

COLECCIÓN
ALMANAQUE
Serie
Profesor.a.e

NOTAS PARA CLASES EN LA UNIVERSIDAD DE LA POSDICTADURA



•

JUAN OCTAVIO PRENZ

EPÍLOGO: SANTIAGO VENTURINI

EDICIÓN AL CUIDADO DE:

ANALÍA GERBAUDO Y BETINA PRENZ



VERA editorial cartonera

**NOTAS PARA
CLASES EN LA
UNIVERSIDAD DE LA
POSDICTADURA**



COLECCIÓN
ALMANAQUE
Serie
Profesor.a.e

NOTAS PARA CLASES EN LA UNIVERSIDAD DE LA POSDICTADURA

•
JUAN OCTAVIO PRENZ

EPÍLOGO: SANTIAGO VENTURINI

EDICIÓN AL CUIDADO DE:
ANALÍA GERBAUDO Y BETINA PRENZ



VERA editorial cartonera

EXHUMAR, COMPRENDER

•
ANALÍA GERBAUDO
Y BETINA PRENZ

«Un profesor de Ensenada en el aula yugoslava de Shklovski (y vuelta)» es el epílogo que Miguel Dalmaroni escribió para la primera serie de guías de clases de Octavio Prenz publicadas por Vera cartonera. Si enviamos a su lectura es porque contribuye a entender de modo inmejorable a qué apuntamos toda vez que sostenemos que exhumar (en el sentido derridiano del término ya tantas veces evocado [1989]) ayuda a comprender. Las guías que se leen a continuación corresponden a orientaciones de clases de Teoría y análisis literario (cátedra B) dictadas por Juan Octavio Prenz en la carrera de letras de la Universidad de Buenos Aires durante la posdictadura (más precisamente, en 1985). Dalmaroni nos deja entrever qué implicaba, en aquel contexto, poder escuchar a Prenz disertando sobre el formalismo ruso y sobre Mijail Bajtin en la universidad pública (esa que, según el decir de Elvira Arnoux, se intentaba “volver a poner de pie”). ¿Qué *plus* aportaban a las clases de esta periferia las intervenciones de aquel exalumno de Víktor Shklovski?

Si ese epílogo trae algo del clima de época de entonces unido a retazos de una biografía intelectual de Prenz, estas guías esclarecen los puntos en los que se vuelve sobre el carácter singular de aquellas transferencias dada la formación de Prenz (poco ortodoxa dados nuestros trayectos más habituales: aún hoy no es común encontrar

profesorxs con manejo de las lenguas y las culturas eslavas en nuestras casas de estudios). Por la claridad con que se presentan contenidos densos, por la fluidez de sus comentarios y por su potencia didáctica vale detenerse en esta lectura de los aportes de los formalistas junto a los de Nikolái Yákovlevich Marr, Visarión G. Belinski, Aleksandr Veselovski y Mijail Bajtin a los estudios de la literatura y de la lengua.

Referencias

- ARNOUX, ELVIRA (2018)**. Consulta por Analía Gerbaudo, inédita.
- DALMARONI, MIGUEL (2022)**. Un profesor de Ensenada en el aula yugoslava de Shklovski (y vuelta). En *Notas para clases en la universidad montonera* (pp. 38–42). Vera cartonera.
- DERRIDA, JACQUES (1989)**. Biodegradables: Seven Diary Fragments. *Critical Inquiry*, 15(4), 812–873. Traducción del francés por Peggy Kamuf.

EL FORMALISMO

JUAN OCTAVIO PRENZ

GUÍA DE CLASE N° 5

•

TEMA: EL FORMALISMO

Entre los fenómenos culturales más significativos de los años veinte en la Unión Soviética se cuenta el formalismo. Es comúnmente considerado el antecedente más importante del estructuralismo. Sus integrantes, que nunca se llamaron a sí mismos formalistas, provenían de dos círculos literarios y lingüísticos: el Círculo Lingüístico de Moscú, que había sido fundado en 1915, y la Sociedad de Estudios de la Lengua Poética, de 1917. Los formalistas reaccionan contra el positivismo entonces vigente e intentan promover el estudio científico de la literatura como tal. Quieren crear una ciencia que permita un análisis, una interpretación y una valoración rígidamente inmanente de los hechos literarios. De hecho, esta concepción excluía, por considerarlo no pertinente, cualquier referencia exterior a la obra misma, como la biografía del autor, los aspectos psicológicos o el referente histórico-social. De aquí surge un arrinconamiento del «contenido» y, por el contrario, una insistencia en los instrumentos formales, en los mecanismos, en los procedimientos de que se sirven los autores para organizar sus materiales.

Uno de los procedimientos más estudiados era el extrañamiento, por el cual un elemento aislado de su contexto originario adquiere un mayor relieve y, si luego es incorporado a otro contexto, adquiere un significado y una función nuevas, puesto que entra en relación con nuevos elementos, diferentes de los del contexto originario.

En el momento de la aparición de los formalistas ejercía una gran influencia la denominada Escuela de Kazán, cuyos integrantes más conspicuos eran Baudouin de Courtenay y su discípulo Nicolai Kruszewski. Ellos aportarán nuevos elementos al estudio de la lengua, que luego serán recogidos por el estructuralismo. Separan, por ejemplo, la lengua colectiva de la individual, plantean el estudio diacrónico, por una parte, y el sincrónico, por otra, de los hechos lingüísticos, hablan de la lengua como campo de tendencias contradictorias que condicionan su evolución; desarrollan, incluso, la primera concepción moderna del fonema, de la cual Courtenay se aleja después. Tuvieron gran influencia en la llamada escuela de Petersburgo, en la cual se inscriben lingüistas como L.V. Shcherba, L.P. Jakubinski, E.E. Polivanov, V.V. Vinogradov, etc., ligados al formalismo.

En sus comienzos, los formalistas reaccionan contra la crítica tradicional rusa y el positivismo histórico. Reaccionan, además, contra las concepciones poéticas de los simbolistas que privilegiaban la imagen y la metáfora como elementos fundamentales de la poesía. En su trabajo «El arte como artificio» escribe Viktor Shklovski: «Mucha gente piensa todavía que el pensamiento por imágenes constituye el rasgo prevalente de la poesía. Cree que la historia del arte por imágenes estaría dada por una historia de las mutaciones de la imagen. Sucede, sin embargo, que las imágenes son casi inmóviles; de siglo en siglo, de país en país, de poeta en poeta, se transmiten sin cambiarse; las imágenes no tienen proveniencia, pertenecen a Dios. Cuanto más se conoce una época, más uno se persuade de que las imágenes que suponía creación de un poeta dado han sido tomadas por el mismo de otro poeta casi sin modificar. Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para ordenar y elaborar el material verbal y consiste más en la ordenación y organización de las imágenes que en su creación. Las imágenes están dadas: en poesía las imágenes son más recordadas que usadas para pensar». Shklovski no niega la importancia de la imagen en el proceso y en el resultado de la creación poética. Se limita a cuestionar

su exclusividad o su privilegio. Para él la imagen no constituye el motor del proceso poético. Al censurar a A. Potebniya, el teórico más representativo de este privilegio de la imagen (escribía en sus *Doce lecciones sobre teoría de la literatura* que era imposible un arte sin imagen: «Del mismo modo que la prosa, la poesía es, por encima de todo, y en primera instancia, una forma determinada de pensar y de conocer») decía que no había sabido ver la existencia de dos tipos de imágenes: por una parte, la imagen, incluso cotidiana, como un instrumento práctico de agrupar los objetos y pensar y, por otro lado, la imagen poética, un procedimiento para reforzar la impresión.

En este estudio inmanente de la obra, a los formalistas les interesaban los procedimientos artísticos. Esta atención particular por los procedimientos, sobre todo por aquellos que eran utilizados con la finalidad primaria de romper con las formas y tradiciones consolidadas revela el acercamiento a los movimientos de vanguardia de los primeros años de nuestro siglo, en especial el futurismo. A diferencia del futurismo italiano, abundante en manifiestos y textos teóricos, pero escaso en obras de calidad, el futurismo ruso produjo una formidable poesía que tuvo sus continuadores. Los verdaderos teóricos del futurismo fueron los formalistas. Acompañaron no solo teóricamente a los futuristas, sino también en sus actos y manifestaciones públicas. No en vano, quien primero percibe la importancia de un poeta como Vladimir Maiakovski es Ósip Brik, una de las mentes más lúcidas del formalismo. Lo que el futurismo se planteaba en el campo de la creación, es decir una revisión y transformación del lenguaje poético, sería materia de análisis en los formalistas. El concepto de lengua «transracional» (*zaumni yazik*), que reconocía también sus antecedentes en el simbolismo ruso, se constituye en la herramienta fundamental de los futuristas y en objeto de análisis de los formalistas. El concepto de lengua transracional permitirá una penetración más profunda en los mecanismos y posibilidades del lenguaje, más allá de su aspecto referencial. Circunscribir un concepto como el de lengua transracional era importante sobre todo para emprender las investigaciones sobre la

«literaturalidad», concepto que, a su vez, se encuentra en el centro de las preocupaciones formalistas.

La crítica de los formalistas al privilegio teórico de la imagen no era un hecho inocente. Estaba dirigida, en especial, a una de las características tradicionales de la imagen: la dualidad de fondo-forma, con la cual rompen los formalistas, ya que para ellos no existe una correlación fondo-forma sino que la forma tiene un contenido en sí misma.

Los formalistas intentaban, ante todo, instituir una ciencia de la literatura. Se oponían a la vieja tradición impresionista en el análisis de la obra literaria. Para construir su ciencia, comenzaron por circunscribir epistemológicamente su objeto de estudio. Este objeto de estudio no es ya la obra literaria, la literatura en su conjunto, sino la literaturalidad, vale decir aquello por lo cual una obra es considerada literaria, o mejor dicho aquello que hace que una determinada obra sea literaria. Este objeto específico deja fuera de estudio todo cuanto lo excede. En este sentido, ningún elemento extraliterario —como los referidos a la vida del autor, a las condiciones del lector o a las circunstancias de la obra— es relevante ni digno de consideración para los formalistas. Este rechazo de todo contenidismo o de los referentes sociales, culturales y políticos se explicaba por la tentativa de arrinconar la ideología. Desdeñaban toda teoría ideológica sobre el arte. Su tarea consistía en encontrar la literaturalidad y las leyes inmanentes de lo literario. Para ello consideraron la literatura como una serie específica de hechos y datos. Y para llegar a descubrir lo específico de la literatura, sin partir de propuestas hipotéticas, hablaban de la necesidad de comparar esta serie específica de hechos, la serie literaria, con otras series de la vida social y descubrir de este modo las características peculiares de aquella. Una vez organizada esta serie específica, este proceso que se da en el tiempo, los formalistas la asociaron a la noción de sistema. Escribía Juri Tinianov que «la obra literaria y la literatura en su totalidad constituyen un sistema. Sólo a partir de esta convención puede construirse una ciencia literaria en grado de estudiar cuanto hasta ahora se presenta como una imagen caótica de fenómenos variados y series heterogéneas». El mismo Tinianov

consolida metodológicamente la noción de función, es decir la capacidad de un elemento de entrar en relación con otros elementos de un sistema y con el sistema mismo. Habla de dos tipos de funciones: «autónomas», es decir las que relacionan elementos de distintas series y «sinónimas», que relacionan elementos de una misma serie.

Si bien la noción de sistema era y sigue siendo aplicada al aspecto sincrónico, los formalistas consideraban que también la historia de un sistema constituye un sistema. Cada sistema sincrónico contiene su pasado y su porvenir como elementos inseparables del sistema. Al reconocer que cada sistema se presentaba a un mismo tiempo como un proceso o una evolución, desaparecería la oposición diacronía-sincronía y ese mismo proceso en el tiempo asumiría todas las características de un sistema. Por lo demás, este sistema es un sistema de formas que deben ser estudiadas al margen de otros sistemas. No niegan la posibilidad de estudiar la relación entre el sistema literario y otros sistemas, como así tampoco los aspectos extraliterarios, que pueden resultar importantes para otras disciplinas, pero que exceden del objeto de estudio que se propone una ciencia de la literatura tal como la conciben los formalistas. En tal sentido, la serie literaria se construye con lo específico literario en su evolución y trata de explicar los cambios de los procedimientos literarios sin acudir a otras series y por ende, a la problemática social e histórica que pueda estar en la base misma de dichos cambios.

La búsqueda de la literaturalidad conlleva en los formalistas la de encontrar los elementos que definen la lengua poética. Para ellos la lengua poética tiene una función autónoma que la diferencia de la lengua de la comunicación cotidiana: «las estructuras verbales adquieren un valor autónomo», escribía B. Tomashevski. Por su parte Ósip Brik pensaba que «es indudable que los sonidos y las consonancias son algo más que un simple complemento eufónico: el resultado de un diseño poético autónomo».

El estudio del ritmo devino importante en la caracterización de la lengua poética. Ósip Brik, quien en sus investigaciones iniciales había potenciado desmesuradamente la lengua transracional, al

extremo de reducirla casi a una jitanjáfora, a un mero sonido privo de significado, concilió más tarde el aspecto rítmico con el semántico en el verso. Definirá el verso como una unidad rítmico-semántica indisoluble: «si quitamos al verso su valor semántico lo excluimos de la lengua y lo convertimos en un elemento meramente musical. Si, por el contrario, transponemos las palabras, podemos dejar al verso sin sus rasgos específicos y reducirlo simplemente a una frase hablada». Brik concluye salomónicamente que debemos definir el verso como «un complejo necesariamente lingüístico, pero sujeto a leyes peculiares que difieren de las de la lengua hablada».

Los formalistas se ocuparon también de la temática de las obras y de la prosa. Para los formalistas el estudio de los temas no constituye un campo que representa la realidad, sino también un campo formal más. Los elementos temáticos son pasibles de estudio a partir de su funcionamiento en la obra. La misma construcción de la trama no obedece a relaciones con la serie real sino a leyes particulares internas de la obra.

En tren de hacer un balance del formalismo, podríamos mencionar entre sus limitaciones la exclusión del elemento histórico en la consideración de la obra literaria, la exclusión de la obra literaria como un objeto cultural, sujeto a las vicisitudes de todo objeto cultural. Considerar la literatura como una suma de procedimientos, como un sistema de funciones, como una autoobediencia a reglas internas, privándola de su significado, puede ser considerado como otras de sus limitaciones. Pero, por otra parte, debemos considerar como altamente positiva la intención de fundar una ciencia de la literatura frente a la crítica impresionista tradicional. Ha llamado, además, la atención sobre el excesivo contenidismo que regía sobre todo en la crítica marxista. El rigor metodológico ha hecho mella de la tradicional sacralización del arte y de la poesía que explicaba con el misterio lo que no podía explicar con instrumentos científicos. No es ajeno a esta intención el intento de definir la literaturalidad. Algunos aportes, como el concepto de «función», son hoy moneda corriente de la crítica.

GUÍA DE CLASE N° 6

•

El enfoque de los formalistas difería fundamentalmente del de los marxistas que prestaban especial atención a las relaciones de la obra artística con su contexto histórico y a la representación de ese contexto histórico en la obra. En los mismos años de gran actividad de los formalistas, la crítica marxista contaba con un lingüista de fuerte influencia, Nikolái Yákovlevich Marr (1864–1934), cuyo nombre dio origen al marrismo. Comienza reflexionando sobre las relaciones recíprocas de las lenguas y expone su teoría de los estadios. Para él las lenguas atraviesan determinados estadios de desarrollo. Las diferencias tipológicas en la estructura lingüística de hoy se deben a un mayor o menor grado de desarrollo. Habla de un claro orden jerárquico entre las lenguas. En 1924 afirma que «la lengua es una superestructura socio-económica con un carácter clasista claramente exteriorizado», según Marr, determinados estadios de desarrollo lingüísticos están condicionados por una determinada situación socio-económica. La estructura de la lengua cambia con la estructura de la sociedad y con su base económica. Para él, al igual que otras formas de la superestructura, también las categorías lingüísticas deben reflejar directamente determinadas relaciones sociales. Cuando se producen cambios bruscos en la sociedad, el desarrollo lingüístico debe correr a saltos revolucionarios. Como resultado de esta concepción, las nuevas ideologías,

en relación con el cambio de la cultura y la civilización conducen directamente a la creación de un nuevo sistema lingüístico. Elabora también una teoría sobre el cruce y la unión de las lenguas; según él, el principio universal del desarrollo de las lenguas se exterioriza en un continuo entrecruce de lenguas. Afirma que no existen las lenguas de las naciones, sino solo lenguas de las clases sociales. Cada lengua contiene dos lenguas co-existentes, del mismo modo que toda cultura supone dos culturas: la de los explotadores y la de los explotados. La lengua de los explotados, de acuerdo con el desarrollo social, está destinada a derrotar a la lengua de los explotadores.

La teoría marrista fue objetada en las décadas siguientes, pero tuvo mucha influencia en los años veinte. Citemos algunas de las objeciones más difundidas. La lengua, como fenómeno completamente específico, no puede estar directamente ligada ni a la base ni a la superestructura. Si se liquida la base, desaparece la superestructura. En la URSS se liquidó el capitalismo y se entró en el proceso del socialismo, pero la lengua no entró en un nuevo estadio. Por otra parte, si cada superestructura sirve activante a su base, cada clase debería tener su lengua; pero esto no se verifica en la realidad. La superestructura está ligada temporalmente a su base de modo que no puede tener larga vida. En este sentido, la lengua rusa utilizada por Pushkin sigue siendo la lengua modelo del socialismo, después de haber atravesado condiciones sociales diferentes. Una objeción interesante a las ideas de Marr reside en que la superestructura no está directamente ligada a la actividad productiva del hombre, mientras que la lengua sí. Las lenguas en la concepción marxista tradicional nacen en el proceso de trabajo. Además, las nuevas conquistas de la civilización aportan a la vida de la sociedad nuevos términos, aunque la base permanezca inmutable. Si hemos traído a Marr, es porque sus ideas reflejaban una tendencia marxista muy en boga en los años veinte y, por otra parte, estaban en el polo opuesto de las concepciones formalistas.

Algunas de las esquematizaciones emprendidas por Marr tuvieron su correspondencia en la literatura. En tiempos de los formalistas

tenían vigencia las ideas de Georgi Plejánov y sus seguidores. Para Plejánov la primera tarea de un crítico consiste en traducir las ideas de una determinada obra literaria de la lengua del arte a la lengua de la sociología, es decir, encontrar lo que podemos llamar equivalente sociológico de un determinado fenómeno literario. Junto al nombre de Plejánov podemos citar el de Valerian Pereverzev, que junto con sus discípulos se ocupó del «equivalente sociológico» de las obras literarias.

También ampliaron el modelo de Plejánov otros críticos marxistas como V.M. Friche y A. Lunacharski. Podemos resumir aquí algunas de las leyes que fueron formulando en sus obras los críticos aquí citados:

1. La ley de la unidad del estilo económico, ideológico y poético de una época dada. Así, por ejemplo, la economía mercantilista, el estado absoluto, la filosofía racionalista y la poesía clásica son fenómenos de un estilo en campos diferentes de la cultura francesa del siglo XVII: el estilo mercantilista, que constituye una determinada fase de desarrollo del capitalismo mercantil, cuyo representante era entonces la burguesía comercial de origen noble y urbano.
2. La ley de la diferenciación de los estilos teniendo en cuenta la coexistencia de clases sociales con diferentes intereses y contenidos psico-ideológicos, y teniendo en cuenta también la estratificación en el interior de determinada clase.
3. La ley de la utilización clasista de los estilos y géneros literarios:
 - 3.1. La ley de la asimilación:
 - 3.1.1. La clase en ascenso asume las estructuras estilísticas y genéricas de la literatura creada por clases análogas de otra nación que se ha constituido socioeconómica y culturalmente antes.
 - 3.1.2. La clase en ascenso, que aún no ha creado una conciencia de clase expresiva se somete a la ideología y al arte de clase vigente hasta entonces.
 - 3.1.3. La nueva clase dominante se apropia de determinados elementos de la cultura económico-artística de la clase

anteriormente dominante, de la cual se ha convertido en heredera y continuadora.

- 3.1.4. La clase dominante se orienta a la ideología y la creación de otra clase que gobierna en otro país a partir de una similar situación y concepción de la sociedad y del mundo.
- 3.2. La ley de la disimilación: la clase en ascenso —en el proceso de conformación y consolidación de la propia conciencia de clase— configura sus estilos y géneros literarios como antítesis de los estilos y géneros de la clase vigente hasta entonces.
- 3.3. La ley de la transformación:
 - 3.3.1. El estilo de determinada clase se transforma bajo la influencia del estilo de otra clase que alcanza una posición predominante.
 - 3.3.2. Los escritores y artistas que pertenecen a determinada clase o capa social, al crear un arte para los usuarios de otra clase, incorporan a la misma las características psico-ideológicas de la clase que ellos mismos pertenecen o de la cual provienen.
4. La ley de la dependencia del modo de desarrollo de los estilos y géneros literarios con respecto al desarrollo social general. El desarrollo de las formas poéticas crece «a saltos» cuando se producen cambios bruscos en la economía, cuando una clase reemplaza a otra o, finalmente, cuando en la psico-ideología de la clase se llega —por causas internas— a cambios bruscos y profundos. Por el contrario, el desarrollo de las formas poéticas se produce mediante cambios parciales, evolutivamente, cuando en la base económica, en la estructura de clase y en la psico-ideología de clase predomina una relativa estabilidad y no existen cambios y sacudimientos sustanciales.
5. A diferentes situaciones históricas de las clases sociales corresponden formas típicas de la literatura: la lucha por el poder es acompañada por una literatura romántica; la fase superior y victoriosa por el clasicismo, que más tarde deriva en academicismo; y a la decadencia de la clase dominante corresponde la decadencia de la creación artística, que se manifiesta en el esteticismo, en el pesimismo y en el misticismo.

Estas leyes son pasibles, obviamente, de algunas objeciones. Trataremos de resumirlas:

1. El contenido de la obra literaria, el sentido, es, en la mayoría de los casos, polisémico o tan fragmentario que no permite una traducción de ideas precisas y una literal sumisión clasista.
2. La subordinación clasista de las obras literarias puede cumplirse de diversos modos: en su génesis, sentido, estructura, función, en su relación frente a los contenidos reales de la conciencia de una determinada clase social, en su relación frente a la conciencia «potencial», es decir el correlato ideológico de sus intereses objetivos. Además, la aparición de las oposiciones dentro de la misma clase provoca complicaciones suplementarias.
3. El contenido en ideas de la literatura tiene solo parcialmente carácter ideológico, es decir «oficial» con respecto a los intereses de determinada clase o grupo social. Se puede decir que de un modo parcial está clasistamente determinada y diferenciada, pero no corresponde a los intereses de ninguna clase social en particular. Pero, por otra parte, también de modo parcial tiene un carácter de clases indeterminado, interclasista, superclasista o pan-nacional.
4. Las posiciones ideológicas están determinadas por una situación clasista solo cuando se trata de la masa. Cuando se trata del individuo se puede decir que esta posición facilita o dificulta la apropiación de determinada ideología.
5. La interpretación clasista se refiere directamente al contenido ideológico de las obras literarias. Su forma puede dar lugar a una explicación solo mediata. La tendencia al género literario, separado por sus peculiaridades formales, posee un carácter de clase único solo cuando existen círculos socio-culturales fuertemente separados y mutuamente limitados.

GUÍA DE CLASE N° 12

•

Dos grandes líneas dominan en los estudios sobre la narrativa rusa. Una viene de la estética literaria y la otra de la corriente etnológica. La primera tiene su sostenedor en la figura de Visarión G. Belinski y, la segunda, en la de Aleksandr Veselovski.

Ligado al realismo, Belinski fue considerado como el fundador de la literatura rusa entendida como institución social. Partiendo de las concepciones de Hegel sobre la novela, Belinski subraya que «la novela es la epopeya de nuestros días». En su *Filosofía del derecho*, Hegel recalca que el mundo y el arte de los antiguos se diferenciaban del mundo y el arte de los modernos del mismo modo que la juventud de la madurez. El mundo moderno es el mundo del trabajo. En este mundo moderno, donde reina la objetividad del trabajo y en el cual ha desaparecido la fresca primigenia de la vida y del espíritu, surge la novela, denominada «epopeya burguesa» por Hegel. La novela es el género de un mundo de trabajo frente al mundo primigenio, originalmente poético. La novela rescata, en las condiciones de una sociedad industrial «prosaica», los restos impuros que han quedado del mundo «original». De este modo, la novela se convierte en una forma de rescate y de compensación respecto del mundo primigenio, naturalmente «poético». Pero si Hegel siente nostalgia por ese mundo y ese arte perdidos, por el contrario Belinski (que compuso su obra hacia mediados del siglo XIX) saluda la novela como un género

superior a la antigua epopeya, no como una sustitución, ni mucho menos como una compensación. Belinski anota que en el mundo antiguo existían la sociedad, el estado, el pueblo, todas entidades colectivas, pero no existía el individuo. Esto último surge en el mundo moderno como creador y al mismo tiempo producto de los cambios en las condiciones de vida y de trabajo. Pero en la novela, Belinski no ve solo al individuo, aislado de sus circunstancias, sino una trama indisoluble en la cual el destino individual es inseparable de la historia colectiva. De ahí que el papel de la novela resida en «quitar de la vida cotidiana todo lo que es fortuito, circunstancial y penetrar en su meollo hasta llegar a la idea vivificante». Abogaba por un equilibrio entre el elemento épico objetivo y el principio interior, subjetivo.

Frente al idealismo dialéctico de Hegel, frente a la simbiosis de realismo e individualismo pregonada por Belinski, Veselovski introduce en el estudio de la novela un criterio positivista cuyos fundamentos se encuentra en los nuevos avances de la etnología, en los cuales las nuevas concepciones lingüísticas adquieren importancia relevante. Tanto Hegel como Belinski partían de presupuestos hipotéticos, deductivos. Veselovski emprende el camino inverso. Él habla de una «poética del futuro», una poética histórica y comparada, una poética factográfica cuyo principio metodológico está en la inducción. Proponía un camino similar al emprendido por los neogramáticos en el campo de la lingüística. Comparatismo e historia, pues, en lugar de construcciones deductivas e hipotéticas. La tarea era casi imposible, más bien imposible. ¿Cómo relevar la inmensidad de datos que esa metodología de trabajo proponía? ¿Cómo construir una concepción filosófica que la sostuviera? En 1893, Veselovski publica su *Poética histórica* donde resume sus investigaciones. Recuerda que «La historia de la literatura se asemeja a ese campo geográfico que el derecho internacional considera tierra de nadie, adonde van a cazar el histórico de la cultura y el especialista de estética, el erudito y el estudioso de las ideas sociales. Cada uno se lleva de allí lo que puede, a partir de sus habilidades personales y de sus concepciones, pegándole la misma etiqueta a una mercadería

o a un botín que está lejos de ser igual en sus contenidos». ¿Qué se proponía Veselovski? No otra cosa que individualizar su objeto de estudio, caracterizarlo, definir de un modo más preciso algo acerca de lo cual todos parecían coincidir sin que pudiera definirse claramente cuáles eran sus límites y en qué consistía su naturaleza. Buscaba no otra cosa que lo que buscarían después los formalistas: qué es lo que hacía que una obra fuera considerada literaria, qué era lo específico de la misma. Se preguntaba si la creación poética no consistía, quizás, en ciertas fórmulas, en ciertos elementos estables que una generación ha recibido de la anterior y así retrocesivamente hasta arribar a arquetipos presentes en la antigüedad épica y más atrás aún en el mito primitivo. Se preguntaba en su *Poética histórica* «de qué modo un nuevo contenido de vida, que constituye el elemento de libertad que afluye con cada nueva generación, invade viejas imágenes que son las formas de la necesidad en que inevitablemente se ha modelado todo desarrollo precedente». Veselovski habla de una *koiné* poética, que el poeta no crea sino que hereda, pero con la cual crea. Esta dualidad de la *koiné*, por una parte, y del uso individual por otra, propone aquella otra en que Saussure más tarde fundará su lingüística: la de *langue* o *parole*. Veselovski proyecta esta idea de *koiné* a las estructuras narrativas, que él compone de motivos y tramas. Estos motivos y tramas también son heredados, pero es con ellos que el narrador crea. Definía los motivos como fórmulas primarias que poseen una energía interna que les permite desarrollarse y transformarse, reordenarse y combinarse en el sintagma de la trama. Los motivos son esquemas simples y universales, arquetípicos, de situaciones, mientras que la trama es la estructura, la suma de las peripecias en las cuales el motivo se inserta; la trama manifiesta a nivel superficial las condiciones culturales, socioeconómicas, etc. en que el motivo es objeto de tratamiento. Según Veselovski, «tanto los motivos como las tramas entran en la circulación de la historia: son formas para la expresión de un contenido ideal creciente y para responder a esta exigencia varían los intereses: en las tramas irrumpen ciertos motivos, las tramas se

combinan, etc. De la actitud del poeta hacia las tramas depende el carácter de su creación». La novela no es más que un producto de esta circulación histórica de motivos y tramas.

Veselovski habría de tener influencia en formalistas y etnologistas. Si bien parte de Veselovski, Viktor Shklovski rechaza el fundamento histórico-cultural de la teoría de los motivos y proyección histórico-comparativa de la teoría de las tramas, propone en su lugar «la existencia de leyes particulares que rigen la composición de la trama». Al rechazar todo fundamento histórico, Shklovski sustituye la pareja diacrónica motivo-trama con la pareja sincrónica fábula-trama. El material para organizar la trama es lo que constituye la fábula, mientras que la trama representa el momento de deformación de dicho material. Shklovski, como tampoco otros formalistas, no ha logrado construir una teoría de la novela, a pesar de sus reflexiones sobre las relaciones entre la narración breve y la novela. Otro formalista, B. Eikhenbaum, se ha ocupado del mismo tema. Para él, en la novela, a diferencia de lo que sucede en la narración breve, el fin es el punto de debilitamiento y no de refuerzo. Así, son típicos de la novela los epílogos, los finales falsos, mientras que son atípicos los finales inesperados. El final de la novela es impuesto, en tanto que la novela es un género abierto. También Vladimir Propp, de orientación etnológica, reacciona contra Veselovski. Parte, sí, de la dualidad motivo-trama, pero rechaza la idea de motivo como unidad indivisible de la narración y propone como unidad la función, es decir «lo que hace un personaje determinado desde el punto de vista de su significado para el desarrollo de la acción». Esta nueva unidad da lugar a la sistematización de toda una serie de constantes de la fábula y a la construcción de reglas que rigen su transformación.

La aparición en los años veinte de toda una corriente partidaria de la literatura factográfica, cuyos teóricos provenían del realismo, del formalismo y del futurismo, indistintamente, generó una antiteoría de la novela. Alguien denominó *novelicidad* a estos teóricos. S. Tretyakov habla de la novela como resultado de una concepción humanista de la literatura, en la que el novelista representa y

diagnostica la realidad social, sin acudir a instrumentos de análisis científicos. Para Tretyakov, la realidad revolucionaria y los métodos científicos para estudiarla habían sentenciado a muerte a la novela, que acudía solo a la capacidad emotiva, intuitiva y a menudo irracional del autor. Creía que ningún individuo podía hacer lo que en esos momentos estaba llevando a cabo el «cerebro colectivo». «Aquí, entre nosotros, —decía— están los congresos políticos, el partido, el Comité Central, vale decir un enorme aparato que absorbe los hechos y los elabora científicamente». Semejantes deformaciones fueron posibles en los años veinte, plenos de ideología, y de utópicos esquematismos, pero también de fecundas discusiones.

Contra los factógrafos arremetía, en 1934, Andréi Zhdánov. La novela no podía ser cancelada, pero sí colocada al servicio de la nueva realidad social. Zhdánov decía que el escritor era el «ingeniero de las almas humanas». Decía textualmente que la novela debía transmitir cargas de optimismo y tendencialidad. Estaba colocando los fundamentos del llamado «realismo socialista». «Ser ingeniero de almas», recordaba, «significa estar con los pies sobre la tierra. Y esto a su vez significa romper con el romanticismo de viejo tipo, con el romanticismo que representaba una vida inexistente y héroes inexistentes, y sacando así al lector de las contradicciones de la vida lo llevaba al mundo de las fantasías, del imposible, al mundo de las utopías». Las ideas de Zhdánov fueron expresadas en el primer congreso de escritores soviéticos. Allí intervino también Máximo Gorki, quien inserta el planteo de la novela y del realismo socialista en una perspectiva que toma en cuenta el desarrollo de la humanidad. Para Gorki, el nuevo personaje de la literatura es el trabajo redimido. El héroe es el «hombre organizado por los procesos de trabajo». Ya no estamos en presencia del hombre en conflicto con la sociedad, con la naturaleza, con las fuerzas que no puede controlar, con las instituciones que lo someten. La nueva realidad muestra al hombre en armonía con el mundo, armonía garantizada por el trabajo. Gorki rechaza el viejo realismo crítico (cuyo representante más prominente en la historia literaria rusa había sido Belinski) que solo criticaba

sin proponer nada nuevo. Para construir el hombre nuevo, Gorki proponía una novela que educara. Por otra parte, aceptaba que el realismo crítico estaba en los fundamentos de la novela hasta la aparición del realismo socialista.

Hemos trazado hasta aquí algunas líneas esquemáticas antes de adentrarnos en la exposición de las ideas de uno de los estudiosos más formidables de la cultura, Mijaíl M. Bajtín (1895–1975), autor de obras fundamentales sobre la novela.

GUÍA DE CLASE N° 13

•

En un trabajo, «Epos y novela», leído en 1938 en el Instituto de Literatura Universal de Moscú y publicado en 1970 en *Voprosy Literaturny*, Bajtín dice que el estudio de la novela acarrea dificultades particulares debido a que la novela es el único género en devenir y todavía inconcluso (incumplido sería la traducción literal). Recuerda que de todos los géneros literarios solo la novela es más joven que la escritura y el libro. Los demás géneros conservan aún su antigua naturaleza oral. La lectura es el destino de la novela, no la recitación, la representación o el relato oral. Estudiar los demás géneros literarios es como estudiar las lenguas muertas; el estudio de la novela, por el contrario, es, según Bajtín, similar al estudio de las lenguas vivas. Al referirse a las poéticas del pasado, recuerda que ignoran sistemáticamente la novela. Las poéticas del siglo XIX no la ignoran, pero simplemente la agregan a los demás géneros. Pero la novela es incompatible con los demás géneros, está frente a los demás géneros. «La novela», escribe Bajtín, «parodia los otros géneros (precisamente en cuanto géneros) desenmascara la convencionalidad de sus formas y de su lenguaje, suplanta algunos géneros e introduce otros en su propia estructura, reinterpretándolos y recalificándolos». Hay para Bajtín una lucha histórica entre los géneros literarios. La novela, por su parte, invade los demás géneros, los noveliza, los desenmascara, los desmitifica, en una palabra:

los libera. Entra en ellos la risa, la ironía, la autoparodia, elementos degradantes para los géneros «altos». Los demás géneros se dialogizan. La novela introduce en los mismos la problematicidad, el contacto con la sociedad en devenir, contemporánea, abierta.

Bajtín percibe que la teoría de la literatura se encuentra en aguas inseguras cuando debe ocuparse de la novela. Con los demás géneros literarios, la tarea es más segura, porque se trata de objetos bien definidos y conclusos. Los cambios que han sufrido con el tiempo no resienten su osatura firme. Bajtín escribe que por lo que se refiere a estos géneros, las poéticas modernas poco han agregado a lo dicho por Aristóteles. Pero todo tambalea cuando se entra en contacto con la novela, y obviamente con los géneros novelizados. «Los críticos continúan considerando la novela como un género entre los demás, tratan de establecer las diferencias, como género literario concluso, de los otros géneros literarios conclusos. (...) Los trabajos sobre la novela se reducen, en la mayoría de los casos, al registro y a la descripción, lo más completa posible, de las variedades novelísticas, pero como resultado de estas descripciones no se llega jamás a una fórmula comprensiva para la novela como género». Bajtín encuentra tres particularidades de fondo que ayudan a diferenciar la novela de los demás géneros: 1) la tridimensionalidad estilística de la novela, que está ligada a la conciencia plurilingüística que se cumple en la misma; 2) el cambio radical de las coordenadas temporales del personaje en la novela y 3) la nueva zona en que se construye el personaje, zona de máximo contacto con el presente, con el devenir, obviamente inconcluso. Estas tres particularidades se complementan entre sí y aparecen determinadas por un momento preciso de ruptura en la sociedad europea: el pasaje de una condición semipatriarcal, socialmente aislada y cerrada a una condición de nuevas relaciones internacionales e interlingüísticas. El plurilingüismo es fundamental en la concepción bajtiniana de la novela. Si bien el plurilingüismo ha existido siempre, y ha tenido siempre una vigencia mayor que el monolingüismo, no constituía ni un factor ni un material creativo. «La nueva conciencia cultural y literaria

vive en un mundo activamente plurilingüístico (...). Las lenguas se iluminan recíprocamente: una lengua puede verse solo a la luz de otra lengua. Ha concluido también la coexistencia ingenua y consolidada de las “lenguas” en el interior de una lengua nacional dada, es decir la coexistencia de los dialectos territoriales, de los dialectos y de las jergas sociales y profesionales, de la lengua literaria, de las lenguas de los géneros literarios en el interior de la lengua literaria, de las épocas de la lengua, etc.». La importancia del plurilingüismo es fundamental porque a diferencia de cuanto ocurre en los otros géneros literarios, la novela se ha forjado y desarrollado cuando más se dinamizaba el intercambio lingüístico, que constituye el elemento natural de la misma. Cuanto venimos diciendo ilustra la primera particularidad que Bajtín atribuye a la novela; para explicar las otras dos acude a una comparación con la epopeya. En esta encuentra tres aspectos constitutivos: 1) el objeto de la epopeya está dado por el pasado épico popular, nacional, el «pasado absoluto»; 2) la fuente de la epopeya es la tradición nacional. Está excluido el individuo y la experiencia individual; 3) el mundo épico está separado del tiempo de representación (es decir del momento de encuentro entre el cantor y sus oyentes) por una distancia épica absoluta. El objeto de la epopeya es, pues, el pasado épico nacional. Representar el pasado es un aspecto formal constitutivo de la epopeya; pero fundamental para la epopeya es que quien habla del pasado, siente este pasado como inaccesible, venerable; la palabra épica está infinitamente distanciada de la palabra de un contemporáneo. Aquí el cantor y su oyente se encuentran en un mismo nivel axiológico, en tanto que el mundo representado por los héroes se halla en un nivel axiológico y temporal totalmente diverso y distanciado. «Representar un suceso en un nivel axiológico–temporal idéntico al propio y al de los contemporáneos (y por ende también sobre la base de la experiencia y de la imaginación personal) implica llevar a cabo un cambio radical y pasar del mundo de la epopeya al de la novela». El llamado «pasado absoluto» constituye para Bajtín una categoría axiológica. Así, en la concepción heroica del mundo, términos como «principio»,

«fundador», «antepasado», «padre», «madre», son categorías axiológicas, indiscutibles, reverenciables. No el conocimiento, sino la memoria es la materia de que está hecha la literatura antigua y los llamados géneros altos. En ellos no existe la conciencia de la relatividad de todo pasado. Por el contrario, el conocimiento, la vivencia personal, la praxis cotidiana están en la base de la novela. En el mundo de la epopeya no hay espacio para la imperfección, para la problematización; todo está concluido y aceptado, no hay espacio para el presente ni para el futuro. «El pasado absoluto, como objeto de la epopeya, y la tradición incuestionable, como su única fuente, determinan también el carácter de la distancia épica, es decir el tercer aspecto constitutivo de la epopeya como género literario». El mundo heroico aparece clausurado como realidad de un pasado remoto, pero también está clausurado en cuanto a sus valores y a sus significados. El espectador antiguo no se planteaba la posibilidad de juzgarlo, discutirlo, reinterpretarlo; estaba dado de una vez para siempre congelado en la historia, hecho mito. En este sentido, la palabra épica era inseparable de su objeto, transitaba el monolingüismo. Era tan indiscutible como el mundo representado. La realidad contemporánea era axiológicamente «inferior» respecto del pasado absoluto. Para Bajtín la idealización del pasado asumía un carácter oficial. Las manifestaciones de la fuerza dominante, de las verdades dominantes, tenían su lugar dentro de la categoría axiológica del pasado, en la imagen de distanciamiento. Por el contrario, la novela es inseparable del elemento eternamente vivo de la palabra no oficial y del pensamiento no oficial, de la fiesta, la transgresión, del discurso familiar, coloquial, de la ruptura. «La palabra sobre un muerto es profundamente distinta a la palabra sobre un vivo». La realidad contemporánea, inferior, podía ser representada solo en los géneros inferiores, en primer lugar en las creaciones cómicas populares. Es a partir de estas creaciones cómicas populares que podemos comenzar a hablar de la formación de un lenguaje novelístico. «El presente, la edad contemporánea como tal, el “yo en persona” y “mis contemporáneos” y “mi tiempo” eran en su origen

objeto de la risa ambivalente, alegre y destructiva al mismo tiempo». Pero esta risa es utilizada luego para satirizar, para desacralizar los géneros altos. Estos géneros altos se contemporizan, la categoría axiológica del pasado es puesta en tela de juicio, la distancia épica absoluta aparece cuestionada por una cotidianización del héroe y de las situaciones.

Precisamente la risa es el componente principal de los géneros literarios que dan origen a la novela. Al hablar de la esfera de lo serio-cómico, Bajtín nos habla de los mimos de Sofrón, la poesía bucólica, la fábula, los panfletos, los diálogos socráticos y, más tarde, la sátira romana. El espíritu novelesco de estos géneros reside en que recalifican y reinterpretan la realidad contemporánea a partir de la realidad contemporánea. El referente a representar está dado sin ninguna distancia, en un contacto directo y «brutal», por usar el término de Bajtín. Esto vale también para el caso en que el referente es el pasado o el mito, que son vistos sin la distancia épica y partir del ángulo de visión de la realidad contemporánea. Y es la risa popular la que destruye la distancia épica. Ningún objeto, visto a lo lejos, distanciando del presente, puede ser cómico. Para que ello ocurra es necesario acercarlo. «La risa destruye el miedo y el respeto frente al objeto, frente al mundo». La risa libera el objeto y la actitud del observador o espectador. Sin la misma es imposible un conocimiento realista del mundo. La representación cómica de la realidad constituye un aspecto peculiar, desde el punto de vista temporal y espacial, y en la misma la función de la memoria es mínima. «En sustancia se trata de una destronización, es decir el retiro del objeto de su plano de alejamiento, la destrucción de la distancia épica, el asalto y la destrucción del mismo plano de alejamiento. Con la risa, el objeto puede ser irreverentemente manejado en todas sus partes, incluso la parte posterior del objeto (aparte del interior no mostrado) adquieren un significado particular». El objeto es desnudado y todo objeto desnudo, despojado de sus categorías axiológicas, es cómico. Bajtín habla de la relación entre el juego y lo cómico. La risa juega con las concepciones artísticas estereotipadas del tiempo y del

espacio: el alto, el bajo, el adelante, el atrás, el primero, el último, el pasado, el presente, etcétera.

Bajtín concede una atención especial a los diálogos socráticos, que nacen cuando está declinando la antigüedad clásica. Le interesan porque los diálogos socráticos se presentan como anotaciones de conversaciones reales, contemporáneas, a partir de la memoria personal, y porque la figura central es un hombre que habla y conversa. Definitoria es la jactancia ambigua: yo soy el más sabio porque no sé nada. Aparece un nuevo tipo de personaje. En torno a Sócrates aparecen habladurías carnavalizadas, como su relación con Jantipa. Los diálogos socráticos dan inicio a la prosa ática y a una renovación de la lengua literaria, que se acerca a la lengua coloquial, cotidiana. En los mismos aparecen figuras estilísticas paródicas, lo que implica también un plurilingüismo, característica de la novela.

Bajtín se plantea también algunos problemas de composición y de estructura de la novela. Así, considera que la ausencia de una conclusión y una agotabilidad interna conduce, necesariamente, a la exigencia de una conclusión y agotabilidad externa, en especial por cuanto se refiere a la trama. Se plantea de un modo diferente y nuevo el problema del comienzo, del final y del carácter completo, cumplido, de la novela. Para la epopeya el comienzo es indiferente y puede ser incompleta (desde el punto de vista formal). Dado que el pasado es siempre absoluto, concluso, cada una de sus partes es, a su vez, conclusa y perfecta. El relato puede comenzar y terminar en cualquier momento. Nada sigue, todo puede concluir arbitrariamente desde el punto de vista formal. El interés por lo que sigue, por el modo en que se ordenarán y combinarán los sucesos, tanto como el interés por el final, caracterizan, de modo particular, a la novela. Y este interés es posible debido a la eliminación de la distancia épica. Y la eliminación de la distancia épica involucra a todos: autor, lector, acontecimientos. Se crea una nueva zona, de cercanía con el objeto, con su presente y también con su futuro. En la imagen de lejanía, el interés por la trama, «la ignorancia» dice textualmente Bajtín, es imposible. Por el contrario, esta ignorancia es fundamental para la

novela. «Surgen varias formas y métodos de uso del excedente del autor (de aquello que el protagonista no sabe y no ve. Es posible un uso de la trama (externo) del excedente y un uso de este excedente mediante una realización sustancial (y mediante una particular exteriorización novelesca) de la imagen del hombre».

Bajtín habla también de las novelas exentas de problematicidad, pero que en su relación con el lector introducen un nuevo tipo de problematicidad. Cita, por ejemplo, la novela de aventuras. En las mismas, suceden acontecimientos extraordinarios, que pueden ser lejanos en el tiempo y en el espacio. Cumplen la función social de quitarnos de nuestra vida rutinaria, no proponen una liberación ficticia, un sucedáneo, es decir comprometen nuestra participación, solemos identificarnos con los personajes, nuestra propia vida se aliena o se libera en una relación directa con la novela. Aquí, la novela está influyendo directamente en la vida, nos propone modelos con los cuales podemos identificarnos. Todo esto es posible porque se ha perdido la distancia épica y porque la novela es un género inconcluso.

Pero si la novela ha producido una novelización de los demás géneros, la misma, por su parte, ha sido invadida por prácticas extraliterarias, por escrituras extraliterarias vigentes en el mundo de la comunicación cotidiana. Basta pensar en las cartas, los diarios, las confesiones, los discursos profesionales, etc. Si bien, también en los demás géneros podían colarse elementos extraliterarios, sobre todo provenientes de la retórica, es en la novela donde esta incursión se hace más rápida, vehemente y visible.

Hay, por otra parte, en la novela, una renovación de las condiciones del personaje. En la epopeya, personajes y destino son uno solo y a ambos corresponde un lenguaje inmutable, único. Bajtín recuerda que entre los temas internos más importantes de la novela figura el desajuste entre el personaje y su destino, entre el personaje y su posición. «El hombre es más grande que su destino o más pequeño que su humanidad. No puede ser enteramente funcionario, terrateniente, comerciante, novio, celoso, padre, etc. Si esto ocurre, es decir si se sistematiza enteramente en su posición y en su destino

(como sucede con los personajes de costumbres o con la mayor parte de los personajes secundarios) el excedente de humanidad puede realizarse en la imagen del protagonista principal; este excedente se realiza siempre en la actitud contenidista–formal del autor, en los métodos de su representación y visión del hombre».

¿Qué lugar destina Bajtín al futuro en la novela? Para él, el hombre no puede encarnarse totalmente en el presente histórico–social. Hay siempre un excedente de humanidad. Ningún presente puede absorber todas sus posibilidades humanas. Queda siempre una necesidad de futuro. Este excedente de humanidad puede realizarse a partir del punto de vista del autor y no necesariamente en el personaje. El autor asume así el excedente de humanidad del personaje. Como puede verse, hay una disgregación del héroe; disgregación que era ajena a la epopeya. Pero existe también otra disgregación, la que se refiere a la discordancia entre la vida interna y la vida externa del individuo: lo que él es o cree ser y lo que los demás ven en él. Según Bajtín, esta disgregación conduce a una totalidad nueva del individuo, a una totalidad compleja. El hombre asume en la novela una iniciativa ideológica y lingüística que modifica sustancialmente su imagen. La novela, pues, no es un género que pueda agregarse a los demás, sino un género que se enfrenta históricamente a los otros, un género que marca una radical mutación de la literatura y de la actitud del hombre frente a la literatura.

Estas ideas, que Bajtín expone en 1938, constituyen de algún modo una respuesta o un complemento al debate que se había llevado a cabo cuatro años antes en torno a la propuesta de Lukács referente a la inclusión del término novela en la enciclopedia soviética.

GUÍA DE CLASE N° 14–15

•

La obra de Bajtín es vasta y compacta. En nuestra lengua son conocidas: *Problemas de la poética de Dostoievski*, *La obra de Rabelais y la cultura popular del Medioevo y del Renacimiento*, *Estética de la creación verbal* y *Estética y novela*. Sus preocupaciones abarcan por igual la cultura en general, la literatura y la lingüística. Al tratar algunos problemas culturales y literarios específicos, como asimismo algunos autores en especial, Bajtín nos ha dejado, más allá de los aspectos específicos, datos e instrumentos importantes para la teorización sobre la literatura y para acceder al análisis de la obra literaria.

Un principio fundamental del pensamiento bajtiniiano es el principio dialógico. No hay para Bajtín ningún tipo de discurso, sea este oral o escrito que no constituya el término de un diálogo, del mismo modo que los elementos que lo conforman se convierten también en términos de un diálogo. Y esto vale para la comunicación cotidiana tanto como para la creación verbal. El monólogo interior mismo implica siempre la presencia de un otro, el monólogo se construye sobre la base de una relación dialógica. El principio básico es que toda comunicación verbal se produce mediante y en el momento mismo de un intercambio de enunciados. Y este intercambio de enunciados tiene un tiempo y un lugar precisos, y va acompañado de una serie de manifestaciones de índole social e individual. Este intercambio de enunciados supone siempre un emisor y un receptor activos, es decir

un interlocutor que hace de ese intercambio una situación dialógica. Pero a su vez el enunciado dinamiza otros enunciados, presentes en el emisor y en el interlocutor. Estamos aquí lejos de los significados en sí mismos de cada discurso, como lo proponía el estructuralismo. El significado nace necesariamente de una situación dialógica, concreta, real. Y nace además en una situación de variedad discursiva, de plurilingüismo. Lo que el individuo maneja en su comunicación no es un discurso único, estandarizado y estable, sino una pluralidad de discursos, provenientes cada uno de las situaciones concretas en que se encuentra el individuo en la sociedad. El comercio lingüístico supone un conglomerado de discursos que se interactúan. De este modo, los discursos y su significado no se producen en el desierto, sino en la historia, y esa producción, siendo histórica, dará lugar a distintos significados en distintas condiciones históricas. El enunciado actúa así como una energía, que no puede ser congelada en el momento de su producción primera; al reproducirse en una situación histórica y dialógica diferente, debe ser nuevamente analizada.

Bajtín hace una distinción fundamental en los géneros discursivos. Habla de géneros discursivos primarios y géneros discursivos secundarios. Primarios son los géneros que utilizamos para nuestra comunicación cotidiana y nacen en nuestras relaciones y contactos en el mundo del trabajo y de las instituciones. Los géneros discursivos primarios no suponen un trabajo lingüístico ni incorporan una reflexión sobre el mecanismo de funcionamiento de la lengua, etc., pero pueden entrar a formar parte de los discursos secundarios. Estos últimos corresponden al campo de la superestructura cultural. Aquí Bajtín hace una distinción fundamental. Los discursos primarios prevalecen en el campo de la comunicación oral, mientras que los secundarios utilizan prevalentemente la escritura. Pero se da también una permanente relación dialógica en el proceso de la formación de los géneros secundarios, pues estos reelaboran toda clase de géneros primarios.

Para Bajtín, toda enunciación es un anillo en la cadena de la comunicación verbal. «La misma tiene fronteras netas, determinadas

por la alternancia de los sujetos hablantes del discurso, pero en el interior de estas fronteras la enunciación, como la mónada de Leibniz, refleja el proceso verbal, las enunciaciones de otros y, ante todo, los anillos anteriores de la cadena (a veces muy cercanos y otras —como en el campo de la comunicación cultural— muy lejanos)». Ni el objeto de un discurso es por primera vez objeto de discurso en una determinada enunciación, ni tampoco el sujeto hablante es el primero en hablar del mismo. El objeto ha sido ya motivo de muchas enunciaciones diversas y constituye la encrucijada donde se entrecruzan o irisan una multiplicidad de enunciaciones, puntos de vistas, concepciones del mundo etc. Para Bajtín, el sujeto hablante no es un bíblico Adán que se encuentra de pronto frente a objetos vírgenes, aún sin nombre. Censura las ideas simplistas sobre la comunicación como fundamento lógico-psicológico de la proposición que evocan la imagen de un mítico Adán. Toda enunciación, según Bajtín, responde siempre a enunciaciones anteriores de otros. La misma no se dirige solo al propio objeto, «sino también a los discursos de otros sobre dicho objeto. Incluso la más leve alusión a una enunciación de otros le da al discurso un carácter dialógico que ningún tema, constituido simplemente por el objeto, puede darle. La relación con la palabra de otros es radicalmente diferente de la relación con el objeto, pero lo acompaña siempre». Pero esta enunciación no está solo relacionada con los anillos o eslabones que la preceden. Apunta también a los eslabones que le siguen. La misma, desde el comienzo mismo, ha sido elaborada en función de una reacción que provocará una respuesta. Porque en primera y última instancia, todo enunciado espera una respuesta. A diferencia de las palabras y proposiciones que en sí mismas son impersonales, que no pertenecen a nadie y no tienen destinatario, la enunciación sí lo tiene, como tiene, así mismo un destinatario. Este destinatario puede ser un interlocutor directo en nuestra vida cotidiana, pero también puede ser un otro, indeterminado y no concretizado, como en tantas enunciaciones monológicas. Advierte Bajtín que en el caso de la comunicación cotidiana o de la comunicación epistolar una

sola persona opera en dos papeles diferentes. «La enunciación de la persona a la que respondo (conuerdo, objeto, ejecuto, tomo nota, etc.) está ya presente mientras que su respuesta (o comprensión responsiva) está aún por venir. Elaborando mi enunciación, yo trato de determinar esta respuesta activamente; por otra parte, trato de preverla, y esta respuesta prevista actúa, a su vez, sobre mi enunciación (detengo la objeción que preveo, recurro a reservas, etc.)».

Para Bajtín asume singular importancia en la literatura el modo en que el autor, el hablante, el escritor, percibe e imagina al destinatario. Así, toda época, tendencia literaria o corriente tiene un modo particular de concebir el destinatario, así como una actitud particular frente al mismo. La actitud del autor frente al lector, su modo de estimarlo o subestimarle, su relación dialógica, condicionan la textura de la obra. Bajtín aboga por el estudio de los cambios de estas actitudes y concepciones a lo largo de la historia. Las mismas, que son las que determinan la índole de las obras, han sido acompañadas en la historia de la literatura por otras formas convencionales o institucionales de dirigirse a los lectores. Baste citar el recurso del autor, del editor ficticio, de las cartas ficticias, etc. Recuerda Bajtín que la mayoría de los géneros literarios está constituida por géneros secundarios provenientes, a su vez, de géneros primarios transformados. «Estos géneros secundarios de comunicación cultural compleja simulan, por regla, las varias formas de la comunicación verbal primaria. Es esto lo que genera los personajes literarios convencionales de autores, narradores, destinatarios. Pero la más compleja y estructurada obra de género secundario, en su conjunto (en cuanto conjunto), constituye una enunciación real particular, que tiene un autor real y destinatarios que el autor percibe e imagina realmente».

En su libro sobre Dostoyevski, Bajtín recuerda que la autonomía interior de sus personajes ha sido alcanzada en virtud de procedimientos literarios bien determinados. Señala que, en primer lugar, se trata de una autonomía frente al mismo autor o «más exactamente frente a las definiciones exteriorizantes y terminantes del autor.

Esto no significa que el personaje escape a la intencionalidad de este último, sino que justamente esta autonomía forma parte de su intencionalidad». Es en este libro, publicado en 1929 y reelaborado sucesivamente, donde Bajtín define su concepto de novela polifónica. Si bien el concepto parte del estudio particular de un autor, su elaboración lo hace proclive a convertirse en un modelo de análisis extensible a otras obras narrativas. Allí descubre que la novela polifónica de Dostoyevski no constituye un procedimiento para organizar dialógicamente el material a disposición en el interior de un mundo monológico, sino que este dialogismo es final, se convierte en un «resultado» dialógico último, inconcluso, incumplido. La novela de Dostoyevski no concluye en la forma total de una conciencia abarcante de las demás: no se trata de la «enteridad» de una conciencia, sino de la interacción de varias y diferentes conciencias «enteras». No se trata, por otra parte, de una interacción basada en el privilegio último o jerárquico de una conciencia frente a las demás, sino de una interacción a un mismo nivel que, además, involucra, a su vez, la acción del lector. Hablamos aquí de dialógica o dialogismo y se impone de inmediato una advertencia, formulada por lo demás, por el mismo Bajtín con respecto a la separación de dialógica y dialéctica. Repara que en las novelas de Dostoyevski no estamos en presencia de un proceso dialéctico de una conciencia monológica, proceso dialéctico que debería concluir en una síntesis que sería la superación de los sucesivos eslabones anteriores. No existe tampoco un proceso entendido como evolución, como sucesivas superaciones, sino que se da en sus novelas una continua oposición de diferentes conciencias que no se neutralizan dialécticamente. Es así que una característica prevalente de la poética de Dostoyevski está dada por el privilegio de la coexistencia y de la interacción frente al procedimiento del desarrollo creciente de la acción. «Dostoyevski veía y concebía su mundo en el espacio y no en el tiempo». El tiempo está ligado a la evolución y superación dialéctica; el espacio, en cambio, a la permanente e insuperable confrontación. Así, la posibilidad de una confrontación simultánea se convierte en

criterio para descubrir lo importante a partir de lo inesencial. Solo lo que puede representarse conscientemente en un plano simultáneo es fundamental para Dostoyevski, según Bajtín.

Así, cuando habla del héroe, el acento principal no está puesto en el cúmulo de características físicas o espirituales del mismo, sino en cuanto el héroe constituye un punto de vista particular respecto del mundo y de sí mismo. «Lo que debe ser representado y caracterizado no es un modo dado de su ser, ni una imagen definida de sus atributos, sino el balance final de su conciencia y autoconciencia y, en última instancia, su palabra final sobre su persona y su mundo». Todo cuanto pueda caracterizar al héroe, física y espiritualmente, sus condiciones permanentes definitorias, no constituyen una manipulación del autor, sino que forman parte de un proceso de reflexión a cargo del propio personaje. El autor no conduce de la mano al personaje y no le interesa la realidad objetiva de este sino su autoconciencia como una nueva realidad. La autoconciencia del personaje constituye un procedimiento dominante. Y este procedimiento es, para Bajtín, suficiente para desintegrar la unidad monológica de la obra literaria. Pone una condición: que el personaje, como autoconciencia se represente en toda su verdad, que no se convierta en emisario del autor. Para ello, todos los aspectos de su autoconciencia deben estar firmemente objetivados, de modo que pueda verse claramente el distanciamiento del autor. El personaje viene a ser, entonces, «el portador de un discurso con valor entero, y no un mero objeto del autor, privado de voz. El autor concibe a su héroe como un discurso; de ahí que su discurso sobre el personaje es, en realidad, un discurso sobre otro discurso. Va dirigido al héroe como a un discurso, su orientación es dialógica. El autor, mediante la estructura de la novela, no habla del personaje, sino con el personaje». Para que la autoconciencia se cumpla como procedimiento literario dominante, es necesario una atmósfera artística para que se cumpla el discurso y resulte claro. Todos los componentes de esta atmósfera artística deben estar orientados al principio dialógico, que supone una permanente confrontación con el personaje.

La autoconciencia como procedimiento literario no supone, obviamente, una autoconciencia absoluta, una autonomía absoluta. La autonomía de los personajes es asumida y ejercida por los mismos en los marcos de una concepción del autor. En tal sentido, recuerda Bajtín que esta autonomía es tan creada como la no autonomía de un héroe concebido objetivamente y al margen del principio dialógico. Aquí hace una diferenciación entre crear e inventar. Para Bajtín, toda creación tiene tanto que ver con sus propias leyes cuanto con las del material que está trabajando; queda excluida la arbitrariedad. La creación no inventa «sino que revela lo que ya está dado en el objeto mismo». Es decir, los personajes obedecen a leyes específicas de la creación literaria y a la concepción y determinación artística del autor. Pero, a su vez, este no puede violarlas. Al momento de dar vida a un personaje, de delinearlo, el autor acepta la lógica interna del mismo, como así también de los componentes que hacen a la atmósfera artística que refuerza el principio dialógico en la concepción del personaje. Por todo lo dicho, la autonomía del personaje constituye un momento de la concepción artística del autor. «La palabra del personaje es creada por el autor de modo tal que aquel pueda desarrollar hasta el final su lógica interior y su autonomía, en tanto que palabra ajena, como discurso del mismo personaje». Bajtín precisa que el discurso del personaje no excede la concepción del autor, pero sí su horizonte monológico. Es decir, no es que la conciencia del autor esté ausente en la novela, sino que su participación es diferente de la que se da en la novela concebida monológicamente. En la novela dialógica, la conciencia del autor no se apropia de las otras conciencias, no las convierte en objetos manipulables a voluntad, «no recrea un mundo de objetos, sino estas conciencias ajenas con sus propios mundos, en su plena inconclusión». Dijimos antes que el principio dialógico supone una permanente confrontación del autor con el personaje, vale decir que estas conciencias ajenas no pueden ser vistas como meros objetos, que el autor contempla desde lo alto. Con las mismas se impone una comunicación dialógica. De modo que el autor no se halla en una situación pasiva,

sino por el contrario de activa participación dialógica. Para Bajtín, esta participación, en el caso del autor de una novela dialógica, debe ser lo más intensa posible.

La hermenéutica dialógica propugnada por Bajtín ha tenido una influencia importante, dentro y fuera de la URSS. Los aspectos tratados en clase iluminan solo parcialmente su obra inmensa. Cinco años antes de morir, en 1970, decía con humildad: «Hay que subrayar que la literatura es un fenómeno demasiado complejo y multilateral y que la ciencia de la literatura es todavía demasiado joven como para que se pueda hablar de un método salvador. No solo se justifican, sino que incluso son absolutamente necesarios varios puntos de vista, a condición de que sean serios y descubran algo nuevo en el fenómeno de la literatura».

LAS CLASES DE UN ESLAVISTA

•
SANTIAGO VENTURINI

Esta segunda serie de guías de clases dictadas por Juan Octavio Prenz (1932–2019) no puede ser fechada con exactitud, aunque corresponde, sin lugar a dudas, al período 1985–1989. En 1985, Prenz retornó del exilio para volver a ocupar su cargo de Profesor Adjunto Ordinario en la cátedra de Teoría y Análisis Literario de la Universidad de Buenos Aires, donde trabajará hasta 1989, momento de una nueva partida al extranjero (Gerbaudo y Prenz, 2021:86).

Las clases abordan dos temas: el formalismo ruso (guías nº 5, 6 y 12) y la teoría —en especial la dedicada a la novela— de Mijail Bajtín (guías nº 13 y 14–15). En su discontinuidad, estas guías aparecen como los tramos de un recorrido mayor por la teoría literaria del siglo xx, proyectado por el programa de la asignatura. Es posible llenar los vacíos e imaginar las clases que no llegaron hasta nosotros (pero que podrán llegar, considerando lo inacabado de cualquier trabajo de exhumación). Como lector, fantaseo con las dedicadas al estudio formalista de la poesía, en especial teniendo en cuenta el perfil de Prenz, casi inigualable para la enseñanza de estos temas. Profesor, poeta, narrador, importador y traductor de poesía yugoslava, Prenz era, además, como lo señala Miguel Dalmaroni en su epílogo a la primera serie de clases publicadas por Vera Cartonera, «un eslavista; como tal, mantuvo contacto directo durante toda su

vida con las lenguas, las literaturas y las culturas eslavas, de modo que era un experto en muchos anaqueles de la vasta biblioteca de la lingüística y la filología europeas con los que muy pocos argentinos tenían familiaridad, menos todavía en algunos de sus idiomas originales» (2023:39).

Prenz delinea un abordaje lo más integral posible tanto del formalismo como de la teoría bajtiniana: lleva a cabo afirmaciones generales —que dan cuenta no solo del género «clase» sino también del carácter introductorio de la asignatura que tiene a su cargo—, sitúa nombres en la constelación del contexto histórico y teórico de la época y describe tradiciones de pensamiento. Esto se vuelve más evidente en la guía N° 5, una entrada al formalismo ruso. Allí aparecen los rasgos que suelen reiterarse en la caracterización de este «movimiento»: la aspiración a la cientificidad —«Los formalistas intentaban, ante todo, instituir una ciencia de la literatura. Se oponían a la vieja tradición impresionista en el análisis de la obra literaria»—, la literaturidad (o «literaturalidad», en la traducción de Prenz), la voluntad de un estudio inmanente de la obra literaria, la importancia asignada a los procedimientos —en particular el extrañamiento— o el «arrinconamiento» del contenido como vía de escape tanto de la crítica impresionista como de la «crítica tradicional rusa». Prenz avanza hilvanando conceptos centrales del formalismo —«extrañamiento», «función», «sistema», pero también «verso» y «ritmo»— aunque no los desarrolla (no es difícil imaginar que los mismos fueron profundizados en las guías que no llegaron hasta nosotros). Cualquier docente que se haya parado ante un curso sabe, tarde o temprano, que toda clase es, básicamente, un relato, y que gran parte del éxito de su clase depende de la eficacia de ese relato, de su mayor o menor cohesión, de su consistencia. Aun teniendo en cuenta la distancia que puede existir entre las guías y las clases tal como fueron dictadas, su performance, el material que publicamos exhibe el armado de ese relato, sostenido en un entramado de conceptos.

Una operación adquiere especial espesor: la contextualización. Es la que predomina, por ejemplo, en las guías N° 6 y 12. Prenz

reconstruye, por un lado, el contexto artístico que incentivó las ideas del grupo formalista, es decir, el futurismo («Los verdaderos teóricos del futurismo fueron los formalistas»). Pero también se concentra, por otro lado, en un contexto teórico, el contexto de las «teorías» sobre la literatura con las que dialogan—es decir, las que complejizan y, sobre todo, refutan— las tesis formalistas: la teoría de Potebnia (con la que Sklovski discute en el inicio de «El arte como artificio»), el marrismo, los postulados de Plejanov y, especialmente, la *Poética histórica* de Aleksandr Veselovski, para Peter Steiner, «uno de los pocos críticos del pasado a quien los formalistas no habían desechado» (2001:46). Al caracterizar un período transitorio del formalismo al que denomina «mecanicista» (en el que se inscribiría «El arte como artificio»), Steiner afirma: «el formalismo mecanicista fue, de alguna manera, un reflejo especular de la poética de Veselovski (...). Sklovski (...) creció en el sistema de Veselovski y compartía algunos de sus postulados» (49). Prenz lee muy bien la relación ambigua del formalismo y, en particular, de Sklovski con este crítico ruso, sobre todo en relación con una concepción de los elementos narrativos como los motivos y las tramas. Del mismo modo, con el fin de llevar a cabo un «balance» del movimiento en el marco, no lo olvidemos, de una clase de Teoría Literaria, Prenz se detiene a señalar lo que considera las «limitaciones» del formalismo como enfoque teórico.

Las primeras guías exhiben, además, un movimiento analítico señalado por Analía Gerbaudo y Betina Prenz: Juan Octavio Prenz se apropia del formalismo «no vía la hegemónica tradición francesa en los estudios literarios (...) sino vía la tradición lingüística y literaria de Europa del Este» (2021:90). Es fácil advertirlo en la ya mencionada contextualización que ostenta un conocimiento de primera mano de la teoría y el arte eslavos; pero aparece también en detalles de traducción, momentos de contacto con el ruso: Prenz propone su propia traducción de algunos conceptos («literaturalidad»), incluye términos en esa lengua y, cuando lea a Bajtín, se detendrá a sopesar la precisa traducción de ciertas palabras que condensan la perspectiva bajtiniana.

Es Bajtín, justamente, el centro de las últimas tres clases. Un autor que, tal como lo señala Miguel Dalmaroni, Prenz había contribuido a introducir en la reforma del plan de estudios de la carrera de Letras en la Universidad Nacional de La Plata, llevada a cabo en 1985 (en Gerbaudo y Prenz, 2021:85). Las guías abordan diversos aspectos de la teoría bajtiniana, aunque es posible reconocer dos líneas organizadoras del relato. Por un lado, la configuración de la novela como género plurilingüístico, su diferencia con la epopeya y su relación con otros géneros discursivos menores, tanto literarios como no literarios: «si la novela ha producido una novelización de los demás géneros, la misma, por su parte, ha sido invadida por prácticas extraliterarias, por escrituras extraliterarias vigentes en el mundo de la comunicación cotidiana» (Guía N° 13). Por el otro, el dialogismo o «principio dialógico» (Guía N° 14–15) como fundamento de la comunicación verbal y de la creación literaria. Prenz se detiene en asuntos específicos como la condición del personaje —en especial la figura del héroe— en la novela (Guías N° 13 y 14). En su explicación de los conceptos, seguirá de cerca el movimiento reflexivo de diferentes intervenciones como «Epos y novela» («Épica y novela» en otras traducciones), «El problema de los géneros discursivos» o *Problemas de la poética de Dostoievski*.

En estas guías, más que en las dedicadas al formalismo, Prenz ejerce su labor como traductor: aporta sus propias versiones de pasajes de los textos—como «Epos y novela» o «De la prehistoria de la palabra novelesca»— y le asigna importancia a la correcta traducción de los *términos*: «Bajtín dice que el estudio de la novela acarrea dificultades particulares debido a que la novela es el único género en devenir y todavía inconcluso (incumplido sería la traducción literal)»; o «en la imagen de lejanía, el interés por la trama, “la ignorancia” dice textualmente Bajtín, es imposible».

En la que parece ser la última clase dedicada a Bajtín, Prenz incluye una cita del pensador ruso que, ya en su madurez, vuelve a insistir sobre la complejidad de la literatura, la imposibilidad de un “método salvador” para su estudio y la necesidad de un enfoque

plural. Esa constatación oficia, también, como un buen cierre para el trabajo de un profesor cuya aspiración fue iluminar un momento fundamental de la teoría literaria del siglo pasado.

Referencias

- DALMARONI, MIGUEL (2022).** Un profesor de Ensenada en el aula yugoslava de Shklovski (y vuelta). En Prenz, Juan Octavio. *Notas para clases en la universidad montonera* (pp. 38–42). Vera cartonera.
- GERBAUDO, ANALÍA Y PRENZ, BETINA (2021).** Migraciones forzadas y derivas paradójicas. El caso Juan Octavio Prenz. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 10 (23), 82–99.
- STEINER, PETER (2001).** *El formalismo ruso. Una metapoética* (trad. de Vicente Carmona González). Akal (edición original 1984).



•
JUAN OCTAVIO PRENZ

fue definido por el escritor italiano Claudio Magris como «narrador y poeta de lengua española, amigo de los grandes sudamericanos, perteneciente él mismo, con su voz apartada, personalísima e inconfundible, a esa literatura y a su potente empaste épico–irónico–mítico–grotesco. Un curioso ejemplo de escritor mitteleuropeo–sudamericano». Entre sus libros de poesía se cuentan *Habladurías del Nuevo Mundo*, *Cortar por lo sano*, *La Santa Pinta de la Niña María*, *Poesía Casi Completa*, y entre los de narrativa, *Fábula de Inocencio Honesto, el degollado*, *El señor Kreck*, *Solo los árboles tienen raíces*.



•

SANTIAGO VENTURINI

trabaja como docente universitario e investigador. Escribe. Entre sus libros están *En la colonia agrícola* (2016), *Un año sentimental* (2019), *Una forma de llegar al futuro* (2022) y *Pequeña enciclopedia mental* (2024). Dirige la colección de poesía Setúbal en Vera Cartonera.

ÍNDICE

- 3 EXHUMAR, COMPRENDER
ANALÍA GERBAUDO Y BETINA PRENZ
- 5 **EL FORMALISMO**
JUAN OCTAVIO PRENZ
- 6 GUÍA DE CLASE N° 5
- 12 GUÍA DE CLASE N° 6
- 17 GUÍA DE CLASE N° 12
- 23 GUÍA DE CLASE N° 13
- 31 GUÍA DE CLASE N° 14–15
- 39 EPÍLOGO: LAS CLASES DE UN ESLAVISTA
SANTIAGO VENTURINI

COLECCIÓN **ALMANAQUE**

dirigida por Analía Gerbaudo

Como los viejos almanaques en los que caían juntos el santoral, dibujos o fotos y el calendario lunar, en esta colección se reúnen textos diversos hilvanados por la presunción de la necesidad de su difusión en este corte del presente.

Serie: **Profesor.a.e**

Subserie: **Juan Octavio Prenz, Profesor**



VERA editorial cartonera

Centro de Investigaciones Teórico-Literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral. Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales IHUCSO Litoral (UNL/Conicet). Programa de Lectura Ediciones UNL.



Directora Vera cartonera: Analía Gerbaudo

Asesoramiento editorial: Ivana Tosti

Corrección editorial: Félix Chávez

Diseño: Julián Balangero

Este libro fue compuesto con los tipos Alegreya y Alegreya Sans, de Juan Pablo del Peral (www.huertatipografica.com).

Prenz, Juan Octavio

Notas para clases en la universidad de la posdictadura / Juan Octavio Prenz ; Editado por Analía Gerbaudo ; Betina Prenz. - 1a ed - Santa Fe : Universidad Nacional del Litoral, 2024.

Libro digital, PDF/A - (Vera cartonera / Analía Gerbaudo ; Almanaque)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-692-391-0

1. Estudios Literarios. 2. Educación Superior. I. Gerbaudo, Analía, ed. II. Prenz, Betina, ed. III. Título. CDD 807

© herederos de Juan Octavio Prenz, 2024.

© del epílogo: Santiago Venturini, 2024.

© de la edición: Analía Gerbaudo y Betina Prenz, 2024.

© de la editorial: Vera cartonera, 2024.

Facultad de Humanidades y Ciencias UNL
Ciudad Universitaria, Santa Fe, Argentina
Contacto: veracartonera@fhuc.unl.edu.ar



Atribución/Reconocimiento–NoComercial–
CompartirIguual 4.0 Internacional