de contenido y acen-tuado, en tanto que enunciado individual (Bajtín, 1989: 90).

Esta dimensión va siendo tejida, por ejemplo, a partir de un punto de vista que articula el mundo de las elucubraciones del investigador y profesor de filosofía (profesión del enunciador) con la dura realidad, en la que el juego de preguntas y respuestas regido por la fuerza militar tiene fines bastante diferentes de aquellos en los que el diálogo es discutido filosóficamente. Al mismo tiempo, el diálogo filosófico tan discutido pedagógicamente asume una faz estremecedora, real, que se hace cuerpo, ganando un sentido inesperado. El discurso filosófico, advenido de lo *real del enunciador*, de su profesión, atraviesa la narrativa y va diseñando al sujeto-objeto y las funciones de la palabra, del *diálogo*, de la *interacción desequilibrada* en la que se ve inmerso tras la primera prisión y, al mismo tiempo, motiva la apertura para una contradicción entre el *pensar filosóficamente* y el *vivir lo pensado*. Las páginas 27, 28 y 29 (Fortes, 2012) traen hacia dentro de la narrativa un evento filosófico específico, que se constituye como puente entre este sujeto y las realidades en las cuales está

inmerso. Después de haber relatado el momento en que fue apresado por primera vez, el enunciador afirma:

Como se, de repente, a própria realidade, pegando-me pela palavra, se pusesse a ilustrar e comentar as peripécias abstratas do discurso filosófico, corporificando as teses de Trasímaco, convertendo-as em gestos, transformando-as em manipulação concreta do desavisado pesquisador, até então serenamente empoleirado no conforto das especulações pedagógicas (p. 27)*.

Se trata de una aprehensión crítica (¿autocrítica?) del sujeto/objeto, del enunciador que, para hablar de sí mismo, del otro, de las relaciones entre ellos entretrejidas, del momento vivido, evoca, no por casualidad, uno de los temas de su reflexión filosófico-pedagógica: el diálogo entre Trasímaco y Sócrates, en el primer libro de *La república*, de Platón, cuyo tema es la justicia. Trasímaco afirma categóricamente que la «[...] justiça não é outra coisa senão a conveniência do mais forte»** (*República*, 338c), de forma que la justicia está reducida a lo que está prescrito por el gobernante. Además de la concepción de justicia, que apunta hacia la furia del poder establecido en aquel momento de la historia brasilera, también el lenguaje y el diálogo son tematizados y destacados en la enunciación:

Não é apenas o personagem que introduz a objeção fundamental, negando radicalmente a justiça como valor. Na sua própria individualidade, pela violência de suas maneiras, pela irritação diante do jogo socrático, também nega a virtude do diálogo, contesta e resiste ao uso da linguagem como instrumento de conhecimento [...]. Não se limita a definir as relações entre os homens, vivendo no interior de uma comunidade,

* [Como sí, de repente, la propia realidad, agarrándome por la palabra, se pusiera a ilustrar y comentar las peripecias abstractas del discurso filosófico, corporificando las tesis de Trasímaco, convirtiéndolas en gestos, transformándolas en manipulación concreta del desavisado investigador, hasta entonces serenamente altanero en el confort de las especulaciones pedagógicas, p. 27, *N del T*].

** [La «justicia no es otra cosa sino la conveniencia del más fuerte». *N. del T*]

como puras relações de força, mas comporta-se como se toda a comunicação através da linguagem não passasse de simples exteriorização do confronto entre vontades de potências adversas (Salinas Fortes, 2012: 28)*.

En la secuencia, los comentarios dan cuenta de la fuerza, del papel del discurso filosófico evocado, orientando (¿desorientando?) la comprensión crítica del sujeto, situado en el límite entre la reflexión y la ferocidad:

[...] apesar do trinfo socrático final, a ferocidade da intervenção permanece atuando, as convicções correntes se abalam profundamente e um imenso esforço será agora requerido para que se reconstitua, embora em outro nível, o império dos valores. Assim também, entre aquelas quatro paredes encardidas da sala minúscula, a cada físgada elétrica vai-se tecendo a argumentação virulenta cuja eficácia faz desabar as ilusões que ainda nutríamos sobre a realidade nacional; a socrática representação desmorona, as entranhas do regime se entremostam, pulverizando os malabarismos ideológicos dominantes (pp. 28-29)**.

Pero este no es el único momento en el que el discurso filosófico se adentra en la narrativa, constituyéndola.

* [No es tan solo el personaje el que introduce la objeción fundamental, negando radicalmente la justicia como valor. En su propia individualidad, por la violencia de sus maneras, por la irritación ante el juego socrático, también niega la virtud del diálogo, refuta y resiste al uso del lenguaje como instrumento de conocimiento [...]. No se limita a definir las relaciones entre los hombres, viviendo en el interior de una comunidad, como puras relaciones de fuerza, sino que se comporta como si toda la comunicación a través del lenguaje no pasara de una simple exteriorización de oposición entre voluntades de potencias adversas, Salinas Fortes, 2012, p. 28. *N. del T.*]

** [...a pesar del triunfo socrático final, la ferocidad de la intervención permanece actuando, las convicciones corrientes se abalan profundamente y un inmenso esfuerzo será ahora requerido para que se reconstituya, aunque sea en otro nivel, el imperio de los valores. Así también, entre aquellas cuatro paredes percudidas de la sala minúscula, a cada contracción eléctrica se va tejiendo la argumentación virulenta cuya eficacia hace que se derrumben las ilusiones que aún teníamos sobre la realidad nacional; la socrática representación se desmorona, las entrañas del régimen se dejan ver, pulverizando los malabarismos ideológicos dominantes, p. 28-29. *N. del T.*]

El epígrafe de «I Cena primitiva» fue extraído de «De la picadura de la víbora», capítulo XIX de la primera parte de *Así habló Zaratustra*, de Nietzsche: «Um dia Zaratustra adormeceu debaixo de uma figueira, pois fazia calor e com seu braço protegia o rosto. Apareceu então uma víbora que lhe mordeu o pescoço» (Salinas Fortes, 2012: 20)*. El fragmento provoca, en el lector/analista, el deseo de reflexionar sobre la elección de ese filósofo y de esa obra específica en la constitución de *Retrato calado*, que repercute no solo en el sentido de la primera parte, sino también en el resto de la narrativa, como es el caso del título de la tercera parte: «Repetição».

Aunque no sea el propósito de este trabajo, no se puede dejar de asociar, por un lado, la concepción básica que rige *Así habló Zaratustra*, que es el «eterno retorno», con «escena primitiva», «escena que retorna», «repetición», tema que sirve como cimiento de *Retrato calado*. Al traer esta frase hacia dentro de la enunciación, aunque sea de manera parafrástica, metafórica e incluso irónica considerándose el todo del enunciado, el discurso filosófico se inserta en la sintaxis narrativa y posibilita otras ilaciones propias del discurso literario como por ejemplo el *héroe* en descanso, que baja la guardia y es sorprendido por el *enemigo*. En este caso, esa imagen inicial puede perfectamente servir de metáfora a la primera prisión y tortura narradas en la «escena primitiva» inaugural. O, considerándose los interlocutores calificados como lectores de la obra del filósofo evocado, se sabe que hay en este episodio de *Así habló Zaratustra*, una discusión sobre la justicia, la injusticia, aspecto ya sugerido cuando se trató de la apropiación del diálogo socrático.

Si bien el reconocimiento de la fuerte presencia del discurso filosófico en la narrativa, articulado a partir de *llamar / hablar / nombrar*, no es aquí tratado de manera exhaustiva sino tan solo como señalización del *heterodiscurso* que constituye una de las caras de la dimensión fuertemente social de esta *autobiografía*, al menos otra cita debe ser destacada, esta vez vinculada al filósofo italiano Nicolás Maquiavelo, más precisamente, a su obra *El príncipe*.

* [«Un día Zaratustra se había quedado dormido debajo de una higuera, pues hacía calor y con el brazo protegía su rostro. Entonces vino una víbora y lo mordió en el cuello», Salinas Fortes, 2012, p. 20, *N. del T.*]

Una referencia importante se da frente a los terribles descubrimientos de la primera prisión, de las torturas que estuvieron involucradas en la misma, de la existencia oficial del Escuadrón de la Muerte¹⁰ y del cinismo sarcástico del régimen político militar:

[...] é a primeira vez que vejo assim tranquilamente admitida a existência do bando, cuja reputação lá fora encontra-se no auge, mas cuja atuação é sistematicamente desmentida pelas autoridades. [...] uma coisa é saber especulativamente de tudo isso, outra é tomar contato de maneira assim tão estúpida e cabal, tão nítida e imediata, com a duplicidade oficial, com a cândida hipocrisia do poder e ver de repente exemplificada de maneira tão sugestiva a página famosa de *O príncipe* (pp. 39-40)*.

Además, en «I Cena primitiva», puede leerse una segunda referencia a Maquiavelo citado en lengua italiana: «... perché uno uomo che voglia fare in tutte le parte professione di buono, conviene rovinare infra tante che suono buoni» (De Principibus, cap. XV)» y se incluye una traducción al portugués en nota a pie de página: «...porque o homem que quizer ser bom em todos os aspectos terminará arruinado entre tantos não bons».**

Y también, en la página 120, última de la obra, es Maquiavelo quien cierra la narrativa:

E tudo ficará na mesma? Os mesmos senhores de sempre continuarão tranquilos comandando como se nada tivesse acontecido?

Maquiavéis baratos. Sim, pois Maquiavel não ensina, entre outras coisas, estar condenado à ruína o príncipe que, em vez

* [...es la primera vez que veo así tranquilamente admitida la existencia del grupo, cuya reputación allá afuera se encuentra en auge, pero cuya actuación es sistemáticamente desmentida por las autoridades. (...) una cosa es saber especulativamente de todo eso, otra es tener contacto de manera así tan estúpida y cabal, tan nítida e inmediata, con la duplicidad oficial, con la cândida hipocresía del poder y ver de repente ejemplificada de manera tan sugestiva la página famosa de *El príncipe*, pp. 39-40. *N. del. T.*]

** [...porque el hombre que quiera ser bueno en todos los aspectos terminará arruinado entre tantos no buenos. *N. del T.*]

de ferir mortalmente o inimigo, apenas o fustiga ainda que dura e cruelmente, deixando-o afinal intacto – ou quase -, pronto para a nova investida?*

Dos cosas pueden ser observadas en relación con esa apropiación del discurso de Maquiavelo, especialmente en lo referente al *otro*, el gran y poderoso *otro* capaz de erigirse como dueño de la verdad e instrumento de la salvación de la patria.

La primera es justamente cómo ese discurso se inserta en la sintaxis narrativa, entrelazando el primer contacto directo con las fuerzas de la represión y, como consecuencia, la traumática manera de comprender la dimensión del poder instaurado en aquel momento, de sus actores y de los instrumentos utilizados para su establecimiento y continuidad. Las tres referencias, en ese sentido, forman una especie de secuencia que involucra la toma de conciencia en relación con el régimen militar, sus formas de banalización jurídica, igualando presos comunes y presos políticos, su prepotencia, su sarcasmo y su permanencia.

La segunda es que, en el conjunto de las obras que se dedican a *re-presentar* a la dictadura, otro texto importante en el que la presencia del heterodiscurso de los discursos dominantes en aquel momento es la clave de su construcción, trae a Maquiavelo como epígrafe y, también, en su interior, incorporado por uno de los personajes. Se trata de *A festa*** de Ivan Ângelo (1976), cuya primera edición antecede a *Retrato calado* en más de una década. El fragmento de apertura es el siguiente:

Não se deve, portanto, importar ao príncipe a qualificação de cruel para manter seus súditos unidos e com fé, porque, com raras exceções, é ele mais piedoso do que aqueles que por muita

* [¿Y todo se quedará igual que siempre? ¿Los mismos señores de siempre continuarán tranquilos comandando como si nada hubiera ocurrido? Maquiavelos baratos. Sí, ¿porque Maquiavelo no enseña, entre otras cosas, condenar a la ruina al príncipe que, en lugar de lastimar al enemigo mortal sólo lo fustiga, aunque dura y cruelmente, dejándolo intacto o casi -, listo para la nueva embestida? *N. del T.*]

** [La fiesta. *N. del T.*]

clemência deixam acontecer desordens, das quais podem nascer assassinios ou rapinagem (Maquiavel – «O Príncipe») (Ângelo, 1976: 9)*.

Y en el interior de *A festa*, este fragmento, una reflexión sobre quien detenta el poder de forma absoluta, sintiéndose y presentándose como salvador, está directamente asociado a un personaje, un inspector de policía social, inclinado a romper el pacto democrático, a suprimir las leyes, para salvar al pueblo: «Do próprio seio do povo sinto elevar-se o apelo: protege-nos, faz algo por nós para que termine essa nova angústia, esse novo fanatismo [...] Hoje eu tenho de decidir (Ângelo, 1976: 103)**.

Y para finalizar la lectura de *Retrato calado*, es importante señalar que, en varios fragmentos, el enunciador evoca a interlocutores, que hacen concreta la dimensión social e interactiva de esta *autobiografía*.

¿Exponer el retrato callado para quién?

En la primera página de *Retrato calado* el trazo de la interlocución, de la interacción, de la tentativa de calificar a un lector oyente como participante activo ocurre a partir, también, de la caracterización del sujeto/objeto como personaje. El tono de ironía trágica, que recorre el relato, puede ser detectado a partir de este momento inicial:

Mas as coisas agora seriam bem diferentes e logo, logo seria dado *ao protagonista que vos fala* a ocasião única, o privilégio imerecido de vir a conhecer o famoso instrumento de tortura

* [No se debe, por lo tanto, dar al príncipe la calificación de cruel para mantener a sus súbditos unidos y con fe, porque, con raras excepciones, tiene él más piedad que aquellos que por mucha clemencia dejan ocurrir desórdenes, de los cuales pueden nacer asesinatos o rapiñaje. Maquiavelo – *El Príncipe* - ÂNGELO, 1976, p. 9. *N. del T.*]

** [«Del propio seno del pueblo siento elevarse la apelación: protégenos, haz algo por nosotros para que termine esta nueva angustia, este nuevo fanatismo [...] Hoy yo tengo que decidir. Ângelo, 1976, p.103, *N. del T.*].

já há muitos e muitos anos utilizado por nossas forças policiais em toda a vastidão do território nacional (21, la cursiva es nuestra)*.

También en el momento en que el diálogo socrático es evocado, un interlocutor plural es lingüísticamente hecho presente, pudiendo ser el lector de filosofía, sus compañeros, sus alumnos, cualquier lector, o incluso todos ellos. No importa. Lo que se observa es la escritura que incorpora al *otro* de varias formas, incluyendo posibles alianzas en esa aventura autobiográfica del recordar.

Trasímaco também intercepta, interrompe, corta; sua intervenção é um curto-circuito na amena indagação de Sócrates. *Lembram-se* de como adentra o gramado naquele primeiro livro de A repúblicas de Platão? (Fortes, 2012: 27, la cursiva es nuestra)**

Aún en esta primera parte, se tiene la evocación de un interlocutor singular que delinea el tiempo marcado por dos eventos importantes: la muerte de uno de los líderes de la resistencia y un importante partido de fútbol: «O sinal de partida, aliás, fora dado já no final do ano passado, com o assassinato de Marighella¹¹. Corinthians x Santos. *Lembra?*» (40, la cursiva es nuestra).***

En «II Sudores nocturnos»,**** en los primeros apuntes del escritor cuando era joven, están allí los interlocutores explicitados:

* [Pero las cosas ahora serían bien diferentes y enseguida le sería dado *al protagonista que os habla* la ocasión única, el privilegio inmerecido de venir a conocer el famoso instrumento de tortura que ya hace muchos y muchos años es utilizado por nuestras fuerzas policiales en toda la extensión del territorio nacional, p.21. *N. del T.*]

** [Trasímaco también intercepta, interrumpe, corta; su intervención es un cortocircuito en la amena indagación de Sócrates. ¿Recuerdan cómo ingresa en el campo en aquel primer libro de *La Republica* de Platón? FORTES, 2012, p.27, destacado nuestro].

*** [La señal de partida, por cierto, fue dada ya a fines del año pasado, con el asesinato de Marighella. Corinthians versus Santos. *¿Te acuerdas?* (p.40, destacado nuestro). *N. del T.*].

**** [Sudores nocturnos. *N. del T.*].

[...] foi aqui que me refugiei como animal acossado. Meu quarto, *meu amigo*, testemunha fiel das minhas peripécias e agruras nestes últimos anos. [...]Atenção *futuros biógrafos*: o estudante de direito x, morador de um quarto de pensão [...] (p.75, la cursiva es nuestra)*.

Y en los recuerdos/reflexiones de la tercera parte, «III Repetição»**, los interlocutores son identificables a partir del contexto discursivo: tanto pueden ser los compañeros que, tras los tiempos de actividad política se ahogan en las drogas, como los lectores de obras profundamente conocidas y leídas en la época de la militancia y que el narrador reencuentra en París:

Na verdade, dávamos prosseguimento, da forma possível, às fracassadas tentativas de existência e organização política de toda uma geração. [...] Grandiosas «batalhas» – *lembram-se?* – registravam-se todo santo dia, desde a procura da mercadoria na Vila Brasilândia até a roda de samba na rua Diana [...] E se repetia minha reconquista de Paris, eterno retorno e na vitrine da livraria se repetiam os nomes dos autores tão familiares. Por exemplo: Regis Debray. *Lembra-se?* [...] (95: 100, la cursiva es nuestra).***

Rápidas consideraciones finales

La propuesta de M. Bajtín relacionada con una *estilística del discurso* o una *poética de la prosa*, ha sido retomada en este trabajo

* [...] fue aquí que me refugié como animal acosado. Mi cuarto, *mi amigo*, testigo fiel de mis peripecias y disgustos en estos últimos años. [...] Atención *futuros biógrafos*: el estudiante de derecho x, que vive en un cuarto de pensión [...] (p.75, destacado nuestro).

** III Repetición

*** En realidad, seguíamos, de la forma posible, las fracasadas tentativas de existencia y organización política de toda una generación. [...] Grandiosas «batallas» – *¿se acuerdan?* – se registraban todo el santo día, desde la búsqueda de la mercancía en Vila Brasilândia hasta la rueda de samba en la calle Diana [...]

Y se repetía mi reconquista de París, eterno retorno y en la vidriera de la librería se repetían los nombres de los autores tan familiares. Por ejemplo: Regis Debray. *¿Se acuerdan?* [...] (p.95; p.100, bastardillas nuestras).

con el objetivo de realizar una lectura de la obra *Retrato calado*, de Luiz Roberto Salinas Fortes, y traer a las discusiones teóricas y metodológicas actuales, una forma de tratar la prosa que, entre muchas otras, tiene como particularidad la capacidad de focalizar un género en su vocación de hacer circular lenguajes sociales, discursos como puntos de vista, confrontaciones y valores en tensión.

El texto elegido podría ser definido únicamente como *testimonio* del trágico momento vivido por su autor y por los brasileros de modo general. Sin embargo, aun ofreciéndose textualmente como *memorias*, como *autobiografía*, o tal vez exactamente por ello, él mismo desestabiliza la condición de simple testimonio, o de relato subjetivo y personalista para problematizar la escritura, la posibilidad de hacer presentes memorias, la dificultad de ser, al mismo tiempo, sujeto y objeto de la enunciación, la necesidad de interacción con interlocutores que vivieron, de alguna manera, los momentos retratados.

Habría mucho más para explorar en esta obra debido a la amplitud del género *memorias* de la dictadura militar brasilera y de la manera cómo los ciudadanos fueron profundamente marcados, cuando no matados, pero ello demandaría un trabajo mayor, que excede este capítulo. Vale de cualquier manera recordar que otros aspectos podrían y deberían ser explorados en esta obra, tanto para confirmar la manera como lo social entra en estas *memorias*, multiplicando la idea de autoría, como para recuperar otras nociones fundamentales para la comprensión de una *estilística dialógica*. Este sería el caso, por ejemplo, de la noción de *cronotopo*, conforme ha sido tratada por Bajtín¹², y que permitiría mostrar la dialógica articulación entre tiempos y espacios en *Retrato calado*. Tarea para otros escritos...

Notas

Agradezco a Ana Inés Leunda su aporte generoso en la revisión de la traducción al español realizada por la autora.

¹ Luiz Roberto Salinas Fortes (Araraquara, 01/07/1937 - São Paulo, 04/08/1987) fue profesor de Filosofía de la Universidad de São Paulo (USP), escritor, traductor, periodista, filósofo y especialista en J. J. Rousseau.

² Hay una gran cantidad de textos ficcionales de fuerte significación, con importante repercusión en el momento en que fueron escritos y aún hoy, con traducción en varias lenguas, imposible de ser nombrados exhaustivamente aquí. La lectura que presentamos resulta de una investigación en desarrollo en el Proyecto «Fundamentos y desdoblamientos de la perspectiva dialógica para el análisis de discursos verbales y verbo visuales», apoyado por el Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico / CNPq, que tiene como uno de los corpus de trabajo obras de ficción vinculadas con el período de la dictadura militar brasileira, situada en las décadas de 1960 y 1970. La finalidad es movilizar diferentes aspectos teóricos del análisis dialógico del discurso (ADD) para la comprensión de los discursos plurilingües de resistencia que se articulan en estas obras, en oposición al discurso monológico de la dictadura militar.

³ Además de la presentación de Marilena Chauí y del epílogo de Antonio Candido, ambos reproducidos en la edición de 2012, entre otras lecturas se destacan: Cardoso (1999), Ferreira (2003) y Prado Jr. (1988).

⁴ Este título aparece en la nueva edición brasileira (Bajtín, 2015), siendo diferente de la traducción anterior en la cual esta parte se titulaba «A estilística contemporânea e o romance» (Bajtín, 1988).

⁵ A partir de aquí, siempre que la cita sea extraída de *Retrato calado*, edición de 2012, solamente las páginas serán mencionadas.

⁶ DEIC: sigla que remite al Departamento Estadual de Investigações Criminais, que tuvo importante papel en la Dictadura militar en Brasil.

⁷ Cf. BRAIT, 2002, 2005, 2016, 2010, 2013, 2014.

⁸ En una Nota, el traductor Paulo Bezerra explica el sentido del término: «Heterodiscurso o diversidad de discursos. Heterodiscurso es mi traducción para la antigua palabra rusa *raznoréčbie*, que en Brasil fue traducida como 'plurilingüismo' y 'heteroglosía' [...] (Bajtín, 2015: 29).

⁹ Los conceptos significación y tema se están empleando en el sentido discutido por Bajtín/Voloshínov en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, «Tema y significación en el lenguaje» (1992: 138-146).

¹⁰ Organización paramilitar surgida a fines de los años 1960, que actuó en distintas zonas de Brasil bajo varias designaciones.

¹¹ Carlos Mariguella (Salvador, 1911 – São Paulo, 1969), diputado federal, comunista, uno de los principales organizadores de la lucha contra la dictadura.

¹² Ver Arán et al (2010), *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre dictadura y memoria*, obra que explora magistralmente este concepto en relación a obras sobre otra dictadura latinoamericana.

Bibliografía citada

Ângelo, Ivan (1976). *A festa* – romance: contos. São Paulo: Vertente.

- Arán, Pampa et al (1998). *La estilística de la novela en M. M. Bajtín: Teoría y aplicación metodológica*. Córdoba: Narvaja Editor.
- _____ [Dir. y Coord] (2010). *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre dictadura y memoria*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Bajtín, Mijaíl (1989). «La palabra en la novela», en *Teoría y estética de la novela*. (pp. 77-236). Traducción: Helena Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- _____ (1998). «O discurso no romance». En: *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance* (pp. 71-210). Traducción: Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: HUCITEC.
- _____ (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. 3 edición. Traducción: Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2015). «O discurso no romance». En: *Teoria do romance I: A estilística* (pp.19-241). Traducción: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34.
- Borba, Francisco S. [Org.] (1999). *Dicionário gramatical de verbos do Português contemporâneo do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP.
- Bosi, Eclea (2003). *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Brait, Beth (2002). «Interação, gênero e estilo». En: Pretti, D. [Org.]. *Interação na fala e na escrita*, (pp. 125-157). São Paulo: Cortez, 2002.
- _____ (2005). «Estilo». En: Brait, Beth [Org.]. *Bakhtin: conceitos-chave* (pp. 79-102). São Paulo: Contexto.
- _____ (2006). «Estilo, dialogismo e autoria: identidade e alteridade». En: Carlos Alberto; Faraco, C. A.; Tezza, C.; Castro, G. de. [Org.]. *Vinte Ensaios sobre Mikhail Bakhtin* (pp. 54-66). Petrópolis: Vozes.
- _____ (2010). «Dialogismo, estilo e práticas acadêmicas». En: Pernambuco, J.; Figueiredo, M. F. ; Salvador-Silva, A. C. [Org.]. *Nas trilhas do texto* (pp. 13-34). Franca: Editora Universidade de Franca.

- _____ (2013). «Esse é o cara!» En: Brunelli, A. F.; Mussalim, F.; Maria da Conceição; Fonseca-Silva, M. da C. [Org.]. *Língua, texto, discurso e (inter)discurso* (pp. 15-36). Vol. I. São Carlos: Pedro&João.
- _____ (2014). A dimensão dialógica de estilo. In: Oliveira, E. G. de; Silva, S. [Org.] *Dimensões atuais do significado e do estilo: Homenagem a Nilce Sant Anna Martins* (pp. 263-279). Vol. I. Campinas: Pontes Editores.
- Candido, Antonio (2012). «Prefácio». En: *Retrato calado* (pp. 128-129). São Paulo: CosacNaify.
- Cardoso, Irene (1998). «Os silêncios da narrativa». En: *Tempo Social. Revista de Sociologia*. USP, S. Paulo, 10 (1): 9-17.
- Chauí, M. Helena (2012). «Apresentação». En: *Retrato calado* (pp.9-15). São Paulo: CosacNaify.
- Ferreira, Carlos Rogé (2003). *Literatura e jornalismo, práticas política: discursos e contradiscursos, o novo jornalismo, o romance-reportagem e os livros reportagem*. São Paulo: EDUSP.
- Fortes Salinas, Luiz Roberto (2012[1988]). *Retrato calado*. São Paulo: CosacNaify.
- Platón (2008). *A República*. 11 edição. Traducción: Maria Helena Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Caloute Goubenkian.
- Prado, Bento y Salinas Fortes, Luiz Roberto (1998). (1937-1987). In: *Revista Discurso*, 17, p.7-8. Edición digital en: http://filosofia.ffe.ch.usp.br/sites/filosofia.ffe.ch.usp.br/files/publicacoes/Discurso/Artigos/D17/D17_Luiz_Roberto_Salinas_Fortes.pdf [consulta: 18 de abril de 2016]
- Voloshinov, Valentín (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Traducción: Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza Editorial.

Aportes de Bajtín para una profundización analítica de la comunicación

Eva Da Porta

En este trabajo, nos acercamos a algunos textos de Bajtín con el propósito de recuperar ciertos aportes que consideramos significativos para el estudio de la comunicación desde una perspectiva sociocultural. La obra de Bajtín ha sido sustrato y fuente de inspiración de diversas disciplinas como la sociología del lenguaje, la lingüística, la estética y los estudios culturales, entre otras. No obstante ello y a pesar de que su preocupación por la comunicación atraviesa muchos de sus textos, quizás sus aportes para el desarrollo teórico o quizás analítico de este campo pueden aún ser explorados. Con este propósito, se recuperan las nociones de diálogo ontológico, sentido, cadena de enunciados, polifonía, heteroglosia y otredad, entre las más significativas a fin de recuperarlas como aportes para una profundización analítica de base bajtiniana para el estudio de los procesos comunicacionales.

En la introducción al libro de Mijaíl Bajtín *Yo también soy. (Fragmentos sobre el otro)*, Tatiana Bubnova nos plantea una consigna reflexiva que intentaremos asumir como punto de partida de este trabajo. La autora nos advierte que, frente al modo segmentado en que nos llega la obra de este autor, «(...) lo más que podemos hacer es preguntarnos qué es lo que este fragmentarismo significa para nosotros» (2015: 8). Sin embargo, Bubnova también destaca un aspecto complementario del anterior, la necesidad de entender a todos

los libros de este autor como un solo libro, como una obra con transfiguraciones y reformulaciones. Es así que, asumiendo la fragmentariedad y la reconfiguración es que nos acercamos a algunos textos de Bajtín con el propósito de recuperar ciertos aportes que consideramos significativos para el estudio de la comunicación desde una perspectiva sociocultural. La obra de Bajtín, ha sido sustrato y fuente de inspiración de diversas disciplinas como la sociología del lenguaje, la lingüística, la estética y los estudios culturales, entre otras. No obstante ello y a pesar de que su preocupación por la comunicación atraviesa muchos de sus textos, quizás sus aportes para el desarrollo teórico o quizás analítico de este campo pueden todavía ser explorados. Creemos que la obra de Bajtín aún puede ayudar a fortalecer la propuesta analítica del campo comunicacional que se presenta por momentos poco consistente en términos teóricos e interpretativos sobre el propio objeto de estudio.

La comunicación es un campo disciplinar profuso y difuso, con numerosas vertientes teóricas y con escasos autores clásicos propios. Tiene quizás, una estructura transdisciplinar, compleja y ecléctica, más que una estructura disciplinar ajustada, lo que no puede ser excusa hoy para intentar al menos, formalizar su discurso científico o académico y darle sustento teórico a su perspectiva analítica.

La noción de comunicación en sí misma ya es una categoría que trabaja en la articulación y funciona claramente como un significante vacío en torno al cual se movilizan múltiples significados, definiendo objetos de estudio dispersos e inespecíficos. Schmucler señala: «raras veces se adjudicó a una palabra tanta capacidad explicativa. En la misma proporción, la frecuencia de su uso va acompañada de tal aplanamiento en su significado, que parece diluirse» (1997: 168). Las definiciones acerca del objeto de la comunicación fueron variando con el tiempo según diversas cuestiones tales como las articulaciones con otras disciplinas, los modelos teóricos importados de otras sedes, los contextos sociales de producción y circulación académica y las luchas hegemónicas intelectuales. Esta conformación histórica del campo produjo una refundación constante del objeto y de la mirada comunicacional sobre los fenómenos sociales y particularmente sobre los medios de comunicación que fueron instaurándose como un núcleo temático constante.

Frente al centralismo de los medios y reconociendo la dispersión y debilidad epistemológica, Rossana Reguillo propone el abandono del paradigma disciplinario para replantear la apuesta «(...) desde un campo de problemas que, trabajados multidisciplinariamente y de manera articulada, rescaten la especificidad comunicativa de los procesos sociales» (1997: 132). Para ello, se debe quizás comenzar por identificar algunos de los rasgos que definirían a esa especificidad comunicativa de otras dimensiones constitutivas de los fenómenos sociales.

Apostamos así a una perspectiva transdisciplinar, entendida con Bourdieu (1995) como la importación de modelos y conceptos de otros campos disciplinares al propio y no como la unificación de conocimientos provenientes de distintas disciplinas. En ese sentido, coincidimos con Pineda quien señala:

la transdisciplinariedad emerge pues como un camino metodológico para enfrentar la pérdida de las certidumbres teóricas en las ciencias sociales en general y en las ciencias de la comunicación, en particular. Sobre todo porque ella da idea de ruptura de límites, de fronteras en la constitución de los saberes y se abre al conocimiento multipolar, descentrado, ramificado y entrecruzado y con ello da paso a la visión de un conocimiento no compartimentado, no fragmentado, ni separado por disciplinas estrictas que solo permiten enfoques cerrados y parcelados sobre los problemas que abordan (2004: 33).

Solo el diálogo transdisciplinar puede operar como fuente de problematización y enriquecimiento de las matrices teóricas desde las cuales pensamos estos procesos actuales, en tanto implican importar como exportar nociones a otros contextos. Como plantea Mattelart, hoy el desafío es clarificar las operaciones realizadas al abordar los problemas propios de la comunicación de manera tal que puedan ser tenidas en cuenta otras disciplinas (2003: 15). En esta apuesta, ubicamos nuestra búsqueda conceptual, desde una heurística transdisciplinar que nos permita definir a la comunicación como un lugar de lectura de los fenómenos sociales que pueda analizar lo que ocurre cuando se produce el sentido.

En esa línea, es que creemos que algunos conceptos bajtinianos pueden ser un aporte significativo para identificar y ayudar a formalizar los estudios de la comunicación en tanto reconocen su especificidad en el marco de los procesos sociales de producción del sentido.

Si bien muchos de los aportes de este pensador han llegado a los estudios de la comunicación vía la reflexión de los estudios culturales (Hall, 2010: 439; Williams, 2008: 131), creemos que su pensamiento puede ayudarnos a profundizar una analítica de la comunicación.

Revisando algunos conceptos

El primer aspecto que nos interesa destacar es la naturaleza dinámica del vínculo comunicativo como condición de posibilidad del sentido. En la perspectiva de Bajtín, deviene central el énfasis en el proceso, en la relación, en la interacción como una dimensión constitutiva de la producción del sentido. Al respecto, dice Bubnova:

En el centro de su concepción del mundo se encuentra el hombre en permanente interacción con sus semejantes mediante el lenguaje entendido como acto ético, como acción, como comunicación dinámica, como *energeia* (Bubnova, 2006: 100, cursiva en el original).

Con el concepto de diálogo, entonces, describe esa relación mínima, esa *energeia*, esa interacción de tipo ontológica que genera el sentido. Esto plantea una primera consideración: solo es posible reconocer el sentido en su proceso productivo, en la interacción. Bajtín lo dice con claridad:

Llamo sentidos las respuestas a las preguntas. Lo que no responde ninguna pregunta, para nosotros carece de sentido (1999: 367).

El sentido posee carácter de respuesta. El sentido siempre contesta ciertas preguntas dice el autor para señalar que es poten-

cialmente infinito, pero solo puede actualizarse al tocar otro sentido, un sentido ajeno. De este modo el sentido, no es una entidad estable, sino que es una relación, puesto que no puede haber un sentido en sí (1999: 368).

porque, como puntualiza Bajtín, «(...) un sentido existe tan solo para otro sentido, es decir sólo existe junto a él» (ibid: 368).

Destacamos, entonces, la idea de que «solo existe junto» a otro sentido, es decir en la relación, que es una relación comunicativa y por tanto productiva. Pero, ¿de qué manera se expresa el sentido? ¿De qué modo se lleva a cabo esa relación comunicativa y por qué se señala su carácter productivo? La respuesta a esas preguntas, desde el pensamiento de Bajtín, es que el sentido se expresa a través de enunciados, que pueden ser entendidos como las unidades de la comunicación discursiva. Enunciados que tampoco pueden abstraerse sin perder sus rasgos constitutivos de la cadena de enunciados con la que se articula. Dice el autor: «todo enunciado es un eslabón en una cadena, muy complejamente elaborada de otros enunciados» (1997: 258).

En ese aspecto, entonces, no hay un sentido primero ni último, sino solo un sentido «entre» otros sentidos, que puede representarse como un eslabón en una cadena que crece de modo infinito y se renueva, se regenera.

Si pensamos la comunicación como esa energía, como esa relación entre un sentido y otro que genera un nuevo sentido, es entonces posible abandonar el modelo informacional (Shannon) y sus derivaciones que limitan hoy la comprensión de los procesos de comunicación contemporáneos. La perspectiva bajtiniana introduce otra «figuración»¹, otra imagen o representación para pensar los procesos comunicativos, no porque se refiera a la comunicación humana y el de Shannon se haya inspirado en la comunicación entre máquinas, a partir del modelo del telégrafo. Nuestra preocupación no se orienta a rescatar la dimensión no-técnica de la perspectiva de Bajtín sino a destacar la concepción semiótica que implica, puesto que está inextricablemente relacionada al vínculo comunicacional entre enunciados.

La comunicación pensada desde la dinámica de la producción

de sentido no sería ya el proceso de transmisión de un mensaje que tiene un origen en una fuente y es recibido por un destinatario, definiendo así un circuito de figuras aislables (emisor-mensaje-receptor), sino que se trataría de las relaciones semióticas constitutivas, infinitas e históricas que se dan entre enunciados en una situación determinada.

Nos dice Bajtín:

el objeto del discurso de un hablante, cualquiera que sea el objeto, no llega a tal por primera vez en este enunciado, y el hablante no es el primero que lo aborda. El objeto del discurso, por decirlo así, ya se encuentra hablado, discutido, vislumbrado y valorado de las maneras más diferentes; en él se cruzan, convergen y se bifurcan varios puntos de vista, visiones del mundo, tendencias. El hablante no es un Adán bíblico que tenía que ver con objetos vírgenes, aún no nombrados, a los que debía poner nombres (1997: 284).

Esta concepción del Adán bíblico, como aquel que inicia el sentido se vincula, según Bajtín con concepciones simplificadas de la comunicación. Estas concepciones no consideran que el sentido se produce en el contexto de un enunciado, que siempre es una respuesta a un enunciado anterior, y que se produce en una particular situación discursiva que lo introduce «en la cadena de la comunicación discursiva» (ibid: 284). Es decir, que es el conjunto de relaciones discursivas y contextuales el que da sentido a un enunciado en el marco de una comunicación situada en la que el enunciado se encadena a otros. Por eso, es fundamental poder identificar esa cadena, el conjunto de esas relaciones que son respuestas, y también son apuestas a lograr algunos efectos de sentido posteriores. En ese juego de respuestas y apuestas, es que deviene central la idea de *diálogo ontológico* (Bubnova, 2006).

Siguiendo a Bubnova, debe comprenderse el diálogo ontológico en Bajtín, como condición de posibilidad del ser. Esto lo señalará el autor de un modo explícito en la siguiente afirmación:

la única forma adecuada de la expresión verbal de una auténtica vida humana es el diálogo inconcluso. La vida es dialógica

por naturaleza. Vivir quiere decir participar en un diálogo: preguntar, poner atención, responder, estar de acuerdo. En este diálogo el hombre completo toma el diálogo con toda su vida: con sus ojos, manos, labios, alma, espíritu, el cuerpo entero, sus actos. Su ser entero se le va en la palabra, que se introduce en el sentido dialógico de la vida de los hombres, en el simposio universal (2000: 165).

Este concepto no implica, como bien dice Bubnova, la idea de intersubjetividad que moviliza la imagen de dos sujetos aislados en proceso de comunicación, sino «el fundamento para la concepción de la persona en cuanto a una compleja estructura dialógica» (1997: 263). Por ello, en Bajtín el diálogo es constitutivo del ser, en tanto la presencia del otro es la primera certeza ontológica del yo. Nos dice Bubnova que «yo también soy» sería esta certeza fundacional que implica a su vez la certeza previa del «tú eres». El yo no es ni fuente ni origen del sí mismo, no puede autoinstituirse a partir de una autoafirmación sino a partir de la existencia previa del «tú». «La otredad es constructiva respecto del yo, que no es autárquico, ni solitario» (1997: 264). En ese marco Bajtín, plantea una triple relación en la conformación subjetiva y con el mundo: yo-para-mí, yo-para-otro, otro-para-mí. Es decir, que no sólo tengo una responsabilidad con el otro por ese encuentro fundante que me constituye, sino que además oriento mis actos hacia el otro, buscando darle una respuesta, son actos que están «hechos para el otro» buscando su mirada, su sanción, su respuesta. Así, el carácter dialógico pone en juego pero también la responsabilidad con el otro, la «responsividad» de mis actos, la capacidad de respuesta.

De modo que es el propio sujeto en su constitución, en su «construcción» como dice Bubnova, el que es dialógico. La presencia del otro, de las voces de los otros, de los sentidos ajenos y previos están en su conformación, por ello la *responsabilidad* hacia el otro es constitutiva, ese impulso primero hacia los otros, deviene una cuestión ética. No una cuestión definida jurídica o normativamente, sino un acto ético, diría Bajtín, un acto concreto de vincularse con el mundo y los otros. Como señala Bubnova (en Bajtín, 2015), la alteridad aquí implica simplemente la existencia de otro distinto, otro

que no soy yo, otro inmediato y cotidiano pero fundante. El otro no es una figura fantasmática, absoluta, siniestra, inexorable, aunque sí lo es en términos de constitución ontológica. Es la figura que permite la conformación del yo y a partir de ese reconocimiento es que pueden establecerse todos los vínculos con los otros.

Bubnova concluye que: «la alteridad se encuentra en el centro del pensamiento dialógico bajtiniano», aspecto que deviene sustancial para nuestro interés por los fenómenos comunicativos puesto que tiene algunas implicancias relevantes para comprender a los sujetos que participan de la comunicación. Si el ser es dialógico, la comunicación que lo constituye, no puede ser monocorde, puesto que es la presencia de la alteridad la que lo hace posible. Para Bajtín «(...) ser es comunicarse dialógicamente» (Bubnova, 2006: 101), por lo que es importante reconocer en los sujetos de la comunicación, una constitución identitaria compleja, atravesada por la presencia de la alteridad, construida con voces ajenas, conformada en la relación con otros. Pero, a su vez, es también significativo identificar la índole del vínculo que caracteriza a los sujetos de la comunicación tanto en lo que respecta al vínculo de responsabilidad como al de «responsividad». El sujeto de la comunicación discursiva se constituye como ser «responsivo», en tanto puede acceder al universo dialogal y puede elaborar una respuesta que sea significativa para el otro. En ese punto, creemos se funda su concepción semiótica y dialogal de la subjetividad, en la posibilidad de responder y de incorporarse en cadena dialógica, de participar en la producción del sentido (Da Porta, 2013).

Si partimos de la afirmación de Bubnova (2006) en torno de la estrecha relación en el pensamiento de este autor entre existencia, voz y diálogo, podremos reconocer que el diálogo es constitutivo de la existencia subjetiva, puesto que deviene en existencia intersubjetiva en tanto la palabra nace en el interior del diálogo como su réplica viva y se forma en interacción dialógica con la palabra ajena. Toda palabra está orientada hacia una respuesta y no puede evitar la influencia de la palabra-réplica prevista. En ese punto, destacamos a la noción de diálogo como otra condición entre dos interlocutores del vínculo comunicacional, no como un efecto de retroalimentación, sino como un sustrato que permite la producción de sentido. En el diálogo, como dice Bajtín, siempre existe pregunta, invocación y

anticipación de la respuesta, en él siempre existen dos (como el mínimo dialógico). No es el personalismo psicológico, sino de sentido (1997: 392).

En ese aspecto, la noción de respuesta puede devenir una categoría de análisis con mucha capacidad interpretativa en tanto todo enunciado está también siempre en «activa postura de respuesta» frente a otro discurso que emerge como una interrogación en sentido ontológico. Como interrogación del ser. Es un «aconteSer» dice Bubnova (2006: 104) a propósito de la respuesta como un acto con sentido para otro que genera a la vez una nueva respuesta, en una cadena dialogal que puede ser reconstruida por el investigador si se sostiene la hipótesis responsiva. Todo enunciado es respuesta a enunciados previos y está orientado a otro/s por venir, por tanto, todo vínculo comunicativo puede ser considerado en esa dinámica dialogal de respuesta/apuesta discursiva, donde el sentido nunca se define en el enunciado mismo sino en sus vínculos con los otros.

Bajtín nos dice que:

en efecto, el oyente, al percibir y comprender el significado (lingüístico) del discurso, simultáneamente toma con respecto a éste una activa postura de respuesta: está o no está de acuerdo con el discurso (total o parcialmente), lo completa, lo aplica, se prepara para una acción, etc.; y la postura de respuesta del oyente está en formación a lo largo de todo el proceso de audición y comprensión desde el principio, a veces, a partir de las primeras palabras del hablante (1999: 257).

Por ello, toda comprensión es una respuesta, no hay posibilidad de clausura semiótica, pues el vínculo dialógico es constitutivo de todo acto comunicativo, la alteridad está presente de diversas formas, ya que todo «oyente» se convierte en hablante, aun en un tiempo diferido y dirigiendo su enunciado a otros destinatarios. A esto Bajtín le llama «acción retardada» de la respuesta, porque no es necesario que sea inmediata, dado que «tarde o temprano lo escuchado y lo comprendido activamente resurgirá en los discursos posteriores o en la conducta del oyente» (ibid: 257). Esto implica salirse del corto plazo de la comunicación y del modelo del «feedback». La idea de acción retardada de la respuesta nos lleva a pensar la comu-

nicación en contextos más extendidos en el espacio y el tiempo que permitan reconocer las vueltas del sentido, es decir, las maneras en que se fue difiriendo una respuesta a lo largo de condiciones socio-históricas y culturales que habrá que especificar. Por ello también, será necesario reconocer frente a un enunciado que es posible que en él se articulen respuestas diferidas, sentidos previamente producidos en otros espacios y tiempos que fueron atravesando esferas, acontecimientos, situaciones para emerger en un momento determinado.

Esto exige para los estudios de comunicación además de la necesidad de una sensibilidad antropológica por la presencia de la otredad en todo vínculo comunicativo, el planteo de una perspectiva sociohistórica que contextualice los «ecos dialógicos» que puedan emerger.

Si bien en el campo comunicacional hace ya varias décadas se viene analizando la actividad del receptor (Martín Barbero, 1987; Morley, 1996), creemos que profundizar el modelo bajtiniano implica dar una vuelta de tuerca a este argumento y puede ayudar a salir de una concepción empirista de la recepción que limita la comprensión de la complejidad del proceso comunicativo.

En el planteo de Bajtín la respuesta del receptor o del oyente, en términos más apropiados a su propuesta, no puede considerarse al margen del vínculo con el emisor o hablante, pues éste siempre «espera» una respuesta. Hay un vínculo ontológico entre ambos, que es constitutivo de sus posiciones en la comunicación dialógica. Como dice el autor: «también el hablante mismo cuenta con esta activa comprensión preñada de respuesta: no espera una comprensión pasiva, que tan sólo reproduzca su idea en la cabeza ajena, sino que quiere una contestación, consentimiento, participación, objeción, cumplimento, etc.» (1999: 257). Por lo que toda recepción o actividad del receptor no puede considerarse al margen de su vínculo social, y pragmático con el hablante y su enunciado. A su vez en el propio discurso del hablante, están presentes ciertos enunciados anteriores con las cuales establece una serie de relaciones que son constitutivas de su enunciado y de las posibles respuestas que reciba. En este punto, se hace necesario destacar entonces la necesidad de considerar la índole del vínculo entre los sujetos de la comunicación, sus

relaciones con otros enunciados y con otros hablantes y oyentes cuyas voces habitan el vínculo comunicativo de una manera diferida pero presente. Además se debe reconocer la reversibilidad de las posiciones en tanto quien es hablante es también oyente o receptor de discursos previos y quien es oyente es también un potencial hablante. De este modo, nos advierte Bajtín, «(...) aquel oyente que, con su pasiva comprensión, se representa como pareja del hablante en los esquemas de los cursos de lingüística general, no corresponde al participante real de la comunicación» (1999: 258). Como tampoco aquel receptor, diríamos nosotros, que produce el sentido al margen de su vínculo dialógico con quien lo produjo con su discurso y con las voces y enunciadore ajenos que lo habitan.

Si asumimos el modelo bajtiniano, se hace necesario prestar profunda atención a los contextos históricos, sociales, políticos y culturales donde se desarrolla el vínculo comunicativo y reconocer en esos espacios sus múltiples relaciones dialógicas constitutivas, los ecos de voces ajenas.

Y aquí, entonces, aparece otro aporte singular del autor para los estudios comunicacionales, en tanto destaca, quizás como ningún otro, la contextualidad² y la carga ideológica de todo hecho comunicativo. Si asumimos ambos aspectos en la profundidad que adquieren en la propuesta bajtiniana, ya no podrán pensarse las relaciones comunicacionales sin considerar con particular atención los modos en que las definen los contextos donde se producen y las cargas valorativas que esos contextos le atribuyen a sus enunciados. La palabra solo adquiere sentido en la «comunicación dialógica» y forma parte de distintos contextos, de los que no puede liberarse fácilmente, es un medio que hace posible la comunicación social, por eso «(...) nunca tiene una sola conciencia, una sola voz, su vida consiste en pasar de boca en boca, de un contexto a otro, de una colectividad social a otra, de una generación a otra» (1986: 295).

Esta circulación va cargando los sentidos de todo enunciado, por lo que nunca podrá ser neutral pues está constituido por los sentidos, voces y acentos de los contextos atravesados. El enunciado está poblado de «otras voces» y es siempre recibido por el hablante como una voz ajena. Por lo que su dimensión ideológica es inerradi-

cable. Al respecto, rescata Bubnova (2006) la siguiente cita de Bajtín del texto *Problemas de la poética de Dostoievski*:

todo miembro de la colectividad hablante se enfrenta a la palabra no en tanto que palabra natural de la lengua, libre de aspiraciones y valoraciones ajenas, despoblada de voces ajenas, sino que la recibe por medio de la voz del otro y saturada de esa voz. La palabra llega al contexto del hablante a partir de otro contexto, colmada de sentidos ajenos; su propio pensamiento la encuentra ya poblada (1986: 212).

La marca ideológica, presente en toda palabra, en todo enunciado, implica una acentuación que es individual pues se produce en cada enunciado, pero recoge la impronta social, la valoración y énfasis de los distintos grupos que se la apropian, «reclama reconocimiento social» por lo que puede ser utilizada como signo ideológico (Voloshinov, 1976: 35).

La preocupación por la búsqueda de reconocimiento, por la acentuación social, por la carga contextual de los enunciados, permite reintroducir en los estudios de comunicación la problemática del poder y la disputa por la imposición del sentido. Creemos que es posible recuperar, para los estudios de comunicación, cierta potencia analítica abandonada en los últimos años donde solo se buscó la diversidad discursiva multicultural. Para ello, es necesario retomar la idea de polifonía bajtiniana, sobre la que se apoyaron estos estudios y reubicarla en el marco de cuestiones ideológicas, de disputa por la acentuación y la valoración social. La noción de *polifonía* de Bajtín (1986), que dio lugar a numerosas interpretaciones respecto de la multiplicidad y variedad de voces implicadas en la producción de sentido no puede considerarse al margen de las tensiones y disputas sociales, de las luchas y apropiaciones que se dan en el campo ideológico.

La presencia de voces ajenas en los enunciados, es denominada por Bajtín con el término polifonía, una metáfora auditiva que utiliza para analizar la obra de Dostoievsky en donde señala que «la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal» (1986: 15) de sus novelas. Sin embargo, este

término, lejos de ser sólo descriptivo, permite articular en la presencia de las voces ajenas que conforman un enunciado, las particulares «conciencias» a las que remite y los «mundos» de donde provienen. Por ello, lejos de operar en el consenso, las voces ajenas entran en tensión, son contradictorias, presentan valoraciones opuestas.

De este modo y haciendo extensiva esta idea a toda su obra, Bubnova (2006) señala que Bajtín considera a la realidad misma como polifónica, en tanto para el autor toda palabra encuentra al objeto ya hablado, discutido, evaluado y en este punto es cuando la tensión entre distintas evaluaciones debe poder considerarse. Dice Bajtín, en *Problemas literarios y estéticos*, que el objeto de un enunciado:

se encuentra enredado y penetrado por ideas comunes, puntos de vista, evaluaciones ajenas, acentos. La palabra orientada hacia su objeto entra en este medio dialógicamente agitado y tenso de las palabras, valoraciones y acentos ajenos, se entretiene con sus complejas interrelaciones, se funde con unas, rechaza otras, se entrecruza con terceras (en Bubnova, 2006: 106).

De este modo, la perspectiva bajtiniana nos permite comprender los fenómenos comunicativos como polifónicos, y por tanto susceptibles de presentar múltiples sentidos, a cuentas de reconocer las tensiones y la complejidad de las formas en que se entrecruzan las voces ajenas. De modo que no sólo se hace necesario identificar en los enunciados de la comunicación dialógica la presencia de la responsividad/responsabilidad con el otro, en tanto todo enunciado es un acto bilateral, sino que también es necesario reconocer la polifonía presente en esos enunciados, con las tensiones ideológicas y valoraciones encontradas que los constituyen. Por ello, acordamos con Bubnova (2009) cuando señala que la realidad del lenguaje como acción, en la versión bajtiniana es la de la pluralidad de lenguajes sociales y de discursos ideológicos. A esto Bajtín lo denomina como *heteroglosia* (pluridiscursividad), para referirse a la tensión que se genera entre las múltiples fuerzas, estratos y acentuaciones discursivas en la comunicación dialógica.

El lenguaje como acción, como respuesta personalizada y responsable del sujeto debe pensarse en el marco de su concepción social, polifónica, como *heteroglosia*, y no como un uso autónomo de

la palabra propia o de la producción del sentido. La palabra está viva, dice el autor y nace en el interior del diálogo como respuesta, réplica, reflexión y refracción ideológica. En esa apropiación que hace el hablante de una palabra ajena, que debe volver propia, a la que le debe imponer su propia expresividad, su acentuación, convive la *heteroglosia* como rasgo constitutivo e inerradicable. Por ello, se vuelve necesario considerar los modos en que los sujetos se apropian de las voces ajenas, las formas en que las usan en situaciones determinadas y con una intencionalidad comunicativa (Bajtín, 1997: 260 y ss.). A la vez que se debe poder reconocer los ecos dialógicos, los sentidos y valoraciones sociales que vinculan a esa palabra con su trayectoria social, con los contextos, sustratos discursivos y sociales en los que se conformó: «nuestro discurso, -dice Bajtín- es decir, todas nuestras enunciaciones (incluidas las creativas), está lleno de palabras ajenas que tienen un diferente grado de alteridad o asimilación y que se usan con diferentes grados de conciencia o de énfasis» (1997: 278).

Finalmente, y a modo de cierre y estrechamente relacionado con lo anterior, nos interesa destacar el aporte que la noción de *géneros discursivos* puede ofrecer al campo de los estudios de la comunicación en tanto estructura conceptual que permite comprender el funcionamiento de la discursividad social y reconocer ciertas regularidades. Acorde a la perspectiva dinámica del sentido que señalamos al comienzo, Bajtín propone este concepto como un modo de intentar reconocer ciertas tendencias en la producción de tipos relativamente estables de enunciados que ordenarían la comunicación dialógica, ofreciendo un conjunto de rasgos comunes para los participantes. Como bien destaca Sisto: «los géneros discursivos describen la organización de la diversidad social sin necesidad de estructuras estáticas, sino como tendencias sistematizadoras en constante movimiento (...)» (2015: 14).

El rasgo quizás más interesante de esta noción es que se propone en la articulación del discurso y los contextos sociales, pues como señala Bajtín: «a cada esfera de la praxis, cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos» (1997: 248). Y, a su vez, cada esfera va generando su propio repertorio de géneros de modo

diverso y diferenciado lo que genera un panorama de notable heterogeneidad. No obstante ello, destaca la necesidad de reconocer entre géneros primarios y secundarios considerando los procesos de formación histórica de unos y otros, poniendo énfasis en la relación de los estilos y las distintas épocas históricas. En ese punto, Bajtín nos dice que:

Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua. Ni un solo fenómeno nuevo (fonético, léxico, de gramática) puede ser incluido en el sistema de la lengua sin pasar la larga y compleja vía de la prueba de elaboración genérica (1997: 255).

El estudio y la consideración de los géneros discursivos es para nosotros una herramienta mediadora en términos conceptuales pues permite considerar la compleja relación entre un enunciado concreto, entendido como «unidad de la comunicación discursiva» y la esfera de la praxis social y de la comunicación donde es producido, donde circula y donde es apropiado. Los géneros discursivos organizan nuestra práctica discursiva y nos son dados, aprendemos a producir enunciados en el marco de sus reglas y a comprender los enunciados ajenos. Si bien hay diferencia entre géneros estructurados y otros más creativos, su rasgo característico es la capacidad de dar orden al enunciado y fundamentalmente hacer posible la «comunicación discursiva».

Así, el imperativo de estudiar los géneros discursivos pronunciado hace más de medio siglo por Bajtín sigue siendo significativo al menos para los estudios de comunicación interesados en ofrecer una comprensión más acabada de los modos en que nos comunicamos. Nos dice el autor: «si no existieran los géneros discursivos y si no los domináramos, si tuviéramos que irlos creando cada vez dentro del proceso discursivo, libremente y por primera vez cada enunciado, la comunicación discursiva habría sido casi imposible» (1997: 256).

Es tarea nuestra poder continuar con esta obra, recuperar la potencialidad de sus conceptos y desarrollar su arquitectónica teórica en el campo de los estudios de la comunicación. La obra de Bajtín

nos permite cambiar el punto de vista, mirar nuevamente al objeto y rediseñar un dispositivo analítico más acorde a los modos y las dinámicas a través de las que hoy nos comunicamos.

Notas

¹ Usamos el término figuración porque pretendidamente buscamos alejarnos de concepciones sistémicas y quizás modélicas, la tomamos en el sentido que propone Braidotti como mapas cognitivos políticamente sustentados (2004: 212).

² Destacamos aquí los últimos aportes que, desde los estudios culturales, han realizado Hall y Grossberg para la consideración de los contextos y las coyunturas en la comprensión de los fenómenos contemporáneos. (ver Grossberg, L., 2009).

³ Nos referimos a la producción de la década del '90 del siglo XX y parte de la primera década del siglo XXI que ha sido fuertemente criticada por algunos autores como Mattelart y Neveu (2003), o Grüner (2002) que caracteriza a esta etapa de los estudios culturales como fetichismo de la diversidad abstracta. Quizás pueda señalarse que una masa considerable de estos estudios fue asumiendo una acepción débil de la noción de cultura, entendida como repertorio de caracteres distintivos para adoptar sin cauciones una perspectiva que puso el énfasis en la afirmación de los rasgos distintivos de la diversidad cultural y en la hibridez como modo de encuentro cultural desdramatizado.

Bibliografía citada

- Bajtín, Mijaíl (1999). *Estética de la creación verbal*. Traducción: Tatiana Bubnova, México: Siglo XXI.
- _____ (2015). *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. Buenos Aires: Editorial Godot.
- _____ (1997). *Hacia una filosofía del acto ético*. Traducción: Tatiana Bubnova, Barcelona: Anthropos.
- _____ (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción: Tatiana Bubnova, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre (1995). «La influencia del periodismo», en *Causas y Azares* (pp. 55-64). Año II, Nro. 3, primavera. Buenos Aires. 55-64.

- Braidotti, Rosi (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Bubnova, Tatiana (1997). «El principio ético como fundamento del dialoguismo en Bajtín», en Revista *Escritos*, Nro. 15-16, enero-diciembre. México: Centro de Ciencias del Lenguaje. 259-273.
- (2006). «Voz, sentido y diálogo en Bajtín», en *Acta Poética*, Nro. 27(1), primavera. 99-114.
- Da Porta, Eva (2013). «Pensar las subjetividades contemporáneas: algunas contribuciones de Mijaíl Bajtín», en Revista *Estudos Semióticos*. Vol 9, Nro. 1, julho. Brasil. 1-17. Disponible: <http://revistas.usp.br/esse/index>
- Grossberg, Leonard (2009). «El corazón de los estudios culturales: Contextualidad, construccionismo y complejidad», en *Estudios culturales*. Nro.10, enero-junio, Bogotá: Tabula Rasa. 13-48
- Grüner, Eduardo (2002). *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós.
- Hall, Stuart (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Perú: Envión Editores.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones*. Buenos Aires: Grijalbo.
- Mattelart, Armand y Neveau, Eric (2003). *Introducción a los Estudios Culturales*. Barcelona: Paidós.
- Morley, David (1996). *Televisión, audiencias y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Pineda, Migdalia (2004). «Los paradigmas de la comunicación: nuevos enfoques teórico metodológicos», en Revista *Diálogos de la Comunicación*. Bogotá, FELAFACS. 59-60.
- Reguillo, Rossana (1997). «Más allá de los medios. Diez años después», en *Comunicación y Sociedad*. Nro. 30, mayo-agosto. DECS: Universidad de Guadalajara. 127-147.
- Schmucler, Héctor (1997). *Memoria de la Comunicación*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

- Sisto, Vicente (2015). «Bajtín y lo social: hacia la actividad dialógica heteroglósica», en *Athenea Digital*, Nro. 15(1), marzo. 3-29.
- Voloshinov, Valentín (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, Raymond (2008). «Los usos de la teoría cultural», en García Ruiz, A. [ed.]. *Raymond Williams. Historia y cultura común*. (pp. 127-147). Madrid: Los libros de la Catarata.

El cronotopo y la ciudad digital. Una lectura bajtiniana del videojuego Watch_Dogs

Ernesto Pablo Molina Ahumada

La categoría «cronotopo» representa quizá uno de los aportes más valiosos de la propuesta bajtiniana para leer las conexiones complejas entre obra artística y contexto social. Esta categoría presentaba en su formulación algunas problemáticas que merecieron ser desarrolladas antes de su traslado analítico. Abordamos, luego, la cronotopía artística de la ciudad en un tipo de texto digital de amplia circulación en la actualidad, el videojuego, indagando allí el modo en que un juego en particular, *Watch_Dogs* (2014), da cuenta de algunos rasgos de inestabilidad de la experiencia urbana contemporánea. Examinamos, a partir de este caso, cómo la construcción del espacio reproduce lógicas urbanas globales pero particularizadas por la propia interacción del jugador en ese espacio. Así, de lo que se trata es de una apropiación controlada de la ciudad para garantizar derroteros del héroe en la ciudad ficcional a costa de un jugador que permanece quieto en su ámbito de juego. A eso apunta este videojuego de «mundo abierto», esclarecedor para pensar tal afirmación pues se trata de un marco de acción de amplísimas posibilidades interactivas que encubre, sin embargo, una paradoja central: la condición de presentar una ciudad hiperestimulante con un protagonista en continuo movimiento para jugadores (ciudadanos) que las construyen interactivamente a partir de su inmovilidad.

Punto de partida: la noción de cronotopo

El análisis de las formas artísticas de representación del espacio y el tiempo constituye un tema de relevancia en el conjunto de problemas abordado por Bajtín, no solamente por su importancia semántica en relación con los demás elementos compositivos de la obra, sino también por las posibilidades de codificación semiótica que ofrece ese proceso artístico a la hora de considerar las complejas relaciones de la obra con los procesos históricos, políticos y sociales que la atraviesan y son condensados en ese mecanismo de representación. La pregunta acerca del tiempo y el espacio en el arte apunta según Bajtín a un interrogante más amplio: el de las formas complejas a través de las cuales una sociedad construye como signo su propia circunstancia histórica y vehiculiza claves ideológicas para plasmar y comprender ese estado de realidad.

Bajtín desarrolla principalmente su reflexión acerca del proceso de asimilación artística de las coordenadas témporo-espaciales históricas en sus ensayos «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», escrito entre 1937 y 1938 (con agregado de 1973) (Bajtín, 1989), y «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo» (Bajtín, 1999). En esos estudios, propone y esboza la noción de «cronotopo», una de las categorías más interesantes, aunque menos explicitada en los estudios del crítico ruso, preocupado por delimitar un conjunto de características genéricas regulares para la novela europea que le permitan, según lo aclara el propio subtítulo de su artículo de 1937-1938, describir una «poética histórica» del género novela.

Según la definición que ofrece Bajtín, el cronotopo es aquella «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (Bajtín, 1989: 237), es decir, es el resultado de un proceso de intersección entre series temporales y espaciales novelescas en un todo inteligible y concreto que hace posible leer una significación y una orientación estético-valorativa de la imagen de hombre que transmite la obra (a través del héroe, fundamentalmente, que es una figura cronotópica). En la novela, el cronotopo posee una relevancia tanto temática (centro organizador/generador de los acontecimientos argumentales) como figurativa (con-

fiere carácter concreto-sensitivo a esos acontecimientos, visibiliza el tiempo) (Bajtín, 1989: 400-401). La categoría concretiza los elementos abstractos y determina la unidad artística de la obra (y el mundo representado en ella), en relación con la realidad circundante que vendría a ser «el mundo unitario, real, incompleto e histórico» que *crea ese texto* artístico (Bajtín, 1989: 404).

Además de estos aspectos, podría reconocerse también cierto carácter típico de género para el cronotopo, según lo demuestra Bajtín a través del exhaustivo recorrido histórico que realiza desde la novela griega antigua hasta la novela realista del siglo XIX, lo cual le permite reconocer una serie diacrónica de motivos y cronotopos (veremos esta distinción más adelante) asimilados diferencialmente por el género a lo largo del tiempo. La gran innovación que destaca el autor en esa diacronía es la que introduce precisamente la novela de educación (*bildungsroman*), en la cual el cronotopo deja de ser un escenario inmutable o ajeno para escenificar más bien un estado de tensión y crisis en el sistema cultural. La novela de educación plasma una transformación del héroe *junto* con el mundo, haciendo visible un proceso de transición tanto dentro como a través del héroe. Posteriormente, la novela realista vendrá a asimilar el tiempo histórico de su entorno, superando este plano meramente biográfico del héroe para incorporar al plano artístico esos momentos fundamentales de la realidad temporal. A diferencia del *bildungsroman*, en el realismo el héroe cambia *junto a y por* su tiempo.

A pesar de que, en su ensayo de «poética histórica», Bajtín define una serie de elementos compositivos de gran incidencia en el desarrollo del género, resulta dificultoso calificarlos como «motivos» o «cronotopos» porque el propio texto presenta una vacilación terminológica que es importante destacar. Si se define al cronotopo como el conjunto de procedimientos artísticos de representación de fenómenos que, espacializados y temporalizados, dan cuenta de un modo social simbólico de concebir el tiempo y el espacio reales del entorno de la obra, es de suponer la existencia de elementos concretos, compositivos, refuncionalizados históricamente en obras particulares y cuya configuración general (en el sentido de «relativamente estable» que el propio Bajtín asume para los enunciados de un género discursivo) reciba el nombre de cronotopo.

Sin embargo, esta distinción entre lo general y lo particular no alcanza para aclarar la variación terminológica al definir estas unidades compositivas en los artículos que Bajtín dedica al tema del cronotopo, en los que suele referir a los mismos elementos indistintamente en términos de «motivos» y «cronotopos». Baste como ejemplo el siguiente párrafo de la traducción española (1989) de *Teoría de la novela*:

vamos a detenernos aquí en uno de ellos, probablemente el más importante de estos motivos: el *motivo del encuentro*. (...) En el motivo negativo →no se encontraron», «se separaron» se mantiene el cronotopismo (...) La unidad inseparable (pero sin unión) de las definiciones temporales y espaciales, tiene, en el cronotopo del encuentro (...) Pues aislado, es imposible el motivo del encuentro (...) Naturalmente, en diferentes contextos, el motivo del encuentro puede adquirir diferentes expresiones verbales (...) En la literatura, el cronotopo del encuentro ejecuta frecuentemente funciones compositivas (...) Tenemos que subrayar de manera especial la estrecha relación del motivo del encuentro con motivos como *separación, fuga, reencuentro, pérdida, boda*, etc. (...) Tiene una importancia especialmente grande la estrecha relación entre el motivo del encuentro y el *cronotopo del camino* («el gran camino»): todo tipo de encuentros por el camino (...) existen pocas obras que no incorporen una de las variantes del motivo del camino (...) (Bajtín, 1989: 250-251. *Cursiva en el original*)¹.

Un poco antes, Bajtín ha afirmado que los conjuntos de motivos argumentales de encuentro/separación, pérdida/descubrimiento, búsqueda/hallazgo, reconocimiento/no reconocimiento, etc. son cronotópicos «por naturaleza» por su capacidad de ingresar como elementos componentes en los argumentos novelescos, no sólo en novelas de diferentes épocas sino también en obras literarias pertenecientes a otros géneros. La «cronotopicidad» sería entonces una propiedad relativa a la particular configuración de estos elementos compositivos en las obras, un valor adquirido relacionamente a partir de los cruces de sentido establecidos entre el texto y su época, anulando así la posibilidad de trazar una taxonomía *a priori* de motivos y cronotopos.

Como señala Arán (2009: 133), la noción de «motivo» como procedimiento formal redundante también aparece en la teoría formalista que Bajtín y su Círculo impugnan hacia la década del '20. Toma-shevski (1978) define los motivos como unidades temáticas reconocibles en varias obras (de allí su utilidad en estudios comparados) que, combinados entre sí, constituyen una armazón temática. La trama es el conjunto de motivos en sucesión cronológica y relación causa-efecto; el argumento es su disposición según el orden en que aparecen en la obra. Se trata de un conjunto heterogéneo, clasificable en motivos asociados (que no pueden elidirse porque afectan la trama) o libres, y también en dinámicos (motores de la trama, modificadores de una situación) o estáticos. Al conjunto de procedimientos que justifican la introducción de esos motivos, Tomashevski lo denomina «motivación»². Según Pampa Arán, la diferencia en Bajtín estaría dada en que el motivo está convertido «en una figura semántica (diríamos cuasi metafórica), que teje su significación en relación con el cronotopo dominante» (Arán, 2009: 133), es decir, una construcción en cadena que corporiza una nueva unidad en diálogo con determinado orden histórico-espacial y con una visión de hombre.

La indistinción entre motivo y cronotopo en el ensayo bajtiniano también ha sido subrayada por Michael Holquist (1990), quien interroga si la propia intención de desarrollar una «poética histórica» no resulta, en cierto modo, una afirmación contradictoria:

The formulation contains a paradox: how do we overcome the apparent contradiction between a 'history' and a 'poetics'? However else it might be understood, history surely means nothing if it does not attend the particular and the unrepeatable. By contrast, a poetics is defined by its focus on patterns that are unchanging and by norms whose authority resides precisely in their ability to legislate uniformity (Holquist, 1990: 108).

Holquist rastrea un deslizamiento de la categoría de cronotopo en el texto bajtiniano a partir de una primera aparición cercana a la noción de «motivo» o «función» estructuralista (en tanto rasgo formal recurrente que permite distinguir un tipo textual). Sin embargo,

el alejamiento de esta visión o incluso de la noción de «dispositivo» formalista está dada en Bajtín por la primacía histórico-ideológica que reconoce en la configuración de los cronotopos. Arte y vida constituyen fenómenos pertenecientes a un mismo entramado de intenso intercambio dialógico y dan cuenta de la heteroglosia social. Esa relación al interior y al exterior de los textos los particulariza, aunque puedan reconocerse ciertas estructuras transhistóricas que no son (solamente) propias de una época y que ofrecen un panorama de cronotopos diversificados por su grado de especificidad o generalización. Holquist sugiere, por lo tanto, abordar la categoría de cronotopo de modo «bifocal», como lugar de tensión entre una lente de enfoque particular al aplicarse a textos precisos, y una lente panorámica al estudiar el texto y su tiempo. La tensión entre generalidad y particularidad se subsana trazando un vínculo teórico con la noción de «género», definido precisamente a partir de cierta estabilidad, pero en constante movimiento por la propia dinámica del signo ideológico bajtiniano. Según el autor, entre los cronotopos genéricos y los específicos de cada obra se establece una relación de tensión dialógica que construye un sentido y que esboza, para la categoría, un doble carácter aspectual de figura recurrente y particular a la vez:

What we need, then, is a category that can comprehend the necessity of time/space as recurring elements in all perception, but which will also take into account the non-recurring particularity of any specific act of perception. That category is the chronotope. And because it is sensitive to both repeatable and unrepeatable aspects of the means by which human behavior is mediated, the chronotope is the basic unit of study in Bakhtin's conception of historical poetics (Holquist, 1990: 148).

Pampa Arán, por su parte, resuelve metodológicamente la cuestión postulando la existencia de un cronotopo dominante con motivos encadenados que vienen a ser su forma de concretarlo y materializarlo. La elección del cronotopo dominante (entre el conjunto de cronotopos reconocibles en una obra) y de sus motivos asociados es una atribución de la lectura e interpretación del investigador, y depende también del corpus con el que se trabaje (Arán, 2009: 134)³.

A partir de esta complejidad que presenta la sistematización metodológica de una categoría tan flexible como la de «cronotopo», resulta interesante recorrer también otras propuestas analíticas que han buscado superar esa tensión conceptual. En primer lugar, consideremos el esquema propuesto por Gabriel Zoran (1984) en su estudio del espacio en la narrativa, donde propone tres niveles: el topográfico, el cronotópico y el textual. El segundo nivel, que alude al concepto bajtiniano, da cuenta del «efecto» cronotópico sobre la estructura espacial en la obra. Zoran desarticula la categoría y privilegia sólo el aspecto «compositivo» del cronotopo, su valor en tanto forma, lo cual implica la reducción de su espesor histórico al aislarlo de la tensión dialógica que mantiene con otros enunciados sociales que se dan cita en la novela. Es esta dimensión polémica del signo ideológico en la cadena de enunciados que imagina Bajtín para pensar el mundo social la que se pierde en un abordaje formal como el de Zoran.

Henri Mitterand (1990), por su parte, subraya cierta imprecisión en el estudio bajtiniano⁴ y se propone integrar la categoría de cronotopo a un esquema semiótico de la narrativa. Su primera constatación es que a pesar de la filiación einsteiniana de la categoría, existe una conexión kantiana que ocasiona la no reciprocidad de los elementos vinculados: el espacio aparece subordinado al tiempo (y no a la inversa, como plantea la fórmula *espacio-tiempo* de Einstein), lo que hace de la teoría del cronotopo una teoría del tiempo más que del espacio novelesco. Mitterand entiende que el cronotopo posee una serie de niveles de comprensión que van desde una definición general a otras más específicas. En sentido general, cronotopo es:

tout univers humain déterminé consubstantiellement par une époque et un lieu, et aussi toute vision, toute représentation homogène d'un tel univers, tout tableau du monde intégrant la compréhension d'une époque et celle d'un cosmos (Mitterand, 1990: 185).

En una acepción más específica, se alude al tratamiento particular del tiempo, en primer lugar, y del espacio, en segundo, determinado por el género novela. En un tercer nivel de especificidad, el

cronotopo constituye el principio generador y organizador témporo-espacial de cierta clase de obras en un género dado.

Mitterrand detecta sin embargo cierta alternancia en el ensayo de Bajtín entre cronotopos tipológicos «característicos de las estructuras profundas del relato novelesco» y otra tipología de elementos más «superficiales», pudiendo establecerse una diferencia de grado entre ambos:

Mais de plus, par une sorte de décrochement polysémique, apparaissent sous ce même terme une série de motifs ou de thèmes spatio-temporels qui relèvent plutôt, à mon sens, des structures superficielles: sortes de chronotopes à la fois cellulaires et thématisés, figurations thématiques de surface telles que la route, le château ou les tréteaux, définis par Bakhtine lui-même comme des ‘thèmes isolés qui entrent comme éléments constitutifs dans les sujets de romans’. Bakhtine ne se préoccupe pas de les spécifier, et il ne craint pas d’appeler *chronotope* aussi bien le motif situationnel de la rencontre (...) que les motifs purement locaux de la route, du salon bourgeois (...) ou du château (...) (Mitterrand, 1990: 187-188).

Ese deslizamiento le sirve a Mitterrand para establecer una diferencia funcional entre los elementos de la obra. La clave organizativa está en la capacidad de esos elementos de constituirse en componentes estructurales específicos de una tipología genérica. El rastreo metodológico de los «valores cronotópicos» en una obra comprendería entonces la lectura de los distintos niveles de cronotopacidad, desde motivos espaciotemporales tematizados, hasta grandes articulaciones composicionales e ideológicas que la dotan de sentido (Mitterrand, 1990: 190).⁵

Como última propuesta metodológica, nos detenemos en Zubiaurre (2000) y su análisis del espacio en la novela realista. La autora intenta poner en diálogo la *poética del imaginario* (en particular, *La poética del espacio* de Bachelard, 1957) con una *poética histórica* bajtiniana que la contextualice y complemente. Más allá de la marcada distancia entre los presupuestos filosóficos de ambas líneas, resulta interesante para esta autora constatar la manera en que toman relieve en Bajtín y Bachelard los «temas, motivos o símbolos» en los tex-

tos, «el tema espacial, pues, entendido fundamentalmente como entidad literaria de carácter repetitivo, evolutivo e histórico» (Zubiaurre, 2000: 66). Para Zubiaurre, el avance efectivo de Bajtín con respecto a la propuesta de Bachelard radica en el hecho de «haber reconocido que el espacio fictivo, encarnado en esos temas y símbolos espaciales a los que tanta importancia conceden Bachelard, Durand, Richard, Poulet, etc., no puede prescindir de la categoría temporal, y viceversa.» (Zubiaurre, 2000: 67). El cronotopo, como materialización del tiempo en el espacio, vendría a enriquecer así los estudios temáticos de los fenomenólogos franceses, realizando el espesor histórico de los fenómenos representados.

Como podemos apreciar entonces a partir de este recorrido de lecturas (Arán, Holquist, Zoran, Mitterrand y Zubiaurre), la doble valencia del «cronotopo» como figura compositiva y esquema general recibe interpretaciones diversas según los distintos enfoques y corpus analíticos de los investigadores. Por ello, atendiendo a esta productividad que ofrece, podemos definir al «cronotopo» como una categoría bifocal que admite ser utilizada tanto en un nivel microscópico (en términos de *figura cronotópica*) y en un nivel general o macroscópico (en términos de *cronotopo dominante*). La polivalencia de la categoría, lente micro y macro a la vez, y el modo en que los autores analizados sugieren sistematizar esa productividad para el abordaje de corpus específicos, supera la indistinción *motivo-cronotopo* para proponer una categoría unitaria que hace legibles niveles diferenciados en las obras.

Siguiendo esta lógica, el concepto de «cronotopo» referirá para nosotros no sólo a ese conjunto de figuras concretas que reseña Bajtín en su estudio (numerables, cuantificables, sistematizables en una cartografía o esquema de figuras cronotópicas), sino también al proceso mismo (Bajtín habla del «conjunto de procedimientos») de constitución de esa «constelación» de sentido, es decir, de la operación de puesta en relación o creación de «redes de motivos o figuras cronotópicas» (Arán, 2009: 132) a partir de la intersección de las series temporales y espaciales, en el marco de la obra que se analice (el cronotopo dominante). Ese trabajo de cronotopización es el resultado de una lectura interpretativa que realiza no solamente un autor-creador sino también el analista de la obra, que asume una posición

crítica y valorativa frente al *corpus* interrogado (Vid. Arán, 2009: 135). De hecho, en clave bajtiniana, eso supone el compromiso ético y político de utilizar la palabra en respuesta a un enunciado anterior y anticipando otros en la cadena dialógica.

Atendiendo entonces a esta bifocalidad de la categoría que estamos analizando, cuando Bajtín afirma que el ingreso a las formas semiotizadas del tiempo y el espacio en una obra sólo es posible a través del cronotopo artístico, significa desde nuestra lectura subrayar dos modos mutuamente relacionados de recorrer los textos: por una parte, aquella lectura cartográfica que atiende al conjunto de elementos estructurales y busca esquematizarlos en una secuencia; y por otra, aquella lectura general que es capaz de nominar el cuadro resultante en función del elemento dominante. El primer recorrido produce una mancha de sentido en torno a los elementos particulares y un mapa de relaciones semántico-valorativas entre ellos. El segundo implica una apuesta (ético-política) de interpretación que traduce esas relaciones arquitectónicas en signo de una sensibilidad histórica e ideológica, un modo social de interpretar la realidad. La relación indisoluble de forma-contenido en el pensamiento bajtiniano impide concebir estas dos miradas como separadas e impulsa más bien a pensarlas de manera interrelacionada, sopesando a la vez la significación de cada elemento en particular y su función constructiva de una orientación semántica general.

Territorios inestables: la ciudad global y la ciudad en videojuegos

Ahora bien, atendiendo a nuestro objetivo de utilizar la categoría de cronotopo para pensar el caso de la ciudad contemporánea y, particularmente, su representación como cronotopo en un ejemplo de videojuego, resulta fundamental recuperar algunas consideraciones acerca de la ciudad actual como fenómeno sociocultural que funciona como punto de relación para la representación en el juego.

Siguiendo la hipótesis planteada por Olivier Mongin (2006), podríamos pensar que la crisis de la ciudad como artefacto de regulación social, política y económica en Occidente tiene que ver no

solamente con una insuficiencia de la «forma» material o arquitectónica, sino del constructo narrativo recurrente en la cultura occidental que antes resultaba eficaz simbólica e ideológicamente para organizar la sociedad. Es decir, que la ciudad como mito o relato fundante de la cosmovisión occidental es puesto en discusión en la actualidad frente a la dificultad de configurar determinado sentido válido de realidad. En Molina Ahumada (2013), hemos optado por interpretar la crisis urbana como expresión de un estado de colisión entre formas disímiles de representación, generadora de cierta imagen de territorios inestables y complejos, metaforizados en algunas obras literarias bajo la figura del laberinto.

La crisis de aquel modelo occidental de ciudad que posibilitaba determinadas relaciones corporales, escénicas y políticas de experiencia urbana, confronta en la actualidad con un modelo de espacio intersticial, atrapado en una red de flujos externos (económicos, de información) que difumina los límites y confiere al conjunto su cualidad «líquida» (Bauman, 2006). Como sostiene Saskia Sassen (2007), la «ciudad global» emerge del proceso de «desestabilización» de las jerarquías de escalas centradas en el Estado-nación y por injerencia de este nuevo modo de estructuración del territorio por parte del capital. Esta complejización de las relaciones urbanas no implica, sin embargo, una homogeneización planetaria sino más bien un incremento de aceleración y selectividad del capital que, irrigando toda una «geografía oculta» al decir de Harvey (2007), pasa a constituirse en factor preponderante del ordenamiento territorial.

El signo más visible de esta tensión hay que buscarlo en la proliferación de artefactos globalizados estandarizados, como Shopping Centers, edificios inteligentes, hoteles internacionales, urbanizaciones privadas y grandes superficies comerciales. Toda esa gama de construcciones trae aparejada una intensificación de los dispositivos de cierre (muros, rejas) y de seguridad privada, contrastando simbólicamente territorios pacificados, exclusivos y excluyentes de consumo, con espacios del miedo y la inseguridad.

Aun si hablásemos de «ciudad global», estaríamos aludiendo entonces al tejido complejo en el que se amalgaman flujos y estructuras fijas, donde unas ciudades muy complejas concentran capacidad de comando y de organización territorial, y otras cumplen roles es-

pecializados (Ciccolella, 2007). Fuera de ese tejido, existen las inmensas zonas desarticuladas, marginales, desgajadas de la red de flujo del capital.

De allí que pensemos las ciudades contemporáneas como inestables, extranjerizadas según lógicas globales del consumo y de la competitividad, desestabilizadas territorialmente y desarticuladas en las velocidades que pueden reconocerse en su funcionamiento cotidiano. Retomando la propuesta de Donzelot (2004) acerca de ciudades operando en tres velocidades distintas, el geógrafo Pablo Ciccolella (2007) describe para el caso latinoamericano la colisión de tres velocidades: zonas de la ciudad que transcurren en tiempo real, online, movilizadas a gran velocidad por autopistas (de automóviles y de datos) y de intensa proximidad a la lógica global; zonas ralentizadas asociadas al modelo fordista, que se desplazan lentamente a través del transporte público por calles y avenidas; y zonas inmóviles o de desplazamientos limitados, con acceso relativamente vedado a la ciudad y afiliadas a la marginalidad.

Nuestro estudio acerca del modo en que algunas obras de la literatura traducen estéticamente esta inestabilidad urbana (Molina Ahumada, 2013) encuentra, sin embargo, una limitación metodológica a la hora de abordar textos (como los videojuegos) en los que la propia especificidad del lenguaje utilizado y el lugar activo que ocupa el lector generan nuevas posibilidades de sentido para la construcción de lo urbano.

A la luz de estos rasgos generales de la que hemos denominado «ciudad global», proponemos a continuación un recorrido analítico por una ciudad inestable traducida por el lenguaje digital del videojuego que, si bien aparece como una ciudad convincente por su grado de proximidad a la experiencia contemporánea de lo urbano, es decir, su capacidad mimética de representar experiencias actuales, la valida al mismo tiempo que la representa al colocar al héroe como agente privilegiado para el despliegue de ese mundo representado. Esto significa que es solamente a partir de esa doble operación inmersiva e interactiva del videojuego, operación inédita en lenguajes previos, que la ciudad cobra entidad semiótica y significación. El cronotopo urbano activa significaciones precisas por efecto de esta

mecánica del texto digital, manteniendo vinculada esa representación a lógicas de la ciudad global.

Antes de ingresar al ejemplo, convendría ofrecer una definición que sea operativa para interpretar al videojuego como texto de la cultura específico. En el marco de la noción general de «juego» (Huizinga, 1972), podríamos entender la particularidad del videojuego como aquel texto que representa una forma narrativa abstracta para sintetizar determinadas experiencias cotidianas a través del planteo de una problemática o drama simbólico (Murray, 1999: 155). Es decir, que ofrece resoluciones posibles a situaciones problemáticas a partir de la construcción de un marco ficticio donde experimentar acciones de efecto controlado.

Si bien el videojuego comparte rasgos generales con otras formas lúdicas como las analizadas por Huizinga, representa más bien un artefacto narrativo o máquina *half-real* al decir de Jesper Juul (2011), porque allí se combina la operatoria de reglas reales (a partir de procedimientos informáticos en el programa del juego) en mundos ficcionales (generados a partir de la ejecución de esos procedimientos informáticos). De allí que Bogost (2010) reconozca en los videojuegos una especificidad persuasiva derivada de esta condición de programa informático que justifica una retórica de tipo «procedural», programable pero interactiva por la intervención del usuario. Espen Aarseth (1997), en un libro clásico acerca de la condición interactiva de ciertos textos en torno a una literatura «ergódica», concibe de hecho a los videojuegos como exponentes destacados de esa literatura que asume como requisito el desarrollo de acciones significativas (no casuales ni insignificantes) por parte del lector. En particular, los videojuegos pertenecen al tipo general del «cibertexto» porque funcionan, en última instancia, como una «máquina» narrativa, no en sentido metafórico sino literal del término pues estamos en presencia de dispositivos mecánicos complejos, movidos por una serie de instrucciones memorizadas y procesos lógico-matemáticos que requieren del accionar del operador humano para la construcción de sentido y su despliegue narrativo.

En el ejemplo que comentaremos, nos encontramos con un juego que hace de la experiencia en la ciudad un elemento central

para el desarrollo de la peripecia heroica y también para la construcción de sentido general de la obra. Así, comandar las acciones del héroe y (hacerlo) recorrer la ciudad constituyen requisitos para cumplir el objetivo establecido en el juego, que consiste en afianzar el conocimiento sobre ese mundo virtual y llegar a utilizar todas sus potencialidades para el cumplimiento de los objetivos del personaje protagonista. El héroe descubre la ciudad porque la necesita para completar su proceso iniciático y es esa forma de relación con lo urbano, en el marco de las posibilidades previstas y admitidas por la retórica procedural del juego, la que condiciona la construcción cronotópica de la ciudad.

Claro que esa actividad, en la ciudad digital que propone este videojuego, se desarrolla según modos de sociabilidad e interacción habilitadas por las nuevas tecnologías de la comunicación y la información. De hecho, como señala Massimo Di Felice (2012: 169), fue el aspecto tecnológico-comunicativo que apareció en las nuevas ciudades globales el que determinó «un conjunto de paisajes y geografías mediáticas (cine, fotografía, diarios, publicidad, etc.) que incidirán en gran medida en las prácticas sociales y en el imaginario colectivo de la modernidad». De esta manera, la multiplicación electrónica de los espacios aparece como una condición de posibilidad para la generación de estas experiencias inéditas del habitar, haciendo factible superar la dimensión situada o material de la experiencia urbana para proponer, más bien, «un habitar dislocativo y plural, en parte arquitectónico y en parte electrónico-comunicativo-inmaterial» (Di Felice, 2012: 170). Desde esta lógica, la construcción de cronotopos urbanos por parte de los videojuegos interpretada como una forma novedosa y compleja de asimilar la experiencia urbana, una forma en que la cultura en su conjunto y las sociedades en particular asimilan lo existente mediante artefactos semióticos que plasman también lo deseable y lo posible.

Claro que, si analizamos la historia cultural urbana, este proceso de construcción imaginaria de la ciudad no es un fenómeno exclusivo de los videojuegos. A partir del siglo XIX, por ejemplo, la generación de dimensiones inéditas de habitabilidad emancipada del paisaje urbano a través de la representación artística pictórica o lite-

raria, la fotografía y el desarrollo de la cartografía y la geografía puso en evidencia una modificación sustancial en la relación sujeto/territorio que marcó nuevas vinculaciones comunicativas para el siglo XX en un plano metageográfico, distinto del plano orgánico del cuerpo del transeúnte y del plano material arquitectónico de la ciudad. Recorrer la urbe devino a partir de allí una cuestión de experiencias de tránsito no necesariamente corporales sino imaginarias, puntapié inicial para entender la experiencia por redes de información y flujos de datos a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Pero esta experiencia inmaterial de la ciudad no implica, necesariamente, un «no lugar» sino la construcción de un modelo de mundo virtual, aparentemente ajeno, atemporal y sin asidero geográfico, edificado a partir de la des-realización del mundo circundante. Tal como apunta Mongin a partir de la lectura del concepto de «ciudad virtual» en Manuel Castells, «El espacio de los flujos mundializados olvida que él mismo pertenece a un mundo, a un único mundo, y que tiene tratos con el mundo» (Mongin, 2006: 283). La ciudad virtual construida se apoya, entonces, sobre la ciudad real porque es esta última el asidero de sus redes cableadas, servidores, soportes materiales a partir de los cuales se gatillan los procesos informáticos que edifican esas ciudades digitales.

Este es un punto clave para pensar la ciudad del videojuego porque en esa distinción entre planos diferenciados (ficcional/extraficcional o lúdico/no lúdico) radica la posibilidad de comprender la riqueza de la operación semiótica del videojuego no como una creación sino como una potenciación de los modelos urbanos preexistentes, estableciendo complejas relaciones de interdependencia, citación y elisión de aspectos reconocibles en las ciudades reales susceptibles de ser reconocidos en los cronotopos del videojuego. Resulta difícil, por lo tanto, acordar con Di Felice cuando define las espacialidades electrónicas como «hechas de informaciones e impulsos eléctricos, electrónicamente traspasables y sólo mediáticamente habitables» (2012: 183), porque eso conduciría a un borramiento del sujeto que juega y a un «olvido» de las condiciones objetivas que sostienen, en todo momento, esa construcción de un mundo virtual. Afirma Di Felice:

No es el sujeto quien cuenta la ciudad ni la ciudad que se cuenta a través de él, sino que es el habitar electrónico-metropolitano el que se revela como un conjunto de espacios que pueden ser habitados solamente en cuanto interconectados a circuitos electrónicos, a espacialidades mediáticas y a metaarquitecturas. (Di Felice, 2012: 195)

Por el contrario, y tal como señala Camille Utterback (2004), la representación por tecnologías digitales de un «yo» que responde a nuestro comando en las pantallas no debería implicar el borramiento del cuerpo ni del esfuerzo corporal en esa acción de comando: «All forms of 'interactive text' demand a physical body with which to interact.» (2004: 218). Así, resulta más productivo pensar que la peripecia del héroe en la ciudad digital depende de la «actuación» (Murray, 1999) del jugador, es decir, de la actividad prevista dentro de un conjunto de posibilidades diseñadas por el autor y reguladas por un procedimiento informático, pero sin las cuales no habría despliegue semiótico de ese mundo representado. Se trata, entonces, de una «actuación» heroica comandada por el jugador más que una situación de co-autoría: lo que subraya la categoría de «actuación» es el proceso de delegación que arrostra el usuario en el marco del texto digital, como lo explicita Murray:

Podríamos decir que el usuario es el autor de un baile particular dentro de un sistema narrativo electrónico o el arquitecto de una construcción virtual concreta, pero hay que distinguir esta autoría 'derivada' de la autoría de quien ha creado el sistema (Murray, 1999: 166).

¿Cómo es actuar en las ciudades digitales de los videojuegos? Estos ambientes ofrecen la ilusión de movilidad al tiempo que domicilian al jugador en un lugar preciso para el despliegue del cronotopo urbano. Leyes físicas, normativas políticas, lógicas económicas, reglas sociales: las instrucciones del programa edifican una serie de rasgos específicos para esas ciudades y garantizan cierto marco de verosimilitud según las constantes genéricas. En el caso que abordamos, el héroe no tiene la necesidad de comer o dormir (si duerme es para poder guardar el avance en la partida), o incluso en el caso de

que el protagonista muera, eso no es definitivo, lo que nos coloca en una sucesión de oportunidades que postergan lo trágico: si fallamos en alguna misión, el juego se reinicia desde el punto más próximo al evento, con la posibilidad de revertir esa situación modificando las acciones. El género del juego dicta las condiciones de sociabilidad: matar o ser matado, eludir o confrontar, buscar y encontrar.

Toda trayectoria por la ciudad ha sido prevista o sólo se desenvuelve en el marco de reglas programadas, frecuencia invisible para el usuario en las instrucciones del código informático que obturan su posibilidad de asumirse como sujeto sujetado y provocan la sensación de estarse moviendo por un «mundo abierto». De hecho, la propia clasificación de estos juegos bajo esta categoría («mundo abierto») alude a esta propiedad de enfrentar al jugador a un mundo de amplias posibilidades, donde existe ciertamente una línea argumental que vertebra la iniciación del héroe (llamada «modo historia») a la par de una serie de variables que expanden y complejizan esa narrativa principal mediante búsquedas accesorias o secundarias. Si bien es cierto que la actuación del héroe depende de la actividad del lector, los márgenes de movilidad e interacción de uno y otro dependen a su vez de variables previstas y reguladas que, en el caso del videojuego de mundo abierto, hacen de la exploración y las alternativas una característica fundamental y requerida para el despliegue de la significación del juego. Como apunta Ken Hillis (2004):

embora a interatividade antecipe um leque limitado de *input* oriundo dos usuários, os ambientes virtuais na verdade propõem que os usuários experienciem como sensações de outrem (o que em si não é um fenômeno novo), representadas como sensações muito vívidas, experienciadas por meio de um processo de imersão (um novo fenômeno que reduz a distância ou o espaço entre o objeto e o sujeito). Isso funciona de modo a confundir a experiência perceptual do usuário com as concepções programadas e projetadas na máquina (2004: 115, cursiva en el original).

La conjunción de peripecia heroica y movilidad en la ciudad son elementos centrales en el videojuego que analizamos, porque es sólo a partir de ese desplazamiento que el modelo de mundo y la

orientación estético-ideológica propuestos logran desplegar su significación. Deambular por esa ciudad implica, tácitamente, admitir reglas de comportamiento y marcos de verosimilitud en función de los objetivos, las posibilidades del sistema y, por supuesto, el estilo de cada jugador en su pasaje por el territorio digital. Indagaremos entonces esta tensión en la experiencia urbana que asimila esta ciudad de la ficción digital, regulada mediante secuencias de procedimientos informáticos, reglas combinatorias, trayectorias previstas y estructuras narrativas preconcebidas, pero también por formas políticas, económicas y sociales que son deudoras de nuestras ciudades reales y actuales. En torno a esa conversión artística de la ciudad, radica la «poética de espacio» que construye el videojuego para ofrecernos cronotopos digitales.

Panópticos y distopía tecnológica: Watch_Dogs

La codificación es parte del universo.

Es más fácil encriptar información que desencriptarla.

Julian Assange, *Criptopunks*.

Watch_Dogs es un videojuego publicado en 2014, disponible para plataformas PlayStation3, PlayStation4, Xbox 360 y Xbox One, Wii U y PC. Se ambienta en la ciudad de Chicago, en un futuro próximo, ciudad vigilada por una innovadora red de cámaras y computadoras comandadas por una inteligencia artificial llamada *ctOS* (Chicago's Central Operating System) desarrollada por la poderosa corporación Blume para el gobierno de la ciudad. La información acerca de los antecedentes, preferencias y costumbres de los ciudadanos, sus necesidades de consumo, rutinas laborales, vida privada e interacciones son exhaustivamente vigiladas por la IA a través de sus múltiples dispositivos de vigilancia (cámaras de vigilancia, webcam, teléfonos móviles, cajeros, etc.) que le permite anticipar crímenes a partir del análisis de patrones de conducta y actitudes de algunos sospechosos, al precio de controlar a todos. La IA *ctOS* de Chicago actualiza el mundo distópico de hipervigilancia tecnológica que la literatura de ciencia ficción imaginó en *1984* (1949) de G. Orwell o

en el cuento de Philip K. Dick, «The Minority Report» (*Fantastic Universe*, 1956).

Una particularidad de este videojuego es la condición de ilegalidad del héroe y, por lo tanto, el lugar moral en el que es colocado el jugador: el personaje principal es un pirata informático o *hacker*, llamado Aiden Pearce. Tras un trabajo de pirateo fallido, Pearce se ve envuelto en una trama de corrupción que ocasiona, como daño colateral, la muerte de su sobrina. Así, el protagonista inicia una búsqueda de venganza implacable utilizando todos los recursos para encontrar a los asesinos de la niña y descubrir la trama de secretos detrás de su muerte, que acabará complicando a grupos de poder político y económico de gran relevancia en la ciudad.

Aquí aparece, entonces, la primera cronotopía fuerte en el texto: la estructura búsqueda/hallazgo que se bifurca en dos planos diferenciados de relevancia. Por una parte, la búsqueda de los autores del asesinato de la sobrina y su ajusticiamiento; por otra, la comprensión de la trama en el que se inscribe ese suceso y las medidas que se asumen para solucionarlo de raíz. Es decir, que ya desde esta diferenciación se puede vislumbrar los planos de injerencia de la peripecia heroica, desde lo particular de la venganza, hacia lo general del mejoramiento de la ciudad en su conjunto.

Watch_Dogs ofrece la posibilidad de jugar en línea de modo masivo competitivo o de jugar offline (desconectado del servidor masivo que ofrece la empresa distribuidora para todos los usuarios legítimos del juego⁶) en el «modo historia» o historia principal, que relata la peripecia de Pearce. La historia principal del juego cuenta con 5 actos, varias sub-misiones en cada acto y muchas misiones secundarias accesorias. A lo largo de esta peripecia, el personaje va adquiriendo además de información, nuevas habilidades de pirateo informático, lucha, conducción y disparo para interactuar en la ciudad. Se trata de un proceso iniciático de pruebas calificantes que empoderan al héroe y colaboran, paulatinamente, en convertir su búsqueda particular en una defensa de la libertad humana frente al control tecnológico totalitario. La lucha final, de hecho, será contra el propio ctOS pirateado por un *hacker* rival.

Según las observaciones finales en el estudio de Bajtín (1989), el cronotopo reviste una importancia figurativa porque es a través de

él que el tiempo adquiere carácter concreto-sensitivo. Según esta lógica, el crítico ruso propone una serie de cronotopos dominantes: en la narrativa del siglo XVIII es el «castillo»; en la del XIX, el «salón recibidor» de la casa burguesa; en Flaubert, la «pequeña ciudad provinciana». Todas estas formas logran concretar plásticamente el tiempo histórico-social. Siguiendo esta lógica, afirmamos en Molina Ahumada (2013: 243) que la ciudad podría ser analizada como un cronotopo de suma relevancia en la narrativa del siglo XX a partir de la centralidad que adquiere el espacio en autores de amplia influencia en la narrativa contemporánea (Joyce, Faulkner, Kafka, Dos Pasos, García Marquez, Onetti, Rulfo y Cortázar, entre otros). El aporte de la literatura contribuye a hacer visible la ciudad moderna como un artefacto complejo y multidimensional, escenario de intensas relaciones humanas con el medio material («carne y piedra» según Sennett, 2003) y escenario de disputa entre representaciones imaginarias sobre el espacio vivido, conocido y experimentado.⁷

En la ciudad de Chicago que construye *Watch_Dogs*, nos encontramos con un entorno de rasgos realistas y gran nivel de detalle: los diálogos de los transeúntes, sus rutinas diurnas y nocturnas, los sucesos, el cotidiano urbano simula con minuciosidad la experiencia urbana en una ciudad occidental, similar a la Chicago norteamericana. Robar un vehículo, tomar el metro, caminar, correr, embestir a los transeúntes, golpearlos o conversar con ellos constituyen acciones previsibles en el género de mundo abierto al que pertenece este título, con la diferencia en las capacidades de pirateo del protagonista en este caso que le (nos) permite hackear comunicaciones móviles, cuentas bancarias, irrumpir la privacidad de los usuarios y (objetivo fundamental del juego) piratear el sistema ctOS para adecuar la ciudad a nuestras necesidades.

La ciudad está, sin embargo, sometida a constante y profunda tele-vigilancia. ctOS constituye el ojo omnipresente y omnipotente que registra la huella digital de los habitantes en una ciudad donde todo ha sido traducido a lenguaje binario. En un juego de espejos, a través de esa representación «digital» de la ciudad (también «digital»), el juego logra condensar una metáfora potente acerca de la fragilidad del secreto y la intemperie a la que está sometida la información privada en las ciudades hipertecnificadas.

La peripecia heroica comprende los núcleos básicos de la iniciación: vida anterior al proceso iniciático, camino de las pruebas con aprendizajes significativos y empoderamiento del héroe tras la iniciación. Esta secuencia, recursiva en cada acto a partir de una estructura con aumento progresivo de la dificultad, convierte el camino hacia el final del juego y la lucha con el antagonista en un proceso de perfeccionamiento que avanza en paralelo a la capacidad de dominio sobre el espacio. La ciudad en tanto sistema urbano regular, deviene campo de batalla al servicio del pirata informático que reconvierte los recursos del cotidiano urbano a su favor: provocar un apagón, activar bolardos para interrumpir la circulación de una calle, controlar el ascenso o descenso de los puentes sobre el río, intervenir los semáforos, ordenar la puesta en marcha o detención de los trenes, inhibir las comunicaciones celulares de una zona, hacer estallar transformadores, cajas de electricidad, celulares inteligentes, manejar cámaras de vigilancia, etc.

Las intensas relaciones en la ciudad que construye el juego aparecen sintetizadas, de hecho, en uno de los eslóganes publicitarios del juego, «todo está conectado» [everything is connected], que alude tanto a la trama policial de investigación en el marco de teorías conspirativas del poder, como a la condición hiperconectada de esta ciudad en la que todo, literalmente, funciona a partir de lenguaje binario. Esa condición, central para la experiencia urbana que nos propone el juego, hace visible desde la ficción condiciones actuales de la vigilancia digital, no sólo en Chicago sino a nivel global, según lo advierte el hacker y activista Julian Assange, creador de *Wikileaks*:

El mundo no está descendiendo sino que está cayendo hacia una nueva distopía transnacional. Este cambio de ritmo no ha sido debidamente reconocido por fuera del ámbito de la seguridad nacional, sino que ha estado oculto a raíz de su confidencialidad, complejidad y envergadura. Internet, nuestro mayor instrumento de emancipación, ha sido transformado en la más peligrosa herramienta del totalitarismo que hayamos visto. Internet es una amenaza para la civilización humana. (...) De seguir su propio curso, en pocos años, la civilización global pasará a ser una distopía posmoderna de vigilancia, de la cual solo los más dotados individuos podrán escapar. De hecho, es

posible que ese momento haya llegado» (Assange et Al., 2013: 15).

La crítica a una lógica global de vigilancia pierde protagonismo en el juego frente a la situación local representada: la de la ciudad de Chicago y un prototipo desarrollado que la Corporación Blume desea expandir por todo el país y el mundo, que fracasa en su invulnerabilidad al ser intervenido por los hackers. Sin embargo, en las escenas de post-créditos del juego⁸, fragmentos cinemáticos de informativos de noticias que relatan consecuencias de los sucesos en el juego anuncian un sistema ctOS 2.0 por parte de Blume y una nueva amenaza del grupo hacker radical DedSec que se opone a cualquier intento de abuso de control sobre la información y la población. Además de representar una veta para la segunda parte del juego (rumoreada, aunque no confirmada), sí podríamos leer allí la inminencia de una amenaza que excede el campo de Chicago para derramarse sobre otros territorios de la ficción.

El punto está, sin embargo, en leer en el cronotopo claves de funcionamiento de nuestras sociedades contemporáneas y, sobre todo, la situación de vigilancia global y pánico hipersensibilizado ante la amenaza invisible del terrorismo después de los atentados en EEUU del 11 de setiembre de 2001. Tal como apunta el epígrafe de este apartado, al realizar una lectura crítica del espacio en este videojuego se puede descifrar (igual que el personaje protagonista dentro de la ficción) la información condensada en esa representación para hacer visible una crítica fuerte a los peligros y vulnerabilidades que ocasiona la digitalización de la cultura en manos de intereses corporativos o tramas conspirativas de poder. Pero esa experiencia de la ciudad nos coloca dentro del mundo del juego en la piel de un sujeto empoderado, atípico, capaz no sólo de percibir sino de manipular ese sistema, de modo que el impacto de ese descubrimiento se mitiga ante las posibilidades que ofrece dominar esa información a nuestro favor. De hecho, como dijimos, esa posición moral de delinquir en la ciudad (ser pirata informático) para conseguir un fin noble (vengar la muerte de la sobrina y desentrañar la red de corrupción y poder que destapa esa muerte) coloca al jugador en una posición heroica particular que lo desplaza, precisamente, de su condición de

transeúnte y ciudadano común a la posición transitoria de un hacker capaz de piratear la vida de otros ciudadanos comunes.

En torno a esta posibilidad de «ser otro» para hackear a personas como «uno», radica quizá el efecto más paradójico y más atractivo del juego, a la vez que su potencia ética si retomamos en este punto la reflexión bajtiniana acerca de la relación constitutiva de *yo-otro* en la cultura y, sobre todo, las consecuencias en el campo de la estética. Así, en su ensayo *Yo también soy* (2015), Bajtín señala dos momentos claves que vinculan la contemplación estética con el acto ético que se podría derivar de ella:

El primer momento de la actividad estética es vivenciar: yo debo vivir –ver y conocer- aquello que él vive, ponerme en su lugar como si coincidiera con él (cómo y en qué forma es posible tal vivencia, es decir, dejamos de lado el problema psicológico de la vivencia ajena; nos basta con el indiscutible hecho de que, dentro de ciertas limitaciones, tal vivencia sea posible). Debo asimilar el horizonte vital de esa persona tal y como ella lo vive (...)

(...) al momento de la empatía ha de seguir el regreso a mí mismo, a mi propio lugar al exterior del que sufre, porque sólo desde un lugar propio el material vivenciado puede cobrar un sentido ético, cognoscitivo o estético; si no sucediera el regreso, se presentaría el fenómeno patológico de experimentar la vivencia ajena como propia, la contaminación por el sufrimiento ajeno, y nada más (Bajtín, 2015: 29-31).

En torno a este excedente de visión que aporta el jugador frente al héroe y, precisamente, en esta capacidad doble de ser y no ser el héroe de la ficción digital, radica una propiedad fundamental del videojuego que, en este caso, se desenvuelve en el marco de una ciudad de rasgos particulares. Como señala Gabriella Coleman (2013), no es posible unificar una identidad «hacker» sino más bien detectar un colectivo con rasgos diversos que abarca desde actitudes serias y políticamente comprometidas hasta la burla y la travesura inmotivada. En ese colectivo o textura diversa de lo que significa ser hacker podríamos reconocer, en términos muy generales, un común sentimiento de libertad y rebeldía ante los límites establecidos o ante las

restricciones de uso y acceso a ciertos bienes que podrían servir para el mejoramiento colectivo de la sociedad, y una puesta al servicio de ese objetivo de aptitudes informáticas específicas por parte de estos sujetos. En el caso de *Watch_Dogs* entonces, si bien la historia principal del juego encauza una serie de objetivos para completar la peripécia del héroe en un sentido preestablecido, se puede alcanzar cada uno de ellos de muy diversas maneras según las decisiones de cada jugador y las posibilidades específicas de interacción que ofrezca el programa en el momento de efectuar la jugada, adoptando estrategias de mayor violencia y visibilidad social o incluso con daños y muertes colaterales, o bien acciones de sigilo con precisión quirúrgica sobre el objetivo asignado. Cada uno de estos «estilos» de juego genera efectos concretos en la ciudad, ya sea la aprobación de los ciudadanos por acciones consideradas correctas (lo que aumenta el nivel de aceptabilidad de nuestras acciones y nuestro prestigio como «vigilante», aunque una pérdida de anonimato), ya la desaprobación que acarreará descontento y mayor posibilidad de que nuestras acciones activen la alarma del ctOS y de la policía, que intentará aprehendernos.

Si bien, entonces, el género de «mundo abierto» permite jugar a nuestro antojo en la ciudad, el camino del héroe que mojonera la historia principal del juego encauza la experiencia del jugador en ese espacio y orienta, a partir de la confrontación entre las inusuales capacidades de un pirata informático y la potencia omnipresente de una tecnología puesta al servicio de la represión poblacional la metáfora de un conflicto vigente aunque invisibilizado de nuestras ciudades (y sociedades) contemporáneas. El riesgo de generar una vivencia puramente empática con el héroe, sin percibir este plus de significación y confundir la experiencia ajena como propia, existe por supuesto, sobre todo si pensamos en la estructura unilineal del argumento que impide introducir en este juego opciones según las decisiones del jugador.

Existe, sin embargo, un punto en el momento final del juego en donde somos forzados prácticamente a reconocer ese excedente de visión para ampliar el horizonte del héroe a partir de nuestra propia evaluación ética y cognoscitiva de ese cronotopo de la ciudad de Chicago. Pearce, que ha descubierto ya la trama de relaciones

corporativas y gubernamentales detrás del negocio de la seguridad y el control total al que condena la implementación de un sistema como ctOS, debe introducir un virus en el sistema para hacer pública la vulnerabilidad del mismo y, por lo tanto, mostrar su inconveniencia como escudo protector de la ciudad. Para cumplir esta misión («A veces se pierde» [Sometimes you still lose]) deberemos, literalmente, atravesar las barricadas en una ciudad convertida en espacio del caos, perseguidos no sólo por la policía en todo momento sino obstaculizados por el propio ctOS (bajo el control de un hacker rival) que interpondrá todos sus recursos para impedir nuestra misión.⁹ A punto de cumplir el objetivo de piratear el sistema, el grupo radical DedSec contacta al héroe para solicitarle acceso al satélite ctOS, «corregir lo que Blume ha roto» y convertirse en los «perros guardianes» [watch dogs] de quienes vigilan la urbe. Aquí se hace visible una de las dimensiones políticas del juego: ¿En qué lugar queda colocado este héroe con el poder para controlar la ciudad? ¿Qué modelos políticos y sociales son puestos en juego ante esa responsabilidad?

Pearce se niega a la propuesta de DedSec porque está cansado de la interferencia sobre la libertad, del ruido que inadvertidamente atraviesa todas las relaciones en Chicago: «El ruido ya me cansa. [No. I'm tired of all the noise]». En ese cronotopo saturado de interferencias, hipervigilado por la sospecha continua que se cierne sobre todos los ciudadanos, el héroe explicita su aprendizaje en un monólogo final:

Pensé arreglar la muerte de una niña, pero sólo llevó a todo esto: mentiras a la luz, reyes corruptos, una ciudad rota. Y yo, un hombre cambiado. Ya no miro atrás. No me arrepiento. Miro hacia adelante. Todo está conectado y lo utilizaré para exponer, proteger y, si es necesario, castigar.

[I thought I could fix a little girl's death, but instead it led to all this –exposed lies, corrupted kings, a broken city. And me –a changed man. I don't look back anymore. I don't regret. I look forward. Everything is connected, and I'll use that to expose, to protect, and if necessary... to punish.] (final del Acto 5, *Watch_Dogs*).

Así, la peripecia del héroe en la ciudad parece acabar con esta imagen del justiciero, pero es a partir de esta última imagen que el jugador debe tomar una última decisión tras los créditos del juego. Si bien la estructura del juego no brinda esta posibilidad antes, resulta notable que una disyuntiva argumental aparezca justo al final, con una decisión que influye precisamente en la imagen final del héroe porque calibra el alcance de esa acción de «castigar» que cierra el monólogo del justiciero.

Tras los créditos, asistimos a un intercambio telefónico entre Pearce y un contacto que nos informa la ubicación donde está apresado el responsable material de la muerte de la sobrina. Una vez frente al prisionero, el héroe deberá decidir entonces qué hará con la vida de este personaje (Maurice): ¿matarlo y culminar el camino de venganza atando este cabo suelto o dejarlo vivir porque Pearce es «un hombre cambiado»? Esta última decisión de disparar o abandonar el recinto sin hacerlo depende del jugador e implica una reflexión acerca de la peripecia heroica, una valoración ética acerca del modo en que debe ser administrada la justicia en la ciudad y, por último, la decisión puesta en acto de ejecutar a sangre fría a otra persona, encadenada.

En este sentido, podríamos vislumbrar de qué manera la experiencia de la ciudad condiciona la iniciación heroica y va construyendo, conforme aumenta el poder de pirateo del héroe, el peso de la responsabilidad de ejercer ese poder en la ciudad. Si bien la decisión de la peripecia heroica culmina con el apagado del ctOS, las escenas tras los créditos anticipan un reinicio y actualización del sistema que exige al jugador la contemplación no sólo de la vivencia del héroe sino también del panorama completo generado: las consecuencias de ese camino de venganza han sido una refuncionalización del sistema y la transformación del hacker en justiciero. La última prueba, quizá, es en realidad dejar en manos del jugador el matiz ético de esa posición heroica al permitirle decidir si ultima al responsable material de la muerte de su sobrina.

Espacios de juego y capitalismo global

El cronotopo de la ciudad digital en *Watch_Dogs* metaforiza la experiencia real pero inadvertida quizá en nuestras ciudades contemporáneas, basadas en arquitecturas digitales centralizadas que favorecen modelos autoritarios de control. La huella digital de nuestra vida cotidiana está minuciosamente registrada y controlada por corporaciones, gobiernos, servicios de inteligencia y empresas que hacen uso de esta estructura según sus intereses particulares. Tal como apunta Andy Müller-Maguhn en diálogo con Julian Assange, «las infraestructuras centralizadas facilitan el control y el abuso del poder esto es como eliminar el pequeño supermercado de barrio por un concepto de hipermercado centralizado» (Assange et Al., 2013: 77).

Nick Dyer-Witheford y Greig de Peuter (2009: 153-182) analizan el caso de las ciudades de la franquicia de videojuegos *Grand Theft Auto* (Rockstar) y su relación de dependencia y contraste con las políticas urbanas de incentivo empresarial, represión policial y gentrificación aplicadas en Nueva York (sede de la empresa Rockstar) al momento de su fundación durante la alcaldía de Rudolph Giuliani entre 1994 y 2001. Así, los autores demuestran cómo las posibilidades materiales generadas por las políticas reducción de impuestos e incentivo a las empresas punto-com que convirtieron ciertas zonas de Nueva York en espacios exclusivos, negados para grandes capas de la sociedad, favorecieron (paradójicamente) el desarrollo en los videojuegos de Rockstar de entornos abiertos con amplias posibilidades de circulación, donde la palanca de ascenso social y crecimiento económico se afilia al desarrollo de acciones delictivas cada vez más cuantiosas y complejas. Son ciudades irrigadas por el dinero, cualquiera sea su procedencia, y de lo que se trata como objetivo del juego es de encontrar y dominar el algoritmo del bienestar desde una lógica estrictamente neoliberal:

GTA is a cynical game that simultaneously satirizes, indulges, and normalizes individual hyperpossessiveness, racialized stereotypes, and neoliberal violence in a self-cancellation that allows these elements to remain intact, a structure that is, in a very precise way, conservative. This cynicism makes *GTA* un-

doubtedly complex [...] (Dyer-Whitford y De Peuter, 2009: 181).

En *Watch_Dogs*, el problema no es tanto el dinero sino la información. Las misiones secundarias, trabajos temporarios y la posibilidad de piratear las cuentas bancarias en los teléfonos celulares de los ciudadanos (habilidad adquirida casi al inicio del juego), ofrecen acceso a dinero casi de manera ilimitada. Pero el trasfondo económico atraviesa la ciudad, desde la primera misión fallida al intentar robar las cuentas bancarias en un hotel de lujo hasta las consecuencias corporativas que se nos muestra en los flashes informativos al final del juego: el cronotopo hace visible la trama informativa que garantiza el flujo del dinero, la infraestructura electrónica que permite conocer cómo está siendo controlado (Assange et Al, 2013: 90) y cuál es la geografía oculta que recorre el capital (Harvey, 2007).

Hacer visible esa fluencia se compagina perfectamente bien con la condición de «mundo abierto» de *Watch_Dogs*, ofreciendo al jugador la posibilidad de deambular y desplazarse por un mapa amplísimo que constituye, desde la lógica que venimos subrayando, mostrar los extensos márgenes de esa movilidad del capital. Atendiendo a algunas pocas escenas que transcurren en espacios de interior, la inmensa mayoría de las misiones y acciones transcurren en calles, avenidas, puentes, vías de tránsito, es decir, en la «calle».

Si el salón recibidor constituye para Bajtín el cronotopo dominante en la novela burguesa del XIX, podríamos intuir quizá que el cronotopo en videojuegos de mundo abierto como *Watch_Dogs* es la «calle» en un sentido amplio. Allí transcurren no sólo las interacciones del héroe con los demás ciudadanos, sino que también es la vía imprescindible para el desarrollo de las misiones y el avance de la trama. Para que todo esté conectado, la calle necesita constituirse como la nervadura tangible, social y económica, sobre la cual reposa la dimensión informativa de esa ciudad. La condición multidimensional de la ciudad global adquiere en este videojuego materialidad concreta en las múltiples capas que el jugador debe activar para que el héroe complete una misión: transitar por la calle, planificar estrategias utilizando las cámaras de vigilancia, piratear información, robar vehículos, anular las comunicaciones, fijar objetivos y trampas,

etc. Se trata entonces de experimentar las calles de la ciudad, ya con objetivos específicos si estamos jugando el modo historia, ya con rumbo variable y objetivos propios si lo que interesa al jugador es deambular por el espacio sin realizar misión alguna. Si bien no hemos centrado el análisis en la experiencia de competición masiva online, no está de más mencionar también que para los jugadores en el modo historia conectados a internet, existe la posibilidad de que en medio de la partida crucemos a otro jugador online que intente «hackearnos» y nuestra misión, entonces, será eliminarlos. Es decir, podemos dimensionar la complejidad de esta ciudad que no se limita solamente al ámbito de la peripecia de nuestro héroe sino también el terreno de juego de otros jugadores, que desarrollan independientemente de nuestra jugada sus propios objetivos.

Resulta interesante, en este punto, preguntarnos si este videojuego, a pesar de la complejidad del cronotopo urbano que construye, no recupera la experiencia del turista en la ciudad. El trabajo del héroe no es, propiamente, un trabajo para el jugador, sino efecto de su acción lúdica de jugar, que es en este caso un jugar dentro y con la ciudad. Según Beatriz Sarlo (2009), tanto la mirada del extranjero como la guía turística:

(...) escanden la ciudad por sus edificios notables, sus iglesias tardías del fin de la colonia, sus *shoppings*, sus recorridos aconsejados a extranjeros porque no tienen tramos aburridos, peligrosos o antipintorescos. Son una forma de la pura actualidad de la ciudad (...) Piensan la ciudad como traducción entre culturas, como intérpretes, *shoppings assistants*, historiadores barriales, propagandistas y consejeros *gourmet* (Sarlo, 2009: 185, cursiva en el original).

La ciudad digital de *Watch_Dogs* se asemeja a la ciudad turística porque ambas son representadas de acuerdo a un número limitado de rasgos (aquellos de la ciudad global), sintetizando una imagen coherente, compacta y pacificada de urbe. Fuera de la acción del héroe, nada parece acontecer en la ciudad o nada, al menos, que sea visible para el resto de los ciudadanos. Cuando Dyer Whiteford y De Peuter conceptualizan al videojuego como una «máquina del Imperio», lo conciben como dispositivo complejo que condiciona ideo-

lógicamente nuestro conocimiento de la realidad; Hillis denomina los ambientes virtuales como «máquinas de control por feedback»; Janet Murray (1999: 27) convierte la holocubierta («máquina de fantasía universal abierta a una programación personalizada») de *Star Trek* en metáfora para pensar el futuro de la narrativa en el ciberespacio.

A la luz de estas definiciones, podríamos entender el doble alcance del cronotopo «calle» en la ciudad digital analizada: por una parte, figura cronotópica de funcionalidad específica dentro del juego, espacio de acción e interacción por el que transcurre la trama de búsqueda/hallazgo que presenta el juego y que sostiene, materialmente, toda la dimensión digital que viene a constituir la materia prima de intervención para el hacker. La calle constituye la arquitectura de base material del mundo digital representado porque sin ella, no hay cableado ni (por lo tanto), tránsito de bytes.

Pero, por otra parte, la «calle» adopta la forma de un cronotopo general al convertirse en el ámbito metonímico de cualquier ciudad actual, el espacio de sociabilidad tensa y control económico y político que hermana cualquier espacio presente. La calle representa así la cifra o mínimo común denominador de toda experiencia urbana en Occidente, y es esa experiencia la que el videojuego asimila estéticamente para generar una reflexión ética que va más allá del referente concreto allí expuesto, Chicago. La calle en el videojuego puede servir para entender, fuera de ese cronotopo particular, el grado de dependencia, control y poder que hemos delegado a la tecnología digital y el peligro que se cierne sobre los habitantes por esta suerte de hipervigilancia consentida. La calle bajo control, hipervigilada, semiotizada por lenguajes binarios que encriptan la información y la hacen inaccesible para los propios sujetos analizados, deviene así una metáfora potente para pensar el mundo actual.

El jugador que ejercita turismo por esta ciudad descubre amargamente en algún punto de su recorrido que «todo está conectado» y que, en el excedente de visión que propone el juego al alejar el foco de la vivencia personal de Peirce, esa situación es responsabilidad de los propios habitantes, de Chicago o de cualquier otra ciudad, ficticia o real. Ya sea que sigamos las declaraciones de Edward Snowden, ex analista de la CIA y de la NSA estadounidenses, acerca de progra-

mas de vigilancia masiva como PRISM o XKeysocre¹⁰, o bien que intuayamos su existencia a través de series de ficción televisiva de trama muy similar a este juego como *Person of Interest* (CBS, 2011-continúa), el cronotopo urbano en este caso permite metaforizar una situación compleja creando con esa representación de la ciudad una máquina de imaginar. En torno a ese trabajo de síntesis y estetización de la ciudad, que implica una previsión de las trayectorias e interpretaciones posibles para el viaje del héroe dentro de un margen controlado de opciones, radica quizá la particularidad del proceso semiótico que desarrolla el videojuego como texto complejo de la cultura actual.

La ciudad digital fortalece así el vínculo entre jugador y héroe, en tanto hace posible la iniciación del primero al garantizar para el segundo un parapeto placentero, seguro y apaciguado. Iluminar este trabajo inmersivo del videojuego acaso sirva para no ingresar inadvertidamente a estos territorios, o al menos no olvidar que somos turistas actuando como héroes, atravesando ciudades con muchísimo más espesor del que vemos, ciudades anidadas dentro de otras que transcurren afuera, cuando no estamos sentados pirateando la vida de otros ciudadanos.

Notas

¹ Citamos de la traducción del ruso al español de Taurus, 1989. También hemos podido consultar la traducción del ruso al portugués (Bajtín, 1988), en donde se reproduce la misma alternancia de los términos. Se debilita, en este sentido, el argumento de una posible traducción defectuosa, ya que resulta al menos llamativo que traducciones diferentes del original reproduzcan la misma vacilación.

² La clasifica a su vez en compositiva, realista o estética (Tomashevski, 1978: 213-215).

³ Para el corpus de novelas argentinas que tematizan los acontecimientos que originaron la dictadura militar argentina y la guerra de Malvinas, Arán propone tres variantes argumentales: las cronotopías del mandato familiar o de la ley del padre, la de búsqueda de la identidad y la de la memoria fracturada (Vid. Arán, 2009: 137-138).

⁴ «Bakhtine ne se préoccupe pas de systématiser sa théorie, qui reste hétérogène, éclatée en multiples définitions et en multiples exemples, usant d'une terminologie variable et faisant allusion à une classification des genres et à une théorie du dialogisme qu'il faut aller chercher ailleurs» (Mitterrand, 1990: 179-180).

⁵ El análisis de Mitterrand sobre *Germinal* de Zola concluye con la siguiente afirmación:

«On pourrait dire, par conséquent, pour pasticher Bakhtine, que *Germinal* a pour chronotope le temps de la lutte des classes dans le monde du capitalisme industriel. Les chronotopes thématiques de la route et de la mine ne prennent effet, sens et valeurs qu'en fonction de cette autre structure chronotopique que les englobe et les détermine» (Mitterand, 1990: 195).

⁶ Los servidores online provistos por la empresa requieren una clave de validación que se obtiene al comprar el juego original. Si se compra una copia, el código aparece duplicado y es expulsado del servidor. Sin embargo, existen en la Red servidores «piratas» para conectar a todos aquellos usuarios que han adquirido una copia no legítima del juego.

⁷ Remitimos en este punto no solamente a los estudios urbanísticos de Kevin Lynch (2000), sino también a la diversidad de análisis dedicados al estudio de los «imaginarios urbanos» (por ejemplo, Néstor García Canclini, 1999; Armando Silva, 2006).

⁸ Dichas escenas pueden ser visionadas en los links que ofrece la página especializada IGN: http://www.ign.com/wikis/watch-dogs/The_Ending [consulta: 2 de septiembre de 2015].

⁹ Una filmación completa de una jugada del capítulo (gameplay) puede ser consultada en la página especializada IGN, http://www.ign.com/wikis/watch-dogs/The_Ending [consulta: 2 de septiembre de 2015].

¹⁰ Declaraciones publicadas en junio y julio de 2013 en los periódicos *The Washington Post* y *The Guardian*, *The Sydney Morning Herald* y *Rede O'Globo*. Más información puede ser consultada en este artículo: https://es.wikipedia.org/wiki/Revelaciones_sobre_la_red_de_vigilancia_mundial_%282013-2015%29 [consulta: 2 de septiembre de 2015].

Bibliografía citada

Fuente

Ubisoft Montreal. *Watch_Dogs*. PC game. Canadá: Ubisoft, 2014.

Crítica

Aarseth, Espen J. (1997). *Cibertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Arán, Pampa Olga (2009). «Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea», en *Revista Tópicos del Seminario: Dialogismo, monologismo y polifonía*, 21, enero-junio 2009, México: BUAP. 119-141.

- Assange, Julian (2013). *Criptonks*. Buenos Aires: Marea.
- Bajtín, Mijaíl M. (1988). *Questoes de Literatura e de Estética*. Sao Paulo: UNESP-Editora.
- _____ (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- _____ (1999). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- _____ (2015). *Yo también soy*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Bauman, Zygmunt (2006). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bogost, Ian (2010). *Persuasive games*. Cambridge: The MIT Press.
- Cicolella, Pablo (2007). «Transformaciones recientes en las metrópolis latinoamericanas», en Fernández Caso y Gurevich [coord.]. *Geografía. Nuevos temas, nuevas preguntas*. (pp. 125-146). Buenos Aires: Biblos.
- Coleman, Gabriella (2013). *Coding freedom*. Princeton and Oxford: Princeton University Press. Disponible: <http://gabriellacoleman.org/Coleman-Coding-Freedom.pdf> [consulta: 15 de octubre de 2015].
- Di Felice, Massimo (2012). *Paisajes posurbanos*. Córdoba : El Copista, Universidad Nacional de Córdoba.
- Donzelot, Jacques (2004). «La ville à trois vitesses», en *Revue Esprit*, marzo, 2004. Disponible: <http://www.esprit.presse.fr/review/article.php?Code=7903>. [consulta: 5 de julio de 2008].
- Dyer -Witheford, Nick and De Peuter, Greig (2009). *Games of empire. Global capitalism and video games*. Toronto: Minnesota University Press.
- García Canclini, Néstor (1999). *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Harvey, David (2007). «Los espacios del capitalismo global», en *Espacios de crítica y producción*. Nro. 35, agosto. Buenos Aires. FFyL- UBA. 20-32-
- Hillis, Ken (2004). *Sensações digitais*. São Leopoldo: Editora Unisinos.

- Holquist, Michael (1990). «Cap. 5: The dialogue of history and poetics» in *Dialogism. Bakhtin and his World*. London-New York: New Accents. 107-148.
- Huizinga, Johan (1972). *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- Juul, Jesper (2011). *Half-real*. Cambridge: The MIT Press.
- Lynch, Kevin (2000). *La imagen de la ciudad*. Barcelona : Gustavo Gili.
- Miterand, Henri (1990). «Chronotopies: la route et la mine» in *Zola. L'histoire et la fiction*. (pp. 179-198). Paris: PUF.
- Molina Ahumada, E. Pablo (2013). *Ciudades míticas. Mito del héroe y cronotopo urbano en seis novelas contemporáneas*. Tesis de Doctorado en Letras. 2 tomos. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Inédita.
- Mongin, Olivier (2006). *La condición urbana*. Buenos Aires: Paidós.
- Murray, Janet (1999). *Hamlet en la Holocubierta*. Barcelona: Paidós.
- Sarlo, Beatriz (2009). *La ciudad vista*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sassen, Saskia (2007). *Una sociología de la globalización*. Buenos Aires: Katz.
- Silva, Armando (2006). *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Arango.
- Tomashevski, Boris (1978). «Temática», en AAVV. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. (pp. 199-232). México: Siglo XXI.
- Utterback, Camille (2004). «Unusual Positions – Embodied Interaction with Symbolic Spaces», en Noah Wardrip-Fruin and Pat Harrigan [ed.], *First Person. New Media as Story, Performance and Game*. (pp. 218-226). New York: MIT Press.
- Zoran, Gabriel (1984). «Towards a Theory of Space in narrative», en *Poetics Today. The construction of reality in fiction* (pp. 309-335). Vol. 5, Nro. 2. Jerusalem: Tel Aviv University, 309-335.
- Zubiaurre, María Teresa (2000). *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.

De los autores

Adriana Boria

Es Licenciada en Letras Modernas, Magister en Sociosemiótica y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Ejerce la docencia universitaria desde el año 1986 habiendo concursado en las cátedras de Teoría Literaria y en el Programa de Discurso Social, en la Universidad Nacional de Córdoba. En la actualidad, es Profesora Titular Plenaria en la cátedra de Teoría Literaria de la Escuela de Letras Modernas, en la Facultad de Filosofía y Humanidades. Asimismo, es directora del Programa de Estudios de Género y del Doctorado en Estudios de Género (Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba). Ha colaborado en revistas especializadas sobre temas relacionados con Semiótica, Teoría literaria y Género. Entre sus principales publicaciones, se encuentran: *Tiempos violentos*, Editorial Universidad Nacional de Córdoba (1992); *El discurso amoroso: tensiones en torno a la condición femenina*, Córdoba, Comunicarte (2009).
Email: adrianaboria@gmail.com

Beth Brait

Es docente e investigadora. Actualmente, es profesora asociada en la Universidad Católica de São Paulo/PUC-SP y la Universidad de São Paulo/USP. Graduada en Letras y doctorada en Lingüística en la USP; Postdoc en la École des Hautes Études en Sciences Sociales-Paris/Francia. Investigador nivel 1 del CNPq- Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Fue miembro del Comité Consultivo del CNPq/ Área de Letras y Lingüística; es el líder del

Grupo de Pesquisa/CNPQ/PUC-SP: *Lenguaje, Identidad y Memoria*; creadora y editora responsable de *Bakhtiniana. Revista de estudios del discurso*. Entre varias obras publicadas, se mencionan: *A personagem, Ironia em perspectiva polifônica, Literatura e outras linguagens*; organizadora de *Bakhtin: conceitos-chave; Bakhtin: outros conceitos-chave; Bakhtin, dialogismo e polifonia; Bakhtin e o Círculo; Texto ou discurso? Dialogismo: teoria e(m) prática*. Crítica de literatura en «Jornal da Tarde» y otras publicaciones periódicas en São Paulo durante las décadas de los 70 y 80. Entre sus actividades están la participación en diversos consejos y comités editoriales de revistas científicas, coordinación de colecciones de documentos de lectura, editora (década de 1980) de *Lenguajes y Códigos*, colección didáctica. Áreas de práctica: teoría y análisis de texto y del discurso, estudios bakhtinianos, análisis dialógico del discurso, análisis del discurso de verbo-visualidad; literatura comparada.
Email: bbrait@puccsp.br

Eva Da Porta

Es Licenciada en Comunicación, Magister en Sociosemiótica por la Universidad Nacional de Córdoba y Doctora en Comunicación por la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Docente e Investigadora del Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba. Trabaja, desde una perspectiva sociodiscursiva, problemáticas vinculadas a los procesos de mediatización social en su relación con la constitución de identidades y subjetividades contemporáneas. Es compiladora, junto a Ana B. Amman y Adriana Boria, del libro *Sujetos emergentes y prácticas culturales: experiencias y debates contemporáneos*, Córdoba, Ferreyra Editor (2014).
E-mail: evadaporta@gmail.com

Ernesto Pablo Molina Ahumada

Es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, y se desempeña como docente concursado en la Facultad de Lenguas y en la Facultad de Filosofía y Humanidades de dicha Universidad. Obtuvo

becas de investigación de grado y posgrado de SECyT-UNC y CONICET y ha desarrollado actividades docentes y de investigación en universidades extranjeras de España y Brasil con becas de organismos internacionales y nacionales. Dicta cursos de posgrado en centros universitarios nacionales, además de participar asiduamente como expositor en reuniones científicas del país y del extranjero (Suecia, Suiza, Brasil, España). Posee publicaciones en revistas especializadas. Actualmente, codirige un equipo orientado al estudio de problemáticas en la relación entre semiótica cultural e interculturalidad. En 2005, recibió el Premio Nacional de la Academia Argentina de Letras. Actualmente, estudia las formas semióticas de relación entre mitología heroica y políticas de la identidad/otredad en videojuegos.

Email: pablomolinacba@hotmail.com