

4  
20j



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA  
Y LETRAS**

**COLEGIO DE FILOSOFÍA**

**TEORÍAS NO-ESENCIALISTAS DE LA POESÍA: BAJTÍN Y  
BOURDIEU**

**TESIS PRESENTADA POR RAQUEL GARCÍA CARBAJAL, PARA  
OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADA EN FILOSOFÍA**

**DIRECTOR DE LA TESIS: MTRO. JOSU LANDA GOYOGANA**

**MÉXICO, D. F., NOVIEMBRE DE 1999.**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

272764



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

¡ Y cómo soportaría yo ser hombre  
si el hombre no fuese también poeta  
y adivinador de enigmas y redentor del azar!  
*Federico Nietzsche, Así habló Zaratustra.*

## INDICE

	página
INTRODUCCIÓN.....	1
<b>CAPÍTULO 1. LA ALTERNATIVA NO-ESENCIALISTA DE LA POESÍA</b>	
<b>ASPECTOS GENERALES.....</b>	<b>9</b>
a) La poética esencialista de Platón.....	11
b) Marsilio Ficino y su concepción de la poesía como “divino furor”.....	24
c) La poética idealista de Schiller.....	31
d) Formalismo y Estructuralismo. Variantes del esencialismo poético.....	40
<b>CAPÍTULO 2. LAS TESIS DE MIJAIL M. BAJTIN ACERCA DE LA</b>	
<b>LITERATURA Y LA POESÍA.....</b>	<b>66</b>
<b>CAPÍTULO 3. LA TEORÍA LITERARIA DE PIERRE BOURDIEU.....</b>	<b>127</b>
<b>CAPITULO 4. EXAMEN COMPARATIVO DE LAS TEORÍAS</b>	
<b>PRESENTADAS.....</b>	<b>163</b>
a) Elementos no-esencialistas en la teoría Bajtiniana de la poesía:	
1.-Dialogía y monología: factores de lo poético.....	163
2.- El enunciado y la poesía.....	169
3.- Cronotopo: espacio y tiempo en el poema.....	174
4.- Esencialismo y no esencialismo en la teoría poética de M. M. Bajtín.....	179
b) Pierre Bourdieu: una teoría relacional de la literatura.....	191
1.- El concepto de campo literario.....	192
2.- Percepción y valor desde la perspectiva de Pierre Bourdieu.....	195
3.-La obra literaria en el pensamiento de Bourdieu.....	199
4.-Refutación del esteticismo: relacionismo vs. esencialismo.....	201
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>209</b>

## INTRODUCCION

Esta tesis pretende ser una contribución al pensamiento filosófico, en el sentido de tratar de ubicar dentro de un panorama teórico muy extenso las nuevas aportaciones que enriquecen a la filosofía de la poesía. Su objeto es el estudio de dos pensadores que han intentado proponer una nueva vía de análisis del hecho poético: Mijail Bajtín y Pierre Bourdieu. Sus tesis al respecto representan una opción marcadamente diferenciada de una gran tradición esencialista, que arranca con Platón y llega a nuestros días, permeando la poética y la filosofía de la poesía de numerosos pensadores, así como la crítica poética. De esa manera, ambos teóricos de la literatura ofrecen una perspectiva que permite cuestionar la tradición esencialista y abordar de un modo distinto al fenómeno de la poesía.

La realidad poética tiene una evidente peculiaridad y constituye un objeto difícil de delimitar en términos de objeto de investigación. Los poemas existen, hay miles, todos distintos entre sí, pero, ¿por qué a todos los llamamos poemas? ¿Qué clase de entidades son?. Las teorías a las que, por razones de método, se ha denominado “esencialistas” afirman que existe una especie de

esencia universal, que permite al poeta y al que no lo es reconocer un poema. Esencia poética que posee un carácter verdadero, universal, bello, etc.

No obstante, si bien es posible pensar que existe tal esencia, también es conveniente considerar las propuestas de quienes piensan que al dejar de lado esa suposición, obtendríamos un mejor resultado en la investigación del hecho poético. A tales propuestas se les ha asignado el nombre de teorías no-esencialistas de la poesía.

Las páginas subsecuentes son el resultado de una investigación sobre los ya mencionados pensadores y críticos que han intentado proponer una teoría no-esencialista de la poesía, a saber, M. M. Bajtín y Pierre Bourdieu. El objetivo es realizar un análisis que explique los fundamentos teóricos de cada una de las propuestas de los autores.

Es importante mencionar el interés que puede suscitar un trabajo como el realizado aquí para la filosofía de la poesía, puesto que existe una tradición a la que ya hemos aludido que inicia desde Platón, cuyo principio de explicación se ha basado siempre en la postulación de una determinada esencia poética. Autores como Kant, Hegel, Schiller, Schelling, Heidegger incluso, valoran la creación poética en términos esencialistas. Así, al encontrar los varios intentos de una explicación distinta a ésta, se piensa que éstos autores tienen razones

que objetar a tal teoría, y que sería productivo saber en qué justifican dichas objeciones.

En este estudio, el lector encontrará que las mencionadas propuestas parten de fundamentos y propósitos distintos, pero tienen en común el interés por dilucidar el hecho poético. Esta tesis ha intentado precisar los fundamentos en que M. M. Bajtín y Pierre Bourdieu, sustentan sus propuestas acerca de la poesía y consecuentemente, comparar dichos fundamentos. En relación con esto, cabe mencionar que la coincidencia más cercana entre ambos pensadores consiste en su rechazo a todas las explicaciones que consideran a la poesía como producto de una manifestación de una esencia poética. En particular, es Pierre Bourdieu quien argumenta más enérgicamente contra esta idea, que él considera realmente un mito.

Es posible ubicar a ambos autores fuera de lo que se concibe como un planteamiento esencialista. Pese a esta coincidencia, los caminos por los que llegan a señalar el equívoco que existe al pensar que la poesía puede derivarse de la inspiración divina o directamente del conocimiento de su esencia, son totalmente diferentes. Bajtín es un conocedor de la tradición formalista rusa, y comparte con sus contemporáneos el ambiente marxista-leninista, lo cual se refleja en sus trabajos tempranos y en su modo de explicar la formación del lenguaje , pero después los rebasa ampliamente. Por su parte Bourdieu, es

considerado en Francia un pensador que ha renovado de raíz los planteamientos heredados por el estructuralismo, apoyándose sobre todo en el análisis social.

Es razonable pensar que a los dos teóricos les ha parecido insuficiente la manera en que se ha tratado de solucionar el problema de lo poético a lo largo de la historia. Frente a la opinión que prevalece en cuanto a la existencia de una supuesta esencia que llega a concretarse, por medio del artista, en una existencia substancial e independiente, Bajtín y Bourdieu ponen en entredicho el fundamento mismo del esencialismo. Así, en lugar de aceptar sin más la existencia de dicha esencia, intentan dar una explicación distinta y más compleja del fenómeno poético. Explicación que toma como referentes de análisis no sólo los conceptos tradicionales de belleza y juicio de valor, sino también una serie de aspectos que, en los hechos, intervienen en el universo de la poesía. Aspectos de una complejidad y riqueza mayor que las que sugieren la pretendida unidad y univocidad del concepto de esencia.

Una premisa que tanto Bajtín como Bourdieu parecen compartir es que el esencialismo es una simplificación de un hecho (la creación poética) que, al ser visto desde una perspectiva distinta, sin atender a supuestos como el de poeticidad o belleza, se manifiesta rodeado de una serie de incógnitas, las cuales no podrían percibirse si no se pone en duda la idea de esencia poética y

lo que a ella atañe. Luego de este primer cuestionamiento de base, las dos teorías examinadas, en el presente trabajo, analizan puntualmente toda una diversidad de factores que intervienen en el fenómeno poético.

Para exponer los resultados de la mencionada investigación sobre Bajtín y Bourdieu, el presente texto se divide en cuatro capítulos. En el primero de ellos se ha desarrollado una exposición cuya finalidad es dar a conocer al lector, lo más completamente posible, los fundamentos de la teoría esencialista de la poesía. No debe sorprender que el capítulo inicie con el análisis de los argumentos de uno de los principales defensores de la esencia poética: Platón. Sin embargo, no basta referir solamente a este pensador griego como único representante de esta forma de pensar la poesía. Así que dicho capítulo está dedicado a demostrar la existencia de una visión esencialista en autores como Marsilio Ficino, Friedrich Schiller, Roman Jakobson, y algunos estructuralistas que aportan con sus tesis sobre el lenguaje una fuerza renovada a esta antigua tesis, como se nota a las claras en el caso de Ferdinand de Saussure.

En el siguiente capítulo se aborda directamente la obra del pensador ruso M.M. Bajtín. Existen en él varios puntos de interés. El primero de ellos es la obligada referencia a la vida de este pensador, puesto que es motivo de admiración su lucha por sobrevivir en medio de las condiciones adversas que prevalecían en la antigua Unión Soviética. Aunado a esta peculiar circunstancia

se encuentra el valor de su propio pensamiento, difundido tardíamente, tanto en el extranjero como en su propia patria. Bajtín ha desarrollado una serie de conceptos que contienen como rasgo principal la pluralidad de posibilidades de aplicación. Se destacan entre sus preocupaciones la comprensión del texto literario. Sus principales análisis versan sobre la novela. Pero, sin duda, sus afirmaciones teóricas rebasan esta cuestión y hacen posible la creación de un análisis poético genuino; máxime si se asume lo poético en un sentido amplio, es decir, como aquello que tiene que ver con la creación artística en general.

En el tercer capítulo se expone el pensamiento del francés Pierre Bourdieu. Este autor conoce de cerca la evolución del estructuralismo, sin embargo, realiza un proyecto antiestructuralista, anti-inmanentista, anti-esteticista de las condiciones de producción de las obras literarias. El campo de producción de las obras o campo literario es el concepto clave en el pensamiento de Bourdieu. Gracias a éste, pone a descubierto algunas incongruencias que se aprueban y se institucionalizan debido a la influencia de los elementos que dominan en el campo social, mismos que no comparten siempre una finalidad estética. Incongruencias que inciden en el modo de percibir las obras, a los artistas y a los receptores del arte.

El último capítulo consiste en un análisis personal, que trata de mostrar los aspectos no-esencialistas de ambas teorías de la literatura y lo poético. En

el caso de M. M. Bajtín se ha encontrado que resulta más difícil concretizar su iniciativa, dado que su teoría literaria engloba una rica y amplia gama de conceptos sujetos a interpretaciones muy diversas e igualmente pertinentes. La situación de Bourdieu es diferente puesto que él mismo se ha trazado una meta bien definida: la comprensión social de las obras literarias; es decir, toma desde un principio y con toda claridad una postura anti-esencialista.

En realidad, este último capítulo hace las veces de las conclusiones del trabajo, por lo que consideré redundante dedicar un capítulo específico de conclusiones, porque sería como puntualizar de otro modo lo mismo. Allí se puede encontrar asimismo una serie de observaciones que permiten proyectar en la teoría poética una visión apartada de la tradición filosófica esencialista. La gran mayoría de estas observaciones hallan su sustento en las obras de los pensadores que en esta tesis se destacan, es decir, Bourdieu y Bajtín. Sin embargo, también se basan en los trabajos de Josu Landa, Iris Zavala, Osmar Sánchez Aguilera, entre otros. Además, es preciso reconocer las valiosas aportaciones que ha hecho Tatiana Bubnova a nuestro pensamiento al permitir al lector en español el conocimiento de la obra de M. M. Bajtín y al proponer importantes claves para su mejor interpretación.

Me gustaría terminar estas palabras introductoras agradeciendo muy especialmente a mi asesor, Josu Landa, porque ha sido un excelente y paciente

guía en esta investigación. También agradezco a la Facultad de Filosofía y Letras, porque me ha dado la oportunidad de conocerle, al igual que a otros profesores y amigos, que han sido para mí ejemplo de dedicación y generosidad. Sin duda, es a mi familia a quien debo algo más que agradecimiento por el amor que me dan y sé que todos a quienes quiero y me quieren, la idea de dar término a esta investigación les hará congratularse conmigo.

## Capítulo 1

*La alternativa no-esencialista en la explicación de la poesía. Aspectos generales.*

El “esencialismo” se ha definido como una postura filosófica que supone la realidad objetiva de esencias, es decir, de ciertos substratos ontológicos de carácter universal, sin los cuales la existencia misma de las cosas sería impensable.

Todo el esfuerzo explicativo de las teorías esencialistas se centra en la investigación de las esencias. Para Nicola Abbagnano, la esencia es la respuesta a la pregunta “¿qué es?”, esto es, la esencia expresa el ser íntegro de alguna cosa definiéndola de manera precisa por los rasgos o características que la hacen ser así y no de otra manera.<sup>1</sup> Por ello, el concepto de esencia ha sido siempre el pilar que sostiene una serie de afirmaciones ontológicas respecto de las cosas, incluyendo la poesía. Se entiende por esencia la entidad o conjunto de propiedades que responden a dicha pregunta, es decir, lo que define las cosas. Los caracteres deben ser necesarios, en el sentido de que sólo ellos hacen ser a la cosa lo que es. La esencia de algo es la reunión de elementos suficientes para definir completamente a la cosa, sin ninguno de los cuales puede entenderse. Así, encontramos la definición de esencia en el *Grand Larousse de la Langue Française*: “En filosofía, conjunto de caracteres constitutivos de una cosa, aquello que hace que ella sea lo que es: la esencia de un triángulo

---

<sup>1</sup> Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, trad. de Alfredo N. Galletti, México, FCE, 6ª reimp., 1986, p.434.

es tener tres lados y tres ángulos.<sup>2</sup> Se encuentran también en las definiciones de esencia las cualidades que tales caracteres constitutivos deben tener, pues no se trata de una simple descripción sino hace referencia a la existencia absoluta de la cosa, de ahí que tales propiedades deban ser reales, verdaderas, intrínsecas, invariables, etc. Por su parte el diccionario de la Universidad de Oxford subraya la diferencia entre la concepción de esencia como existencia real o como existencia nominal:

Aquello que constituye el ser de una cosa, es decir, 'por lo cual esto es lo que es'. En dos diferentes aplicaciones (distinguidas por Locke como esencia nominal y esencia real respectivamente) : a. relativa a una entidad conceptual: la totalidad de las propiedades, elementos constitutivos, etc, con los cuales una cosa puede ser constantemente la misma cosa; los atributos indispensables y necesarios de una cosa opuestos a aquellos que puede tener o no. Además, en sentido limitado, aquellos atributos indispensables entre los cuales se incluye todo el resto, por consecuencia lógica, y son suficientes para una definición válida, 'la connotación de género'. b. relativa a una entidad real: carácter objetivo, naturaleza intrínseca como una 'cosa en sí misma'; 'la constitución interna, de la cual dependen todas las propiedades sensibles'.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Guilbert, Lois, Lagane, René, Niebey, George, et autres, *Grand Larousse de la Langue Française*, Tome troisième, Librairie Larousse, 17 rue du Montparnèse et Boulevard Raspail 114, Paris, 1973, p. 1746. "En philosophie, ensemble des caractères constitutifs d' une chose. ce qui fait qu' elle est qu' elle est: L' essence d' un triangle est d' avoir trois côtés et trois angles."

<sup>3</sup> Simpson, J.A. and Weiner, E.S.C. *The Oxford English Dictionary*, Volume V. Clarendon Press-Oxford University Press, Second edition, 1989, p.401. "That which constitutes the being of a thing; that 'by which it is what it is'. In two different applications (distinguished by Locke as *nominal essence* and *real essence* respectively): a. of a conceptual entity. The totality of the properties constituent elements, etc., without which it would cease to be same thing; the indispensable and necessary attributes of a thing as opposed to those which it may have or not. Also, in narrower sense, those among the indispensable attributes which involve all the rest by logical consequence, and are sufficient for a valid definition; the 'connotation of de class-name'. b. of a real entity: objective

En todo caso, se describe a la esencia como aquello que expresa el ser mismo de la cosa, o como la reunión de propiedades necesarias que se siguen definitivamente de la realidad de la esencia; es decir, la concepción según la cual a las cosas les corresponde, por participación de la esencia absoluta, una serie de cualidades que reflejan el ser de aquélla.

El “esencialismo” en poesía acepta la idea de una realidad esencial, objetiva, de la poesía; la existencia de una “poesía en sí”, a partir de la cual se explica a su vez la existencia de poemas que participan en determinado grado de esta esencia. Para explicar el fenómeno poético, el “esencialismo” en la poesía postula una serie de elementos tales como la belleza, la armonía, la perfección, la estructura, etc, elementos que siempre son iguales a sí mismos, que son necesarios y verdaderos, es decir, que comparten las características que definen a la esencia poética.

Platón, Marsilio Ficino y Schiller han sido escogidos en este trabajo como ejemplos del esencialismo en teoría poética y también porque muestran la tendencia dentro de la historia de la filosofía a recurrir a este tipo de explicación. En teoría literaria, se abordará el formalismo y el estructuralismo como concepciones acerca de lo poético que concuerdan con el modelo “esencialista”.

#### *a. La poética esencialista de Platón.*

---

character, intrinsic nature as a ‘thing-in-itself’, ‘that internal constitution, on which all the sensible properties depend’”.

Para Platón, la teoría de la poesía está supeditada en su desarrollo a su teoría general de las ideas. Teoría que define a las ideas como realidades trascendentes, eternas e inmutables, realidades substancialmente diferentes a las presencias sensibles que el humano capta con los sentidos. Debe quedar claro que la noción de poesía tuvo diferentes implicaciones en los estudios que de ella hizo Platón, de los que pueden inferirse una multiplicidad de ideas que, incluso, resultan contradictorias. Se suman a esto las particularidades específicas de todos sus estudios, la evolución de su pensamiento a través del tiempo y las objeciones y replanteamientos que se constatan en sus diálogos. Sin embargo, a pesar de los diferentes matices que adquiere el concepto de poesía, este implica (como se verá más adelante) en todo momento un esencialismo. Así que, tomando en cuenta anticipadamente este hecho, se resumen ahora los aspectos que son fundamentales en la poética platónica.

De acuerdo con Platón tanto la ciencia como el amor -inclusive las artes- tienen como objeto las ideas. La formación del alma humana tiende hacia ese mundo de realidades supremas, que en última instancia se verifica como una posibilidad de conocimiento universal y perfecto. Sin embargo, en el caso de la poesía hay una diferencia sustancial porque ésta no es considerada por Platón un arte. El arte siempre es resultado del aprendizaje de técnicas y reglas, la poesía es resultado de la influencia divina sobre la parte irracional del alma humana.

El arte utiliza la técnica, la poesía implica más el proceso creativo espiritual. Es sabido que los griegos consideraban la poesía como un concepto que abarcaba todo tipo de creación. Platón subraya esto en su diálogo *El banquete*.

El amor en *El banquete* es un medio para explicar la creación (*póiesis*). Toda creación esta dirigida a la belleza, pero no como simple objeto sino como condición de creación. Esto es porque la belleza representa a la vez, en este diálogo, la conjunción de lo bello, de lo bueno y lo verdadero.

De acuerdo con el análisis del diálogo *Fedro*, para Platón, arte en los discursos significa tener conocimiento previo de la técnica (retórica), pero la integridad o conveniencia de ser arte no se logra si los discursos no son dirigidos al alma y con la mira de convencer y obtener la verdad.<sup>4</sup>

El alma es susceptible de conocer, pero para poder diferenciar entre lo aparente y lo que es real, Platón piensa que el alma debe superar los componentes sensibles y dirigirse por medio de su razonamiento a una realidad más perfecta: a la realidad divina.

Aunque sea común la tendencia hacia lo divino, por parte de la ciencia, la filosofía, el arte y la poesía, existe para Platón, según Cappelletti, una diferencia que se establece a

---

<sup>4</sup> Platón asegura por voz de Laconio que: "No hay arte de hablar que no esté unido a la verdad, ni lo habrá jamás." Añade también que "[...]todo el que enseñe técnicamente a otro la elocuencia deberá mostrar con exactitud el ser de la naturaleza de aquello a lo cual va aplicar los discursos. Y esto será sin duda el alma" Platón, *Obras Completas. Fedro*, trad. de F. De Samarach, Madrid, Aguilar, 2ª reimp., 1997, pp.873, 879.

causa de la relación del alma con lo inteligible. Para la ciencia y filosofía supone los siguientes aspectos:

- a) La existencia de Formas trascendentes y eternas que constituyen el Ser absoluto y la divinidad en el más pleno sentido de la palabra;
- b) La existencia de un alma racional, también eterna y divina, aunque inferior a las formas trascendentes.
- c) La posibilidad de un contacto directo o inmediato del alma con las formas, mediante la contemplación.<sup>5</sup>

De acuerdo con estos supuestos, la relación del alma racional con lo divino es directa, inmediata, y tiene origen en el alma misma, no en las formas trascendentes. Además, la contemplación de las formas por parte del alma racional, coloca a esta actividad necesariamente como la más importante de todas. Por el contrario, para la poesía Cappelletti muestra que implica solamente:

- a) La existencia de dioses o fuerzas divinas, más o menos personales, que representan un nivel inferior de divinidad con respecto a las Formas trascendentes;

---

<sup>5</sup> Cappelletti, Ángel, *La estética griega*, Mérida, Venezuela, Universidad de Los Andes. Consejo de Estudios de Posgrado, Consejo de Publicaciones, 1991, p. 28.

- b) La existencia de un alma racional, pero unida a un cuerpo y de un alma no- racional'
- c) La invasión de esta alma no-racional por parte de esos dioses o fuerzas divinas inferiores.<sup>6</sup>

Se deriva, por lo tanto, una clara diferencia entre las actividades señaladas. Por una parte, la ciencia y la filosofía como actividades fundamentales del alma humana, y por otra, la poesía, que por el hecho de necesitar solamente la disposición del ánimo humano como receptáculo de la actividad divina, no puede considerarse una actividad artística meramente humana.

Según Platón, la poesía debe su existencia a la generosidad de los dioses, que reparten entre algunos elegidos el don de la palabra poética para hablar, precisamente, de las cosas divinas, razón por la cual la poesía y el poeta pueden merecer, en ciertos casos, de acuerdo con ciertos límites, un reconocimiento social. Es por la tesis anterior que identificamos una explicación esencialista en la teoría poética de Platón, porque sostiene que los poetas son seres “inspirados” por los dioses, que logran participar de la esencia universal de la poesía. Parece ser que esta visión esencialista está determinada por la necesidad de procurar en el gobierno social e individual, un orden estricto, racional y bueno. Sin duda, la singularidad e inmediatez de este proceso de “inspiración” delata la posesión por parte del poeta de contenidos que tienen los rasgos de las verdaderas esencias: la

inmutabilidad, la eternidad, la inteligibilidad, la belleza. La poesía puede adquirir un valor mayor, desde la perspectiva platónica, si se apega a todas estas determinaciones, mismas que también están perfectamente realizadas en la esencia de la belleza.<sup>7</sup>

Tomando en cuenta que, según Platón, todo poema está dotado de una esencia divina a la cual el poeta “inspirado” puede acceder, y que existe como realidad ontológica y cronológicamente anterior a cada poema concreto, se entiende que dicha esencia divina ocasiona la existencia de los poemas. Existe una relación de total dependencia de éstos hacia la “esencia poética divina”; ésta, claro está, es causa de aquéllos. Este tema de la “inspiración” ha sido desarrollado por Platón en el diálogo *Ion*, en el que intenta demostrar que la situación del poeta y del rapsoda es diferente a la del artesano. Mientras que el artesano procede en su arte según determinadas reglas, el poeta y el rapsoda son influenciados totalmente por la posesión de los dioses. En este diálogo, Platón afirma lo siguiente: “[...]estos bellos poemas no tienen un carácter humano y no son obra de los hombres, sino que son divinos y provienen de los dioses, y...los poetas no son otra cosa que

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.28.

<sup>7</sup> Esta contemplación de la esencia de lo bello -según se desprende de *El banquete*- se logra cuando el “iniciado” ha recorrido ya todo un camino de preparación con objetos bellos y a través de éstos logros y del impulso erótico que lo tiene preso “adquirirá de repente la visión de algo que por naturaleza es admirablemente bello, aquello precisamente... por cuya causa tuvieron lugar todas las fatigas anteriores, que en primer lugar existe siempre, no nace ni muere, no crece ni decrece, que en segundo lugar no es bello por un lado y feo por el otro, ni tampoco una veces feo y otras no, ni bello en un respecto y feo en el otro, ni aquí bello y allí feo, de tal modo que sea para unos bello y para otros feo, tampoco se mostrará a él la belleza, pongo por caso, como un rostro... sino la propia belleza en sí que siempre es consigo misma específicamente única.” Platón, *Obras Completas. El banquete*, trad. de F. De Samarach, Madrid, Aguilar, 2ª reimp., 1997, p. 589.

intérpretes de los dioses, estando cada uno de ellos poseído por aquel de quien recibe la influencia.”<sup>8</sup>

Ahora bien, el esencialismo poético de Platón consiste en que cada poema participa de la realidad objetiva y trascendente a la cual el poeta nunca llegaría a no ser por la intervención de la influencia divina. En cuanto a este punto, Hugo Montes comenta: “Los poetas dicen palabras expresadoras de esa realidad, en sí, destinadas a evocarla y aun a darla a conocer. Quienes se adentran en la Poesía se apartan de la cordura racional y se adentran en el mundo de los dioses: se entusiasman, es decir, se endiosan.”<sup>9</sup>

Todo lo anterior se refiere al supuesto platónico de la existencia de la mencionada esencia poética, sin la cual no se puede explicar que los hombres (algunos incluso ignorantes de toda técnica y ciencia) puedan dar a conocer poemas hermosos.

Por otra parte, la situación de arrebató espiritual del poeta lo hace ser completamente distinto a cualquier artista y, en general, a cualquier humano, porque de acuerdo con el mismo Platón es la locura misma la que define al buen poeta. David Estrada Herrero interpreta de la siguiente manera esta parte del pensamiento platónico: “La inspiración de las musas exige la suspensión de la facultad pensante, ya que mientras conserva la razón ‘el ser humano es incapaz de realizar una obra poética’. El

---

<sup>8</sup> Platón, “Ion”, en *Obras Completas*, trad. de F. De Samarach, Madrid, Aguilar, 2ª reimp., 1997, p. 146.

<sup>9</sup> Montes, Hugo. *De Platón a Neruda. Para un curso de Poética*. Santiago de Chile. Universidad Católica de Chile, Vicerrectoría de Comunicaciones y Extensión Universitaria, 1967, p.7.

desbordamiento de sentimientos que provoca el poder de la musa, es decir, el entusiasmo dionisiaco de la inspiración, margina completamente a la razón.”<sup>10</sup>

Así pues, queda claro que, para el Platón del *Ion*, no es en ninguna forma el talento humano lo que permite la existencia de poemas hermosos, sino que éstos son posibles únicamente en la relación directa con una fuente divina, que permite a los inspirados “trasladar” las características de esta realidad en sí a los poemas particulares compuestos por los poetas y divulgados por los rapsodas. En una interpretación sobre esta influencia que conmueve al poeta, Iris Murdoch elabora en su libro *El fuego y el sol* una tesis que explica cómo el poeta puede crear. Pues, afirma que la verdadera creación (*póiesis*) es fruto de la contemplación de la belleza esencial. Para Murdoch, el amor que subyuga al alma buena le permite ascender con el objeto de llegar a lo bello, porque el amor la vincula con la condición y origen del proceso creativo, a saber la belleza en sí misma. Ese proceso implica en el alma el nacimiento de un nuevo deseo, “este deseo toma la forma de un anhelo de crear en y por medio de la belleza”<sup>11</sup>. Murdoch explica que el demiurgo platónico es el ejemplo de la realización que por el conocimiento de la belleza debe crear, del mismo modo que el humano lleno de deseo erótico. Sin embargo, según Murdoch llegar a ser consecuente con el propio Platón implica que al final “hay un sólo verdadero artista, Dios, y

---

<sup>10</sup> David Estrada Herrero, *Estética*, Barcelona, Herder, 1988, p. 142.

<sup>11</sup> Iris Murdoch. *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, trad. de Pablo Rosenblueth. México, FCE, 1982, p. 66.

una sola verdadera obra de arte, el Cosmos.”<sup>12</sup> Esta versión pese a su diferencia en el objeto de contemplación, implica del mismo modo un esencialismo, ya que la belleza “en sí” no podría ser comprendida por los humanos a través de los objetos sensibles -cuyas imágenes son únicamente pálidos recuerdos de esta perfecta realidad- sino sólo por su revelación directa.

Cuando Platón habla sobre la influencia de los dioses sobre el poeta, nunca aclara si la esencia es una reunión de características que definen la poesía, sino que argumenta simplemente a favor de una realidad pura e ideal. La pasividad del poeta es tal que incluso no puede afirmarse que él sea consciente de la actividad desarrollada, porque es conmovido de tal forma por la influencia divina que pierde la razón.

Esta situación intermediaria del poeta no hace más que confirmar la explicación “esencialista” de la poesía que concibe Platón. Resulta lógico que, si el mismo poeta pierde la voluntad y la conciencia cuando es “inspirado”, los poemas que comunica a los demás no son obra suya, sino que le han sido transmitidos por los dioses. Gracias a una poesía divina puesta en manos de ciertos hombres por obras de las musas, es posible la existencia de poemas, pues aquélla sirve de substrato ontológico a la realización de éstos.

Además de la tesis sobre la inspiración sostenida por Platón, encontramos desarrollado en sus diálogos el concepto de *mimesis*, que utiliza para explicar el arte, entendiendo ahora que existe la posibilidad de una poesía imitativa, concepto que difiere en

---

<sup>12</sup> *Ibidem.* P. 93.

parte de la teoría de la “inspiración”. La palabra *mimesis* significa imitación. La imitación es para Platón parte de la realidad que no puede ser definida por sí misma, sino que depende siempre de la existencia de otro ser, de un modelo al cual copia. La imitación es una apariencia, una especie de ilusión que representa algo ajeno a sí misma.

El hecho de que las cosas del mundo son imitación de una realidad esencial y trascendente se explica a raíz de la teoría de las ideas. Ya se sabe que, para Platón, los arquetipos son los elementos constitutivos del Ser verdadero, éstos mismos causan la existencia de una realidad de segundo orden identificada con la naturaleza física o sensible. Cuando se describe la existencia de estos dos órdenes ontológicos se percibe claramente la subordinación del último con respecto a la realidad modélica del mundo. Así, los sucesos de este mundo imitan a distancia realidades absolutas, en estado de perfección.

Ahora bien, el arte como *mimesis* parte del mismo supuesto: el arte es resultado de una imitación, es una copia de un modelo natural. Por tanto, para Platón, el arte, la obra del artista y del poeta es un objeto doblemente degradado, desde el punto de vista ontológico.

El artista y el poeta son imitadores de la naturaleza, Platón los considera incapaces de representar una realidad superior a la sensible, porque el producto de su actividad tiene un valor ínfimo comparado con el de los filósofos, por ejemplo. Cappelletti comenta este juicio de Platón de la siguiente manera: “[...]la realidad en sí es la Idea eterna o Forma natural..., la realidad de la idea o forma sensible es una realidad de segundo orden, y la idea o forma artística ocupará un tercer nivel y será una realidad de tercer orden, casi una mera

ilusión.”<sup>13</sup> Se corrobora la dependencia ontológica de la poesía con respecto a ese supuesto orden esencial, del cual se originan todas las cosas -incluido todo arte. La poesía no sería la excepción, dado que es un producto de la imaginación que toma como modelo la cosa sensible, surgida de antemano de un arquetipo esencial. Si el artista imita la naturaleza no hace sino captar una leve sombra, una realidad degradada que por sí misma no tiene validez. El producto de ésta imitación carece, por tanto, de la substancia esencial que pertenece sólo a las ideas.

Por este alejamiento de la verdadera realidad el poeta cae en el error. Todo arte imitativo distorsiona la idea verdadera de las cosas en sí, motivo por el cual es comprensible que sea la parte sensible del alma la que disfruta de tal arte: “Hay lugar para decir que el poeta imitativo introduce en el alma de cada uno un régimen miserable, complaciendo a la parte irracional de aquella.”<sup>14</sup> Así que la imitación de hechos, acciones y sentimientos que se dirijan únicamente a esta parte irracional es rechazada por Platón, como algo que se opone a lo verdadero y realmente bueno.

Algunas de las motivaciones que tiene Platón para rechazar abiertamente el arte se deben principalmente a la reflexión que hace sobre el lugar que ocupa el arte en la vida humana. Le preocupa el valor del arte en sentido ético y lo considera siempre subordinado a fines educativos, políticos o científicos. A pesar de esto, queda claro que para demostrar su

---

<sup>13</sup> Ángel Cappelletti, *op. cit.*, p. 66.

<sup>14</sup> Platón, “La república”, en *Obras completas*, trad. de F. De Samarach, Madrid, Aguilar, 2ª reimp., 1997, p. 834.

“poética esencialista” es suficiente considerar su explicación sobre qué es la poesía y cuál es su origen. Analizando esta última tesis según se expone en varios diálogos, se concluye que, para Platón, la poesía es una apariencia que necesita un fundamento anterior para ser posible. Sin la existencia originaria de las cosas en sí, es impensable la existencia de poetas y poesía. La multitud de poemas realizados por el ser humano copian modelos de la naturaleza, que a su vez no es más que una copia de lo real y verdadero. En este orden de pensamientos, ningún poeta lograría captar y representar (aunque debiera) los arquetipos originarios.

Cabe señalar que esta interpretación permite una clasificación de los textos poéticos en Platón, a saber, los textos inspirados directamente por las musas, los textos producidos conforme a la técnica y los textos que podrían producirse después de investigar y alcanzar la visión de las formas.

Esto daría como consecuencia que, tanto los textos inspirados como aquellos que persiguen la perfección y la belleza, serían los textos que pueden ser aceptados para conformar la moral humana. Mientras que los otros textos inmiscuidos dentro de las ideas burdas que provocan la ignorancia y los sentidos son evidentemente rechazados. Porque, visto así, “el arte da una satisfacción mágicamente inducida a la parte baja del alma, y

desfigura la belleza al mezclarla con la brujería personal. La belleza -por el contrario- nos da una imagen inmediata del deseo bueno, el deseo de bondad y el deseo de verdad.”<sup>15</sup>

Cuando se habla de un esencialismo poético platónico, se hace referencia a las características de una realidad inmutable, absoluta, perfecta, puesto que para Platón la poesía creada (ya sea por inspiración, por imitación o por participación de la belleza) es válida, buena, bella, a causa de esta idea. Aquí es importante dejar claro que se habla de una esencia poética en el sentido de que ésta cumple con rigor estas exigencias formales. Es necesario admitir que, tratándose de Platón, habría muchos aspectos que no caben dentro de la valoración de un poema, por ejemplo, la referencia al placer sensible como criterio de valor estético. Así, vemos rechazada la poesía que en forma y contenido se dedica a satisfacer los sentidos y la parte baja del alma. En todo momento, se tiene que tomar en cuenta que Platón pretende establecer actos humanos que conduzcan a la contemplación del bien. Y esta actitud humana es formativa por lo tanto fundamental. No es posible conformarse con apariencias. Hay que ir en busca de la verdad. En lo que se refiere al arte y a la poesía el principio generador que conduciría a lograr este objetivo sería la belleza, porque “la belleza pertenece a Dios y debe ser buscada sólo en él, tal como él la hace visible en el cosmos, y éste es, en el sentido más alto y ejemplar, un objeto estético, de hecho el único.”<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Iris Murdoch, *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, trad. de Pablo Rosenblueth. México. FCE. 1982, p.86.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 100.

Podemos colegir que hay una idea central, constante y concordante entre las diferentes tesis que Platón ofrece sobre la poesía: el objeto de la creación debe ser siempre la belleza, la verdad y bondad de las verdaderas realidades arquetípicas. De ese modo si alguna poesía se justifica para Platón es la que exprese la verdad y tenga un sentido moral.

*b. Marsilio Ficino y su concepción de la poesía como "divino furor".*

El florentino Marsilio Ficino escribió su comentario a *El banquete*, de Platón, llamado *De amore*, en 1469, donde "hablará largo y tendido sobre los nuevos sentimientos [de su época] y la contemplación como aspiración ideal de la vida."<sup>17</sup> Es en dicho comentario donde Ficino expone sus teorías sobre el alma, el amor y la belleza, temas que para él resultan inseparables, pues todo lo existente está traspasado por el amor, mismo que incluye también el anhelo por la belleza.

Paul Oskar Kristeller registra en su estudio titulado *Ocho filósofos del Renacimiento* que Marsilio Ficino había heredado de los neoplatónicos y medievales una concepción jerárquica del universo. Concepción según la cual a cada ser le corresponde un lugar de acuerdo al grado de perfección alcanzada. En el caso del alma humana puede ésta ascender de grado en grado hasta llegar al estado de existencia perfecta, es decir, hasta llegar a Dios. Porque Ficino concibe el universo como un todo armónico en donde el alma ocupa el lugar

---

<sup>17</sup> Villa, Rocio de la. "Estudio preliminar", en Marsilio Ficino. *De Amore*. trad. de Rocio de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1ª reimp., 1987, p. XVI.

central, pues se compone de una parte racional, divina, y de una parte sensible. Esta última también puede descender a un grado inferior; a la bestialidad.

Es oportuno, entonces, mostrar los aspectos que determinan la naturaleza del alma según Ficino. Lo más importante para él es la inmortalidad de ésta. A propósito, Rocío de la Villa afirma que, en el caso de Ficino, “el alma va a ser el firme apoyo ontológico de su sistema, la posibilidad de felicidad lejos de la incertidumbre de la muerte, el seguro camino hacia la interioridad.”<sup>18</sup> Esta alma concebida inmortal, es también incorpórea, no reside en ninguna parte del cuerpo aunque tenga la potencia de activarlo. La naturaleza divina del alma le incita a buscar las “cosas celestes”. A esta parte espiritual del alma pertenecen la razón, la vista y el oído; a la parte más bien sensual, el tacto, el gusto y el olfato.

En virtud de esta complejidad, el alma del hombre se mueve, dinamiza su existencia y deriva su acción hacia dos objetos del amor; a saber: la belleza y el bien. En relación a ellos el hombre se va constituyendo. “La belleza -afirma Rocío de la Villa- es algo que le entra de una manera muy inmediata a través de los niveles bajos de su capacidad cognoscitiva y apetitiva, mientras que el bien, en comparación, parece algo mucho más abstracto e inasible.”<sup>19</sup>

Sobresale en la filosofía de Ficino el interés por determinar el sentido de la vida humana, definiendo al hombre como un ser intermedio que puede perderse en la inmediata

---

<sup>18</sup>*Ibidem*, p. XVI.

<sup>19</sup>*Ibidem*, p. XXIV.

materialidad o llegar hasta la contemplación final de la Belleza y el Bien. Preciso es para Ficino asegurar que la verdadera vocación humana será alcanzada por la segunda vía. El ideal de la contemplación que conlleva el amor es la alternativa para afirmar la inmortalidad.

En camino a esta ascensión a la vida eterna, el hombre tiene en su existir la posibilidad de acercarse a la belleza e incluso contribuir a realizar obras bellas, ir tras del amor y a través de él llegar al Bien. La acción creadora del hombre no está exenta del reflejo de la luz de la belleza y el amor.

En opinión de Wladyslaw Tartakiewicz por la importancia que Ficino da a lo bello en la armonía del universo, se deduce que éste pensaba en una estética metafísica, que conducía al poeta a la belleza pero de igual modo lo conducía al bien, “así la poesía debe mostrar y muestra los *divina misteria*, la verdad más profunda, que está oculta detrás de las metáforas; pero también debe conducir y conduce en efecto al bien.”<sup>20</sup>

Pensamiento, amor, belleza son los temas que Ficino vincula a la acción poética del ser humano. La belleza es el lazo más atractivo que proporciona la armonía divina del universo al alma para su ascenso a la divina contemplación. La belleza aparece en los seres sensibles y a veces se confunde con ellos como si fueran uno sólo. Sin embargo, la belleza no es cuerpo alguno. Ella al igual que el espíritu es un ser incorpóreo, que fascina al ser

---

<sup>20</sup> Tartakiewicz, Wladyslaw, *Historia de la estética III: Estética Moderna 1440-1700*, trad. de Danuta Kurzyka, Madrid. AKAL, 1ª ed., 1991, p.126.

humano, que mueve al amor. Dice Ficino que la belleza es la gracia que acompaña la figura, la voz, el conjunto armónico, el acuerdo de las cosas: “Ciertamente -comenta Ficino- en este acuerdo consiste la belleza y en esta aprobación consiste el afecto del amor.”<sup>21</sup> La belleza es la que propicia la armonía, gracias a ella las formas (angélicas) se rehacen en este mundo a través del artista. Sólo por la belleza la acción creadora es posible.

La disposición a la belleza se completa con la tendencia del amor hacia ésta y hacia el Bien. Por el amor la imaginación y la fantasía rinden su fruto. El poeta, el artista, son en un sentido “genios” que pueden captar la luz que irradia la belleza universal, que desciende a todos los seres, y les confiere una luminosidad. “La luminosidad es una garantía de la participación del esplendor de Dios.”<sup>22</sup>

Ficino, dice Rocio de la Villa, rodea al artista de una caracterología muy peculiar. El artista posee un humor melancólico, contemplativo, ingenioso, hábil; es proclive a la locura y al amor. De la misma forma, Pedro Azara comenta que en la Edad Media se produjo esta concepción del poeta, considerado como un ser “con exceso de bilis negra”.<sup>23</sup> El artista es un sujeto que puede acceder a la belleza y transformar las cosas gracias a esa “inspiración” de tipo espiritual que permite a la belleza deslizarse hasta él.

---

<sup>21</sup> Ficino, Marsilio. *De Amore*, trad. de Rocio de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1ª reimp., 1989, p. 92.

<sup>22</sup> Villa, Rocio de la, *op. cit.*, p. XXX.

<sup>23</sup> Azara, Pedro. “Estudio introductorio”, en Marsilio Ficino, *Sobre el Furor Divino y otros textos*, trad. de Juan Maluquer y Jaime Sainz, Barcelona, Anthropos, 1993, p. LXIII.

El amor propicia siempre la locura, pero Ficino distingue entre la locura enfermiza de aquel que siente obsesión por lo corporal y sensible, y la locura divina que conduce al supremo Bien. El furor divino se divide en cuatro clases: el poético, el místico, el profético y el amoroso. Este último, más excelente por ser conductor directo a Dios.

El furor divino es una posesión de Dios sobre el alma humana. Ficino, lo mismo que Platón, sostiene la idea de que la creación poética es producto de la inspiración otorgada al poeta a través del raptó espiritual que representa el furor poético. El resultado de este trance es la escritura de los más bellos poemas, y ello es así porque “inspirados [los poetas] por un espíritu divino, hacen manar algunos poemas muy nobles e ilustres con un lenguaje, como dicen, enteramente armonioso.”<sup>24</sup>

La explicación esencialista de Marsilio Ficino es bastante clara, cuando trata de precisar el proceso por el cual un alma se llena de furor, aunque ésta no es del todo pasiva, porque busca la belleza que la poesía posee. Sin embargo, debe despertar de una especie de letargo en el cual se encuentra, por estar unida a una substancia corpórea, y así dejarse ganar por el raptó poético. Según Ficino, “es necesario en primer lugar, que la locura poética mediante los tonos de la Musas suscite todo aquello que yace soñoliento, y que a través de la suavidad armónica calme aquello que ha sido turbado.”<sup>25</sup> Cuando esto ha sucedido el poeta está listo para escribir poemas. El furor divino poético ha dado ya al poeta la

---

<sup>24</sup> Ficino, Marsilio. *Sobre el Furor Divino y otros textos*, trad. de Juan Maluquer y Jaime Sainz. Barcelona, Anthropos. 1993, p. 21.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p.35.

posibilidad de que su alma trasmite la esencia universal de la poesía. El producto de este furor poético son los poemas, entidades que reflejan auténticamente la realidad trascendente a la que el poeta se ha unido de forma espiritual.

A pesar de que para Ficino el alma del poeta no es completamente pasiva, ni tampoco es necesario que el poeta sea un ignorante del arte de escribir, recuerda constantemente que no es posible que un mortal logre sin ayuda de las musas concebir la belleza que éstas nos regalan. De tal suerte que ser un verdadero poeta no es producto de trabajo humano porque la poesía al igual que la música son realidades que existen como esencias en un grado de perfección que no corresponde a este mundo; la poesía es divina. “Ciertamente, conseguir la grandeza en un instante no es propio del ingenio humano, sino de la inspiración divina. En ella se manifiesta claramente la divinidad ya que ella ha infundido esta inteligencia por su voluntad.”<sup>26</sup>

El poeta no crea poemas. El poeta se arrebata por un furor que lo hace conocer una realidad trascendente completamente distinta a la común. En tal situación no puede responder conscientemente sobre la calidad de su obra. El poeta no inventa poesía, traduce de una realidad a otra, utiliza el lenguaje en favor de una belleza inmaterial, invariable y perfecta. Una vez más, se destaca aquí y el carácter “esencialista” de la explicación que da Ficino al fenómeno poético, demostrando que para él sería ilógico derivar los poemas de otra causa que no fuera una esencia poética pura.

No se encuentra en Ficino ninguna definición sobre lo que pueda ser la esencia divina de la poesía, a no ser únicamente su correspondencia con una realidad de otro orden que está por encima de la que habitan los poetas. Pero, es muy contundente cuando se trata de distinguir entre obras humanas que han sido creadas sin auxilio de las musas y obras “inspiradas”. Para Ficino es indudable que éstas superan a las otras, gracias a la influencia divina que tienen, no importando cuanto esfuerzo y “arte” contengan las otras; ya que “no toda obra es poema, sino sólo la eminente, la digna de esta honrosa denominación, la que es emitida por cierto soplo divino[...]hay que anteponer al artificio de hombres cuerdos el poema que procede del furor.”<sup>27</sup>

Finalmente, se debe anotar la importancia de la imagen poética en el pensamiento de Ficino. Se ha hablado ya del papel que juegan la contemplación, la mirada en la búsqueda de la belleza divina. Es importante el concepto de imagen poética en la filosofía de Ficino. La imagen es la síntesis de la aspiración amorosa del poeta y el furor que llega a poseerlo; es la evidencia de su acción propiciada por el amor y también “[...]es el resultado del acto imaginativo, mediador entre la concreción y la abstracción.”<sup>28</sup> Comparte y por eso define al producto artístico, cualidades de dos naturalezas distintas, materia sensible y forma divina que genera belleza.

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p.83.

<sup>28</sup> Villa, Rocio de la, *op. cit.*, p. XXXVIII.

Podemos observar que el artista, el ser humano es todo contemplación, es un gran poder de observar. Se llega inclusive a identificar a la razón con la mirada, la mirada inmaterial que es luz interior y reflejo de la lumínica belleza que le acerca a Dios: “La luz es metafórica y literalmente el principio de todas las cosas.”<sup>29</sup> Para Ficino, la poesía comienza en la luz divina; a través de ella, el hombre se entiende con el universo y le conduce de regreso al estado estético que ansioso busca.

### *c. La poética idealista de Schiller.*

Los principales filósofos que influyen en el pensamiento estético de Schiller son Kant y Rousseau. No obstante, Schiller intenta rebasar sus ideas. Wilhelm Dilthey, afirma que es imposible concebir el análisis estético de Schiller sin la contribución de éstos, pero, agrega también que él va “[...] más allá que ambos en el ideal de una humanidad en la que se reconcilien lo sensible y lo espiritual y en la energía con que aspira a ver realizado, por fin, este ideal mediante la cooperación de la vida, el arte y la filosofía.”<sup>30</sup>

Schiller fue poeta, dramaturgo, historiador y filósofo. Sus intereses, por ende, se encaminaron siempre a la realización de un estado estético ideal por medio del cual el hombre en particular llegaría a una condición espiritual más completa. La situación de la poesía y la estética en su tiempo revelaban un creciente interés en lo nuevo. Catalogado

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. XXXIX.

<sup>30</sup> Dilthey, Wilhem. *Obras de Wilhem Dilthey IV: Vida y Poesía: Schiller*, pról. y not. de Eugenio Imaz, trad. de Wenceslao Roces, México, FCE, 2ª ed., 1978, p.203.

como pre-romántico, se dice que el objetivo de la poesía de Schiller consistía en captar los grandes valores universales sin necesidad de referirse a los temas clásicos de una poética normativa. A esto se añade también el afán -no sólo presente en Schiller- de emprender una investigación científica sobre la esencia del arte y de la belleza. De suerte que Schiller participa de una época en que se va gestando en algunos pensadores el ideal de una belleza pura y de un arte libre (algunas veces se interpreta esta “libertad” en el arte como una ausencia de determinaciones, entre ellas el compromiso social, pedagógico, religioso y político).

Aunque no es tan drástica esa renuncia al compromiso social, sí se puede advertir en Schiller una rebelión contra los condicionamientos de este tipo e inclusive condicionamientos meramente formales. En relación a la poesía, Dilthey afirma que ésta va a ser la primera, entre las artes, en liberarse de tales condicionamientos y que es Schiller, precisamente, quien logra “la gran hazaña de liberarse del espíritu griego”. Como consecuencia de este cambio se delinea en el horizonte literario la nueva meta de la poesía “[...] el hombre moral, el orden del universo.”<sup>31</sup>

En la configuración del ideal estético de Schiller van a concurrir, en primer lugar, las ideas kantianas. Y esto es así porque Kant deja tras de sí la duda sobre las relaciones específicas entre las grandes esferas de la subjetividad, a saber, el ámbito racional, el práctico y el estético. Otros pensadores, entre ellos, Fichte y Schelling, intentarán establecer

la liga que se supone necesaria entre cada una de las esferas y sus determinantes. Se trata de devolver la unidad a un sujeto real cognoscente que se observa fragmentado. Para Schiller, esa unidad se logra a través de la vía estética. Porque la sensibilidad humana tiene como vía de realización el ser estético, no es posible concebir al ser humano en plenitud sin encontrar en él los elementos que genera la educación estética: “No hay más camino para convertir al hombre sensible en hombre racional que hacer de él previamente un hombre estético.”<sup>32</sup>

La otra gran parte de su ideal estético se concentra en la realidad moral, específicamente en el ideal de libertad. Rousseau es para Schiller el pensador que manifiesta la importancia de la realización humana dentro de lo social, pues critica la tendencia a eliminar la voluntad individual en favor de la realización de un estado racional. El propósito de Rousseau es eliminar esta situación enajenante favoreciendo el desarrollo de la esencia humana. De ahí que Schiller decidirá resolver también en su sistema este problema y lo acepte como centro de su preocupación estética, de tal forma que “el interés por la totalidad estética pretendiera ser objetivamente un interés por la correcta conformación o disposición de la totalidad social.”<sup>33</sup> Dilthey sintetiza la intención de Schiller al afirmar que “por la belleza nos remontamos a la verdad y la libertad” y es a partir de este ideal que podemos ir de una manera específica a sus ideas sobre la poesía.

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p.224.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p.209.

<sup>33</sup> Feijóo, Jaime, “Estudio introductorio”. en Friedrich Schiller, *Kallias, Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Barcelona. Anthropos. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. 1990, p. XIII.

De acuerdo con Feijóo, en el sistema de Schiller hay tres conceptos fundamentales: el de Belleza natural (o lo representado), el de Belleza artística (o materia representante) y el de Artista (como productor de la materia representante); la relación inmediata entre los tres se da por medio de la Forma, la cual pasa de la belleza natural a la belleza artística, a través del sujeto, porque “la forma -dice Schiller- es el único elemento de lo imitado que puede transmitirse a aquello que ha de imitarlo.”<sup>34</sup> En la presentación del concepto de Forma se encuentran las líneas que indican una explicación esencialista del fenómeno poético, ya que Schiller concibe la Forma como algo intemporal, inmaterial, puro, absoluto e inmutable, entre otros atributos. En *Cartas sobre la educación estética del hombre*, define a la Forma de la siguiente manera: “Forma, tanto en su acepción propia como impropia; concepto éste que encierra en sí todas las cualidades formales de las cosas y todas las relaciones de las mismas con el pensamiento.”<sup>35</sup> En realidad nos está informando sólo de la existencia supuesta de características esenciales de las cosas. Más adelante describe la Forma como una unidad cerrada y perfecta: “La Forma plena descansa y habita en sí misma, es una creación perfectamente cerrada, que no cede ni ofrece resistencia, como si existiera más allá del espacio.”<sup>36</sup> Finalmente se entiende la Forma como origen del objeto bello y como representación de la subjetividad; en este sentido la Forma es un producto de la conciencia, que al contemplarse fuera de sí produce placer.

---

<sup>34</sup> Schiller, Friedrich. *Kallias, Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Barcelona. Anthropos. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990. p. 95.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 231.

Este proceso que se registra en toda experiencia estética se repite en el caso de la poesía, sólo que para este tipo de representación artística hay algunas variantes que es necesario resaltar. Tales variantes vienen dadas por el hecho de que en la poesía interviene el lenguaje. El concepto de forma sigue siendo la idea central en la explicación de la poesía; los elementos siguen siendo los mismos: belleza natural, artista y belleza artística. Como advierte Feijóo, Schiller concibe al poeta como un sujeto que realiza una “elección” de la forma a representar, misma que mantiene en el espíritu y que le permite más tarde cumplir la “representación” de la forma. Pero, hay un obstáculo que el poeta debe superar y consiste en la necesaria superación del carácter universal del lenguaje, ya que de acuerdo con Schiller “tanto las palabras como las leyes de flexión y relación son objetos absolutamente universales que no designan algo individual, sino un número infinito de individuos.”<sup>37</sup> El objeto poético para Schiller debe superar esta generalidad del lenguaje porque lo verdaderamente importante es la realización de la forma del objeto artístico, la cual debe ser individual, entendida como “personalidad” del objeto. Así, observa de nuevo Feijóo, “es esa naturaleza universal de la forma lingüística (su forma lógica) la que ha de quedar superada por el carácter individual de la forma estética (en cuanto forma de la forma).”<sup>38</sup>

En la perspectiva de Schiller, no puede aceptarse en la poesía el predominio de la universalidad del lenguaje sobre la forma individual del poema, pues la universalidad

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 243.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>38</sup> Feijóo, Jaime, *op. cit.*, p. XLVI.

significa la “forma de la razón discursiva” y la belleza debe escapar a ese tipo de condicionante. Es por medio de la razón práctica que puede el poeta trabajar el lenguaje, debido a que el arte es también la vía de la libertad. La oposición que existe entre la belleza y la razón discursiva, se resuelve al presentar al objeto artístico como objeto autónomo y autodeterminante.

Schiller, concluye Feijóo, parte de una teoría inicial de la belleza concebida como forma de una forma, para sostener que, en efecto, el objeto artístico (el poema, por ejemplo) es una representación de la forma individual y se define asimismo como un medio que utiliza la razón práctica para abrirse paso a la libertad.

Schiller incluye en el *Kallias* un apartado donde intenta dar una explicación sobre la producción de un objeto artístico. Dicha explicación corresponde también a la producción de la poesía. Hay dos maneras de entender la realización de la belleza en el mundo: la primera, de modo natural, cuando el objeto es libre en su belleza; la segunda, al modo de imitación (mímesis), que es la representación libre de un producto natural. Como es evidente, la representación es el concepto que Schiller utiliza para explicar la realización poética.

Para Schiller, existe la “Forma” de la belleza contenida en el objeto de arte, el artista imita dicha Forma y la representa en la materia (en el caso de la poesía la materia es el lenguaje) realizando otro producto, el poema. Sin embargo, este último no adquiere valor como poema, si no se verifica en él la imitación de la Forma, esto es, si la inmaterialidad de

la Forma no se halla intrínseca en el poema. Schiller afirma que la “imitación es el parecido formal de materias diferentes”<sup>39</sup> (es decir, entre la materia del objeto natural representado y la materia representante). Más adelante, también concluirá que “la belleza de la representación poética es la libre acción autónoma de la naturaleza en las cadenas del lenguaje.”<sup>40</sup>

De nuevo se encuentra aquí presente una variante del esencialismo. Se puede advertir cómo para Schiller el proceso de producción de un poema depende, para su cabal realización, de la existencia de la Forma que ha de ser imitada por el poeta. A pesar de que la materia representante tendrá una particularidad propia, lo mismo que el poeta al que considera como una naturaleza particular, siempre deber haber una realización concreta, en términos de participación, de la Forma universal en la Forma particular del poema.

Cuando esta participación resulta adecuada, el producto representado es más “poético”. De lo contrario “la representación resulta entonces penosa, porque pone de manifiesto al mismo tiempo la naturaleza de la materia y las limitaciones subjetivas del artista.”<sup>41</sup> Para la poesía es indispensable que esto no suceda. El objeto idealizado por el poeta debe transformarse, por esta razón, en una forma pura. Sólo así se garantiza que su realización sea plena, pues, “se presupone entonces que el poeta ha concebido en su imaginación, verdadera, pura y completamente, la entera objetividad de su objeto -que el

---

<sup>39</sup> Schiller, Friedrich, *op. cit.*, p. 91.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 101.

objeto esta ya idealizado (esto es, transformado en forma pura) ante su espíritu, y sólo le queda entonces representarlo fuera de sí mismo.”<sup>42</sup>

El poeta, según Schiller, asimila en sí mismo la Forma “representable” como contenido de un poema. Su trabajo consiste en decantar tal Forma, por medio del material representable (el lenguaje, que además es imperfecto, por ser convencional y universal). Esto debe ser realizado por el poeta de la manera más precisa, no para mostrar la Forma que él ha asimilado, pues resultaría imposible, sino para sugerirla, dado que el objeto, “[...]antes de ser conducido ante la imaginación y transformado en intuición, debe dar *un rodeo muy largo* a través del terreno abstracto de los conceptos, en el cual pierde mucho de su viveza (fuerza sensible).”<sup>43</sup> El subrayado es del autor.

En diversos grados se da una pérdida real de la Forma en el proceso de producción del poema. Schiller insiste en ello y hace énfasis, igualmente, en que la función del poeta es lograr una representación libre de la Forma poética. Se trata de evitar la heteronomía, es decir, la intervención subjetiva del poeta o la de la materia -el lenguaje-, pues el lenguaje por su naturaleza se aleja de la forma poética, cosa que el poeta debe superar. Toda vez que, según Schiller, toda la poesía concreta deriva de la forma universal, trascendente, esencial y absolutamente real, queda clara la interpretación esencialista que da este importante pensador alemán del fenómeno poético.

---

<sup>42</sup> *Loc. cit.*, p. 101.

<sup>43</sup> Schiller, Friedrich, *op. cit.*, p. 10.

Por otra parte, respecto al carácter del poeta, Schiller concuerda en mucho con Platón y Ficino. También para él el poeta es un ser especial, un alma que debe calmar razonablemente el ímpetu poético que lo trastorna porque de otra manera el poeta no podría crear. Schiller define el proceso de creación también en términos de un arrebató que el poeta debe controlar necesariamente porque “demasiado impetuoso como para avanzar serenamente, el divino impulso creador se precipita con frecuencia directamente en el presente y en la vida activa.”<sup>44</sup> Asimismo, la responsabilidad de conducir este impulso a una realización depende más de la realidad de la Forma misma, y no de determinado contenido que subjetivamente el poeta pueda agregar: “[...]todo depende de la Forma; pues sólo la forma puede influir en la totalidad del ser humano, en cambio el contenido sólo influye en las fuerzas particulares de los hombres.”<sup>45</sup> Conviene, de acuerdo con lo anterior; pensar que el poeta es un ser que por una circunstancia singular rebasa sus propios límites, y que sólo después de la infusión directa de la Forma es posible para éste escribir poemas que al sugerir la existencia de aquélla, se logren verdaderamente.

El conjunto de los anteriores elementos conforma el ideal de Schiller. Anteriormente ya se había hecho mención que este ideal eleva la experiencia estética a un grado importante. Para Schiller se convierte en la actividad humana fundamental, únicamente a través de ésta el sujeto llega a determinarse como un ser creador libre y racional.

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 301.

*d. Formalismo y Estructuralismo. Variantes del "esencialismo" poético.*

En 1915, se formó en Rusia el Círculo Lingüístico de Moscú, cuyos integrantes fueron Brulaev, Pëtr Bugatyrev, R. Jakobson y G. O. Vinekur. El objetivo de este grupo era, según Eichenbaum, liberar a la palabra poética de "teorías de subjetivismo estético y filosófico y llevarla por la vía del estudio científico de los hechos."<sup>46</sup> Desde este punto de vista, para los estudiantes del círculo era indispensable oponerse a una crítica "académica y tradicionalista", la cual no poseía, "los métodos específicos para un estudio inmanente de la literatura."<sup>47</sup> En 1916, discípulos de Baudouin de Coternay se unen a O. Brik, Lev Jakubinski, Polivanev, Shklovski, B. Eichenbaum y S. I. Bernstein. Este acontecimiento resultó de vital importancia para la recién formada asociación, pues, como comenta José Pascual Buxó, las enseñanzas de Coternay que consistían en definir la naturaleza del lenguaje poético como un discurso enteramente "organizado" para la obtención de un fin estético, "superaron los limitadores estudios historicistas de la lengua y llamaron la atención sobre sus múltiples usos, estableciendo una neta diferencia entre 'discurso formal' y 'discurso común', que luego daría pie a las tesis del Círculo Lingüístico de Praga y a su

---

<sup>46</sup> Eichenbaum, B.. "La teoría del método formal", en Tzvetan Todorov (ant.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María Nethal, México, Siglo XXI, 5ª ed., 1987, pp. 24-25.

<sup>47</sup> Buxó, José Pascual. *Introducción a la poética de Jakobson*, México, UNAM-IIF, 1978, pp.16-17.

conocida teoría de las funciones de la lengua.<sup>48</sup> Como resultado de esta labor se publica la primera antología colectiva sobre la teoría del lenguaje poético.

En 1917, Tzvetan Todorov y Roman Jakobson crearon la Sociedad de Estudio del Lenguaje Poético de San Petersburgo (O.P.I.A.Z.), cuyas expectativas se dirigían a la investigación de la lingüística y la poética. En estos años, se sitúa la etapa inicial de formalismo en la cual se establecen los temas de discusión entre sus integrantes, por ejemplo: la relación entre la lengua emocional y la lengua poética, la constitución fónica del verso, la entonación como principio del verso, etc. Según Jakobson, el formalismo fue “una etiqueta vaga y desconcertante que los detractores lanzaron para estigmatizar todo análisis de la función poética del lenguaje.”<sup>49</sup> Por otra parte, cabe mencionar que en su evolución el formalismo marcha paralelo al movimiento poético futurista.<sup>50</sup>

La O.P.I.A.Z. promovió el estudio de la función poética en la estructura verbal del poema. A este respecto, la tesis central de la mencionada sociedad establece que la obra artística es un conjunto de ideas expresadas a través de una forma. Lo que interesa es encontrar en la obra misma los rasgos específicos del arte literario. La idea de “fabricación” (en términos técnicos) es un concepto que describe los intereses formalistas concernientes

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>49</sup> Jakobson, Roman. “Hacia una ciencia del arte poético”. en Tzvetan Todorov *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. trad. de Ana María Nethal. México, Siglo XXI, 5ª ed., 1987, p. 8.

<sup>50</sup> “Éste ofrecía los *slogans* de sus poetas (Ilebnikov, Maikovski, Kruchenij) para recibir como retribución generosa, explicación y justificación” Tzvetan Todorov, “Presentación” a *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. trad. de Ana María Nethal. México siglo XXI, 5ª ed. 1987 p.11.

al fenómeno poético. Alejándose de una concepción idealista, los formalistas describieron los procesos, medios y técnicas en la realización de la obra literaria.

Durante los quince años que duraron sus investigaciones, la escuela formalista logró lo siguiente: la superación de un positivismo “ingenuo”, el descubrimiento de que el método es inmanente a la investigación científica y la certeza, entre sus representantes, de que sus investigaciones habían generado un cambio en el estudio de la literatura. En la conclusión de su libro *El método formal en los estudios literarios*, M. M. Bajtín precisa la contribución del formalismo a la teoría literaria: “ En general el formalismo tuvo un papel fecundo. Supo plantear los problemas más importantes de la ciencia literaria y hacerlo tan drásticamente, que ahora ya es imposible pasarlos por alto y menospreciarlos. Es indiferente que no haya solucionado estos problemas. Pero los mismos errores, con su audacia y su carácter consecuente, concentran aún más la atención en los problemas opuestos.”<sup>51</sup> En el caso particular de esta investigación, conviene destacar el acierto que tuvo el formalismo al plantear una teoría poética, cuyo centro es la idea de que el poema se constituye a través de una estructuración verbal ordenada bajo ciertos ejes que determinan su forma.

Sin duda, entre los integrantes del círculo lingüístico es Roman Jakobson quien sobresale por su discurso teórico. En él destaca su propuesta de dirigir la atención al estudio sobre el sonido en el poema y a la idea de función artística. De esta manera, Jakobson se

---

<sup>51</sup> Bajtín, Mijail M., Medvedev Pavel N., *El método formal en los estudios literarios*, trad. de Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza, 1994, p. 264.

concentra en las estructuras literarias, es decir, en las relaciones entre las partes que intervienen en la “función poética” de un texto dado.

Según Jakobson, en la comunicación verbal intervienen seis factores: emisor, receptor, mensaje, código, contacto y contexto. Las funciones lingüísticas se definen por el predominio de una de ellas sobre las demás. Lo que domina en la función poética es “una tendencia hacia el mensaje como tal”<sup>52</sup>, una organización de las palabras en la que no interviene ningún elemento psicológico, filosófico, ni sociológico. Jakobson piensa en la obra poética en sí misma. Por ello, afirma que el objeto de la poética no es la revisión de la literatura existente, sino de la literariedad que, a su vez, se pretende identificar con el concepto de forma.

Para Jakobson, el concepto de forma refiere el hecho mismo de la existencia de una obra poética. La forma es el sistema concreto que constituye un texto poético. La forma no significa aquí la representación de otra cosa, sino la manera concreta de organizar el texto de acuerdo con una función poética. Hablar de forma, en el caso de la poética de Jakobson implica necesariamente una estructura. Pues, la forma es una unidad de signos que evidentemente están organizados conforme a una estructura<sup>53</sup>. Cada signo que integra el

---

<sup>52</sup> Jakobson, Roman, *Lingüística y poética*, trad. de Ana Ma. Gutierrez Cabello, Madrid, Cátedra, 1988, p. 37.

<sup>53</sup> En principio, se debe pensar que la idea de encontrar una definición satisfactoria de *forma poética* indujo a los formalistas y, posteriormente, a los llamados estructuralistas a considerar que la *forma* no era sólo una agrupación cualquiera de signos. Es por eso es que, tanto en el formalismo y como en el estructuralismo la ordenación interna de los elementos que configuran una estructura o una función le confieren al conjunto propiedades distintas a las tendrían individualmente. Por ello, el

texto poético tiene un valor autónomo. En esta autonomía reside su efectividad poética. De acuerdo con Jakobson, la poesía “se teje sobre una compleja relación de estructuras fonológicas y gramaticales de las que el poeta no ha de ser necesariamente consciente.”<sup>54</sup> De ello debe inferirse la independencia de los signos respecto a la intención estética del escritor, el lector, público, etc.

El lenguaje es para Jakobson un gran conjunto de estructuras; un determinado grupo de éstas conforman una función. Así, la función estética del lenguaje es el canal por el que se realiza la poesía.

La obra poética es posible, ante todo, gracias a la existencia de la función poética del lenguaje. Esta función, dice Jakobson, “proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación.”<sup>55</sup> Para entender esta idea central de la teoría jakobsoniana, conviene elucidar los términos: “eje de selección”, “eje de combinación” y “principio de equivalencia”. A tal efecto, serán de gran utilidad las definiciones dadas por Ferdinand de Saussure:

a) Eje de selección. Este término, junto con el de “eje de combinación”, fue establecido por Saussure en sus estudios sobre lingüística general. Para Saussure, el eje de selección

---

estructuralismo evolucionó hacia una investigación más precisa de las relaciones generadas por los elementos de un sistema.

<sup>54</sup> Jakobson, Roman, *Questions de poétique*. Paris. Seuil, 1973, citado por Alicia Yllera, en *Estilística, Poética y Semiótica Literaria*, Madrid. Alianza. 1974, p.37.

<sup>55</sup> Jakobson, Roman, *op. cit.*, p. 40.

corresponde al “eje de las simultaneidades” que se “refiere a las relaciones entre cosas coexistentes, donde la intervención del tiempo queda excluida.”<sup>56</sup>

b) Eje de combinación.. De la misma manera, Saussure considera este término como el “eje de las sucesiones” esto es, “en el que nunca se puede considerar más que una cosa a la vez, pero en el que están situadas todas las cosas del primer eje con sus cambios.”<sup>57</sup>

c) Principio de equivalencia. Para Saussure, el estudio del lenguaje se debe establecer de acuerdo a los anteriores ejes, pues a su modo de ver, no es posible estudiar a la vez, las relaciones del tiempo (diacronía) y las relaciones del sistema (sincronía), porque son órdenes autónomos. A pesar de ello, ambos deben mantener una constante interdependencia. De este modo, la lingüística investiga un “sistema de equivalencias entre cosas de órdenes diferentes: ...un significado y un significante.”<sup>58</sup>

Por su parte, Jakobson define la equivalencia como la reiteración de elementos que se “proyectan” sobre el eje de la secuencia. De forma más clara, Helena Beristáin, al definir la equivalencia como un “paralelismo” afirma que, “se trata de la relación espacialmente equidistante o simétrica que guardan entre sí las estructuras repetitivas de los significantes y/o significados, y en virtud de la cual se revelan las equivalencias fónicas.”<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, trad. de Mauro Armíño, México, Nuevomar, 1982, p. 119.

<sup>57</sup> *Loc. cit.*, p. 119.

<sup>58</sup> *Loc. cit.*, p. 119.

<sup>59</sup> Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995, pp. 382-383.

Por su parte, a criterio de José Pascual Buxó, “cada unidad de la cadena hablada se ordena con arreglo a dos jerarquías o conjuntos diferentes: el paradigma y el sintagma.”<sup>60</sup> La selección del paradigma se proyecta sobre el sintagma, de tal forma que éste se construye de acuerdo a regularidades combinatorias, además de involucrar en dicha construcción reiteraciones de unidades equivalentes (rima, simetría, metáfora, por citar algunos ejemplos de los diferentes planos de la construcción verbal). De este modo, “tanto la rima como los demás procedimientos basados en la recurrencia de ‘motivos fónicos’ han de ser considerados como casos particulares del ‘problema fundamental de la poesía: el paralelismo’ que, dicho brevemente, resulta de proyectar sobre la secuencia el principio de equivalencia.”<sup>61</sup>

Ahora bien, la noción de paralelismo puede definirse -según Helena Beristáin- como “la reaparición de un elemento recurrente, como la figura, la fónica del ritmo, etc.”<sup>62</sup> El poema se conforma de estos paralelismos y la secuencia verbal se transforma en una estructura cuyo carácter permanente garantiza el hecho poético. Por medio de estos procesos se elabora el poema, se “construye”, pues así, afirma Beristáin:

‘Tales paralelismos’ están, pues, constituidos por equivalencias dadas en diferentes niveles pero simultáneas, es decir, dadas en el mismo segmento, por lo que permiten que los niveles interactúen revelando sus correspondencias (por analogía u oposición), que se suman a la

---

<sup>60</sup> Buxó, José Pascual, *op. cit.*, p.28.

<sup>61</sup> Jakobson, Roman, *op. cit.*, p.18.

<sup>62</sup> Beristáin, Helena, *op. cit.*, p.230.

significación del lenguaje poético y revelan en su interior una acumulación de elementos estructurales, una construcción compleja, un discurso sobreelaborado.<sup>63</sup>

En consecuencia, se entiende por función poética el resultado de la construcción de una secuencia verbal en la que interviene una serie de elementos equivalentes, como signos, sonidos, significados, y combinaciones sintácticas afines. Así, según Fernando Lázaro Carreter, “[...] cualquier texto literario se nos presenta como un entramado, más o menos rico, más o menos denso, de recurrencias.”<sup>64</sup> Para Jakobson, la equivalencia es una condición indispensable en la construcción de un texto poético, sobre todo porque la correspondencia de sonido implica una correspondencia semántica. La posibilidad de la función poética del lenguaje permite la libertad en el proceso creativo y determina la elaboración del texto poético.

En definitiva, de acuerdo con las pistas que proporciona Saussure a Jakobson, habría que entender que existe la función poética, cuando en un texto dado los sistemas de equivalencia entre elementos de órdenes distintos (signos y significados) dejan de operar predominantemente en el eje de la selección de los componentes semánticamente relacionables y se proyectan sobre el eje de la combinación sintácticamente posible.\*

Por otra parte, afirma Jakobson, en un texto determinado la función poética es la “dominante”. Entre todas las posibles funciones de una construcción verbal, en el caso de la

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>64</sup> Lázaro Carreter, Fernando, *Estudios de poética*, Madrid. Taurus. 1986. p 58.

\* Agradezco cordialmente al Mtro. Josu Landa su contribución en esta elucidación del concepto de “función poética.”

poesía, debe ser la función poética la que prevalezca sobre las demás. Así, en el arte verbal, la función poética es “la más sobresaliente y determinante, mientras que en el resto de las actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario y accesorio.”<sup>65</sup>

Otra de las ideas directrices que utiliza Jakobson, en la definición de la función poética de un texto dado, es la de transgresión. La diferencia notable entre textos poéticos y aquellos que no lo son radica en que aquéllos tienen una “condición variable y desviada.”<sup>66</sup> En lo que concierne al poema, la estructura verbal presenta una “desviación” o “transgresión” en relación a una normalidad lingüística. Así, por ejemplo, en el caso de versos medidos, éstos constituyen una situación distinta a la de cualquier lenguaje común, por eso “el montaje de la forma métrica sobre la acostumbrada forma del habla, necesariamente produce la experiencia de un aspecto doble, ambiguo...”<sup>67</sup>

En resumen, la tesis jakobsoniana de la función poética tiene por bases: primero, la particular relación estructural del principio de equivalencia con los ejes de selección y combinación; y, segundo, la idea de que todo texto poético expresa una transgresión frente a la estructuración y el desenvolvimiento normal del lenguaje.

Ahora bien, las nociones de función poética y transgresión expresan la perspectiva esencialista a que responde la teoría jakobsoniana de la poesía. Dicha perspectiva se hace

---

<sup>65</sup> Jakobson, Roman, *op. cit.*, p.38.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>67</sup> *Ibidem*, pp.54-55.

ostensible desde el momento en que Jakobson parte del supuesto de la existencia de una “poeticidad” presente en el texto poético.

Inicialmente, Jakobson se plantea como punto de investigación la siguiente pregunta: “¿Qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?”<sup>68</sup>, esto es, ¿cuáles son los elementos necesarios y suficientes que al configurar un texto hagan de él un poema? Al creer que los elementos fundamentales en la identidad de un poema deben ser encontrados o definidos en el propio texto y que estos elementos son suficientes para poder definir un poema, en realidad, Jakobson está pensando en términos esencialistas. Efectivamente, por lo que se puede observar el fundamento de la poética de Jakobson es esencialista porque remite a la idea de que únicamente una serie de condiciones formales en un texto (sintaxis, ritmo, rima, etc.) genera por sí misma la “poeticidad” de un texto.

El supuesto de la existencia de una “poeticidad” se sustenta, a su vez, en la idea de que existen varias funciones lingüísticas. Las funciones lingüísticas surgen de los tipos de relación que se suscitan entre los factores de comunicación. En el caso particular de un texto, siempre habrá en su estructura “indicios” que muestren la función dominante. Estas señales que descubren la función dominante son las mismas que configuran la estructura de su expresión verbal, pues se trata de la organización de los signos y de la relación que su peculiar disposición genera. Por ello, la función dominante del lenguaje remite a una

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p.28.

estructura verbal determinada. Por ejemplo, en la función emotiva lo que predomina es el uso de interjecciones, en la función referencial, ésta se apega a las reglas gramaticales.

Para la poesía existe una función propia: la poética. De esta forma, la función poética se presenta en un texto, si éste previamente ha sido ordenado para lograr tal o cual efecto estético.

La función poética, dice Jakobson, se caracteriza por realzar el papel que juega el mensaje en la comunicación, aún más, la función poética es explicada por la tendencia a considerar el mensaje como tal. De acuerdo con Buxó, este pensamiento clave de la poética jakobsoniana, se explica porque en ésta subyace la idea de que la lengua tiene un carácter teleológico. Conforme a la función elegida, “cambian tanto la estructura fónica como la estructura gramatical o la composición léxica de la lengua.”<sup>69</sup>

La finalidad de la función poética es estética. Según el parecer de Jakobson esta finalidad se realiza cuando se toma en cuenta el “valor autónomo” del mensaje. La función poética se cumple, interpreta Buxó, “cuando el mensaje se dirige al signo mismo, es decir, cuando pone de relieve su ‘valor autónomo’, su naturaleza simbólica y su carácter arbitrario que le permiten ampliar o modificar los valores semánticos habituales y someter a leyes particulares la organización de los elementos fónicos y de los componentes sintácticos del sistema.”<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> Buxó, José Pascual. *op. cit.*, p. 6.

<sup>70</sup> *Ibidem*, pp. 6-7.

Como puede observarse la idea jakobsoniana de “función poética” denota un esencialismo, porque define al poema de acuerdo a un conjunto de factores intrínsecos al texto, es decir, conforme a ciertos elementos internos del texto que expresan una “poeticidad”. Dicha tesis jakobsoniana supone la idea de una esencia del texto, puesto que, cuando éste contiene la función poética y además resulta dominante, automáticamente se identifica como poema. En la perspectiva de Jakobson no hay ningún elemento externo que participe en la realización de esta función. Así, la condición poética de un texto no puede venir sino de una esencia que se genera de la peculiar conexión entre signos que han perdido la inmediatez de su referencia material, y son considerados simplemente como valores “autónomos”. La “poeticidad” es, finalmente, una esencia que aparece en el texto, la cual depende de los signos y de sus relaciones internas estructurales, pero que no tiene ninguna conexión con elementos ajenos a esta organización particular del texto poético.

Por otra parte, la teoría jakobsoniana de la transgresión presenta también un carácter esencialista. Jakobson argumenta que la construcción de un texto poético marca una transgresión respecto a la normalidad del lenguaje. Es decir, en el caso del poema, el uso que se le da a los signos y a las normas que comúnmente se establecen en el lenguaje explica su condición poética. Las reglas y demás relaciones internas que se dan en un texto poético son diferentes de las establecidas en las reglas gramaticales comunes.

Es preciso anotar que la disposición interna del texto es transgresiva<sup>71</sup>. Esto es importante porque las particularidades que se encuentran en el texto poético conforman la base de la función poética. Si no existe la transgresión como punto de referencia para distinguir un poema de otros textos, no existiría tampoco la posibilidad de que la función poética se genere en el texto. La función poética conlleva un tipo de alejamiento de la realidad lingüística común. Fernando Lázaro Carreter asegura que, “en el plano léxico, el extrañamiento se consigue, bien por un apartamiento del vocabulario empleado en la tradición poética inmediata, bien por un desvío consciente de las selecciones que son habituales en el idioma común”.<sup>72</sup>

En otras palabras, siguiendo a Jean Cohen, la transgresión es un “segundo lenguaje” creado con el fin de dar a la expresión un valor estético: “Es ahí un desvío a la vez

---

<sup>71</sup> En el estudio que Viktor Shklovski dedica a la imagen en la poesía, titulado “Arte como artificio” hace dos precisiones principales: a) las imágenes permiten crear una “visión” de los objetos y por ende su singularización. b) la poesía tiene como finalidad liberar a la percepción del automatismo en el cual se sumergen las acciones y los objetos por medio de la cotidianidad. A este procedimiento es posible llamarlo “desautomatización”.

Esta concepción está un paso más allá de la llamada “desviación”, pero responde al mismo interés de encontrar en la naturaleza estructuras que sostenga dicha finalidad. El proceso literario recurre al elemento de sorpresa, para revelar lo que por trato cotidiano se ha vuelto difícil de percibir o simplemente no se le nota. Es el caso de los ejemplos a los que recurre Shklovski, tomados de las obras de Tolstoi. Innegable es que al recurrir a la descripción del mundo a través de la supuesta percepción de un caballo, Tolstoi presente las cosas como si aparecieran por vez primera. Según Shklovski la singularización del objeto constituye la marca diferencial en el sistema de imágenes, pues éstas en el fondo no cambian: “todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal y consiste mucho más en la disposición de imágenes que en su creación.” Viktor Shklovski, en Tzvetan Todorov *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María Nethal, México. Siglo XXI, 5ª ed., 1987, p. 56.

<sup>72</sup> Lázaro Carreter, *op. cit.*, p. 55.

limitado y previo que hace de un estilo un segundo lenguaje, en el interior de otro más general.”<sup>73</sup>

Cuando Jakobson define al poema con base en la función poética, deriva también de la misma idea el carácter universal de la obra literaria. Son los aspectos verbales que configuran un poema los que una vez establecidos como parte de un poema, le otorgan una universalidad completamente independiente de cualquier factor externo, todo lo cual concuerda con el esencialismo de fondo de la poética jakobsoniana.

Por todas las razones expuestas aquí, se concluye que la teoría literaria de Jakobson es esencialista. El fundamento de su poética es el supuesto de una esencia inmanente al texto, que se exterioriza en el modo como se estructura éste: en la articulación específica del lenguaje, dicha articulación formal es la que determina por sí sola la función poética. De acuerdo con Jakobson, la estructura formal del texto poético adquiere una condición absoluta; es decir, no depende de factores externos para que dé pie a la función poética. El texto poético es suficiente en sí mismo para expresar la “poeticidad”, y por eso sus elementos resultan necesarios e invariables.

El estructuralismo se originó en las ideas lingüísticas de Ferdinand de Saussure y del matemático Boubarki. De acuerdo con Saussure la lengua es un sistema en el cual ningún elemento puede definirse aisladamente, sin tener en cuenta sus relaciones con otros

---

<sup>73</sup> Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*. Paris. Champs Flammarion, 1966, p. 19. “C’est là un écart à la fois limité et prévu qui fait du style un seconde langue , à l’intérieur de la langue général.”

elementos del sistema. Por su parte Boubarki, entendía las matemáticas como el estudio de estructuras, es decir como sistemas de relaciones.

Continuador del formalismo ruso, el análisis estructuralista centra su esfuerzo en el desarrollo de las tesis de la escuela de Praga, que incluían la concepción del arte como hecho semiológico, su carácter específico como función estética y el papel del sujeto dentro de este pensamiento funcionalista.

Hacia el año de 1935, en Praga, aparece por vez primera el uso de la palabra “estructuralismo” para distinguir los estudios del círculo lingüístico de esta ciudad de los que realizaron los formalistas rusos. Como resultado de aquellas investigaciones surge la noción fundamental de “estructura”, definida ésta como un conjunto de elementos entre los que existe una interdependencia; asimismo, se da una relación entre estas partes integrantes y la totalidad que forman.

Según Helena Beristáin, la estructura se define como “un modelo construido mediante operaciones simplificadoras; es pertinente; se basta a sí misma (pues la organización interna de sus elementos es suficiente para que exista); está constituida por una red de relaciones cuyos puntos de intersección constituyen sus términos; es inteligible sin el auxilio de los elementos externos a ella; procura observar, desde una perspectiva dada,

la organización de una serie de fenómenos diversos, y puede cumplir el papel de procedimiento descriptivo.”<sup>74</sup>

Sea un modelo o un procedimiento de análisis, la estructura remite a una originaria organización interna elemental e invariante de las cosas.

De esta forma, el concepto de estructura fue utilizado con la idea de indagar las propiedades de todos los hechos. Esto es, conocer las características fundamentales, las relaciones más simples que surgen entre los elementos primarios de un proceso o un fenómeno cualquiera. De acuerdo con Umberto Eco, la estructura es un modelo, “un artificio elaborado para poder nombrar de una manera homogénea cosas diversas.”<sup>75</sup> Así, se debe considerar que la idea de estructura admite también la connotación de sistema, es decir, de una totalidad organizada.

Como se ha mencionado, de acuerdo al estructuralismo el arte y los demás hechos, se estudian desde la perspectiva semiológica, porque todos los hechos son considerados sistemas de signos. Esto había sido planteado en un primer momento por Saussure, cuando definió la semiología como “una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social.”<sup>76</sup> También reparó en que la lingüística era de suma importancia para la investigación de cualquier hecho semiológico. Por esto, la lingüística debe definir en primer lugar “lo que hace de la lengua un sistema especial en el conjunto de

---

<sup>74</sup> Beristáin, Helena, *op. cit.*, pp. 201-202.

<sup>75</sup> Eco, Umberto, *La estructura ausente*, trad. de Francisco Serra Cantarell, Barcelona, Lumen, 2ª ed., 1989, p. 60.

los hechos semiológicos” porque, agrega Saussure: “ no hay nada más idóneo que la lengua para hacer comprender la naturaleza del problema semiológico.”<sup>77</sup>

De aquí se deriva la importancia que el estructuralismo le ha dado al estudio de la lengua. La lengua es considerada un sistema de signos y un sistema funcional. Para Eco, de manera particular, la lengua es un código que determina al mensaje. Tanto el mensaje como el código se pueden explicar por medio del concepto de estructura. Ciertamente, la lengua es una sistema básico de otros sistemas de comunicación. Éste es uno de los más importantes planteos que hace el estructuralismo. Según Jan M. Broekman, “desde este punto de vista la lengua se presenta como una sistema de medios de expresión que siempre funciona en vista de un fin... Dicho fin no ha de entenderse como necesariamente comunicativo.”<sup>78</sup> Gracias a esto, el estructuralismo puede hablar, por ejemplo, de la función estética, ya que ésta se considera una función que rebasa la finalidad práctica de la comunicación. Puesto que, para que exista la función estética, no basta organizar sólo el sistema de la lengua, existen otras estructuras que se conectan con los elementos lingüísticos que la modifican o completan.

En las investigaciones de la escuela de Praga se trabajó en la definición de la función estética. Se partía del supuesto de la existencia de lo estético en el conjunto de las relaciones humanas. Así pues, la causa de la aparición de lo estético es un sistema de

---

<sup>76</sup> Saussure, Ferdinand de. *op. cit.*, p. 42.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>78</sup> Broekman, Jan M. , *El estructuralismo*. trad. de Claudio Gancho. Barcelona. Herder. 1974, p.91.

relaciones que cumple con esa función. La función estética es semiológica y está orientada hacia el sujeto. En dicha función estética los elementos se organizan en términos de correlación e integración.

El estructuralismo considera a la función estética como el resultado de la dinámica particular de un sistema. Existen dos posibilidades de organización de los elementos en la concepción funcionalista de los sistemas, la diferencial y la isomórfica. De acuerdo con la primera, los elementos de un sistema estético pueden funcionar en otros sistemas, pueden ser parte de una unidad más grande. Por ello, los elementos están perfectamente diferenciados, se definen por su oposición con respecto a todos los demás elementos. En opinión de Umberto Eco, “en un sistema estructurado, cada elemento vale en cuanto no es el otro o los otros que, al evocarlos, los excluye.”<sup>79</sup> En el caso del isomorfismo, la idea indica la posibilidad de que dos estructuras completamente diferentes por el contenido, son, sin embargo, iguales en su forma estructural. En otras palabras, se trata de la misma estructura funcionando con diversos contenidos en diferentes sistemas.

En el caso de la función estética, ésta se ejerce en relación al contexto estructural. La función estética está dirigida hacia el sujeto que la recibe como una unidad. Conforme a esta relación, la función estética se integra a un sistema más grande que la complementa. Según Helena Beristain, Charles Morris interpretó este asunto de la siguiente manera: “Un

---

<sup>79</sup> Eco, Umberto. *op. cit.*, p. 362.

texto no es la suma del significado de sus componentes, sino también de su relación con otros signos, lingüísticos y no lingüísticos, que se hallan fuera del texto.”<sup>80</sup>

La concepción poética estructuralista sigue los anteriores presupuestos. En primera instancia, admite que una obra de arte o de literatura es un sistema. En el caso específico del poema, éste se define como un sistema de signos lingüísticos. Por medio de la palabra se puede crear una unidad compleja de sentido. De acuerdo con el orden que tengan los elementos en el sistema, se generará la función de los mismos. Cohen expresa esta opinión de la siguiente manera: “La forma, es un conjunto de relaciones enlazadas por cada elemento en el interior de un sistema, y es este conjunto de relaciones lo que permite a este elemento cumplir su función lingüística.”<sup>81</sup>

Un poema es un sistema de sistemas. El código primario está conformado por la lengua, con base en la estructura que genera este sistema se sostienen, a su vez, otros sistemas, por ejemplo, el que conforman los elementos de la eufonía y la euritmia. Así es como se explica la marcada diferencia entre un lenguaje práctico y el poético. Se trata de la creación de un orden estructural diferente al utilizado por el lenguaje normal. Umberto Eco transcribe en su ensayo *La estructura ausente* un párrafo de Lévi- Strauss, en el que éste aporta algunas conclusiones sobre la poesía. En dichas afirmaciones se encuentra la confirmación de lo que se ha dicho en las líneas precedentes, sobre la definición del poema.

---

<sup>80</sup> Beristáin, Helena. *op. cit.*, p. 439.

Para Lévi- Strauss la poesía “recoge el valor significante virtual del primer código para integrarlo en el segundo. En realidad, la poesía actúa sobre la significación intelectual de las palabras y de las construcciones sintácticas y a la vez sobre las propiedades estéticas, términos en potencia de otro sistema que refuerza, modifica o contradice esta significación”<sup>82</sup>

Desde la perspectiva de Levi-Strauss, el poema es un conjunto de niveles organizados: sintaxis, métrica, semántica, rima. Niveles cuya conjunción genera una función estética, misma que se debe a la forma como estén organizados tales niveles, de sus relaciones internas, de la totalidad que éstas conformen.

Por otra parte, para Jean Cohen, la rima o el significado tampoco son elementos superficiales del poema, esto es, no forman parte de una “superestructura” que no afecta las relaciones fundamentales del poema. La rima, al igual que otros elementos del poema, pertenece a la estructura básica del mismo, “la rima no es en efecto una simple afinidad sonora.”<sup>83</sup> En lo que respecta al significado, éste también tiene que formar parte de la existencia total del poema, a pesar de que pueda desviarse, en algunos casos, de su sentido práctico. Todos los elementos del poema, sean considerados de forma o contenido, se combinan para elaborar el todo poético. Solamente que existe una diferencia, sugiere Jean

---

<sup>81</sup> Cohen, Jean, *op. cit.*, p. 28. “ Le forme, c’est l’ensemble de relations nouées par chaque élément à l’intérieur du système, et c’est cet ensemble de relations qui permet à un élément donné de remplir sa fonction linguistique.”

<sup>82</sup> Eco, Umberto. *op. cit.*, p. 374.

<sup>83</sup> Cohen . Jean, *op. cit.*, p. 32. “La rime n’est pas en effet une simple ressemblance sonore.”

Cohen, entre la substancia contenida y la forma misma: “La substancia es la realidad mental u ontológica, la forma es esta misma realidad pero de tal modo esta estructurada por la expresión.”<sup>84</sup> Por lo tanto, lo que Jean Cohen menciona como “expresión” se entiende como el concepto unitario que enlaza los elementos fundamentales que estructuran una determinada realidad. Ahora bien, la realidad como tal no es considerada poética, sino la forma, el orden total de la expresión.

La expresión verbal poética tiene una estructura especial que la hace posible. En esto consiste la explicación de lo poético en el estructuralismo. Es la idea de que una disposición de elementos invariantes, sostienen a su vez otros elementos hasta conformar un sistema completo, el cual es conocido como poema. Esto es, son las determinaciones singulares de ciertos elementos, las que hacen posible el fenómeno poético. En esta determinación reside su valor poético y su autonomía. Incluso el concepto de autor es relativo, no pasa de ser otro elemento del sistema o un sistema mismo singularizado. Así, de acuerdo con Broekman, “lo que esa obra de arte tiene de propio es precisamente su orden auténtico; si todavía se quiere emplear la palabra ‘esencia’ - procedente de la estética idealista-, hay que decir que la esencia de la obra artística, lo que la obra de arte muestra, es su orden. Con ello se renuncia a reproducir el mundo de las apariencias. Se descubren los elementos de ese lenguaje capaces de expresar dicho orden.”<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 28. “La substance. c’est cet la réalité. mentale ou ontologique. la forme. c’est cette même réalité telle qu’elle est structurée par l’expression.”

<sup>85</sup> Broekman, Jean M., *op. cit.*, p.48.

En definitiva, el estructuralismo considera que existe una estructura, un orden que corresponde a lo poético, cuyos elementos pertenecen a una serie de niveles que van desde la sintaxis hasta la fonética. Sin embargo, por su distribución peculiar configuran la estructura de los poemas. Esta estructura es la más elemental, es la base de toda posible expresión poética. Es el orden primario de todo lo denominado poético y es equivalente a la noción metafísica de “esencia”.

Los supuestos del estructuralismo se resumen en los siguientes puntos:

- a) Todas las cosas tienen una naturaleza profunda que sostiene a los demás elementos superficiales.
- b) Es posible descubrir esa naturaleza interna de todas las cosas.

La naturaleza interna de las cosas se concibe como una estructura, una construcción de elementos estables y necesarios para la existencia de las cosas.

Utilizando como base las ideas anteriores, se advierte que el estructuralismo ha explicado de forma esencialista la existencia del poema. Es decir, el estructuralismo afirma que la naturaleza íntima de un ente como el poético se encuentra en la estructura del mismo. Efectivamente, se ha mencionado que para el estructuralismo todo poema puede estudiarse como una sucesión y una sistemática de sistemas. Y que todo sistema posee un orden estructural. Lo que puede ser equivalente a la idea de una naturaleza interna del fenómeno, fundamental y ordenada. En esta naturaleza aparecen dos tipos de relaciones: la relación de la parte con el todo y las relaciones de las partes entre sí. Ninguna de estas ideas remite a

factores externos; al contrario, lo que indica la concepción estructuralista es la noción de una unidad, configurada gracias a ciertos elementos, los cuales la hacen ser autosuficiente como sistema. De esto se deduce , a su vez, la idea de una unidad esencial, aunque esquemática del poema.

Debido a la composición del poema, arriba descrita, se piensa que la estructura funciona universalmente. Ya que una vez establecidos todos los elementos del sistema no hay necesidad de ninguna variación. La estructura, tal como afirma Helena Berinstain, no requiere ningún elemento extraño, pues se “basta a sí misma”.

Lo mismo pasa con el poema, éste es un sistema que para poder considerarse como tal, debe mostrar un orden necesario en los niveles con los que se construye. Aquí lo importante es esta “construcción”, no tanto el contenido particular que tenga la misma. Puesto que, para que exista una idea de “estructura poética”, esta debe tener la propiedad de una disposición estable, válida para identificar una pluralidad de cosas del mismo orden. Por eso afirma Eco que, cuando el estructuralismo se encauza a buscar las razones de las cosas, “es natural que el pensamiento estructural se dirija hacia el reconocimiento de los ‘universales’.”<sup>86</sup> Los esfuerzos del estructuralismo han estado encaminados a delimitar perfectamente esta estructura fundamental, lo cual responde a una concepción esencialista, debido al carácter unitario, autosuficiente, universal e invariable que designa tal definición.

---

<sup>86</sup> Eco, Umberto. *op. cit.*, 1989. p.366.

El estructuralismo supone que la causa de lo poético se encuentra en el texto del poema. Lo que se designa como estructura es el orden interno que contiene un texto poético. Según estas aseveraciones el estructuralismo resulta ser un tipo de esencialismo. Así, lo “esencial” del poema se encuentra en su ordenamiento, en el “orden de órdenes” que determina su expresión verbal. El material de la expresión puede variar, no así la estructura que lo identifica como poema.

La idea de estructura es una abstracción indispensable para hablar de una necesidad natural del lenguaje: la idea de orden, coherencia, de secuencia de sentido y significación. Sin embargo, tales características no son las únicas que pueden dar cuenta del fenómeno poético. Existen factores externos al texto que juegan un papel muy importante en la realización del poema. Entre otros autores, Josu Landa, en su libro titulado *Más allá de la palabra -para la topología del poema-*, demuestra que esta pretendida causa de lo poético no puede derivarse sólo del orden utilizado en la composición de un texto. Para Landa, es más evidente lo contrario, esto es, el hecho de que un poema, para existir, agrupe en sí y en torno a sí una serie de elementos entre los que pueden citarse, además de la “composición textual con intención poética”, al “poeta-lector”, a las formas de “acceder al texto,” a los demás autores, -incluyendo su lectura y crítica. Esto porque, afirma Landa, “no hay texto enteramente inocente, que no se dirija hacia un horizonte de realización, por sus conexiones con un entorno de referencia. Ésta es una evidencia apreciable en toda composición verbal, sin excepción. Toda operación con palabras y en la palabra determina la naturaleza del texto

que de ello resulte.”<sup>87</sup> Así, es ingenuo pretender como lo hacen los formalistas y los estructuralistas que basta considerar la sola formación textual para definir el género de un texto, trátase de un poema o de otro tipo de literatura . Es necesario, según Landa, tener en cuenta los elementos formales en la composición de un poema, pero, “no para buscar en ello los rasgos de una pretendida esencia poética - como hacen los formalistas, estructuralistas y demás estudiosos afines de lo poético-, sino para hacer notar una intención distinta a la del ‘discurso común’ de la que habla Hegel.”<sup>88</sup> Los rasgos textuales son una parte importante en la conformación de esta intencionalidad, el complemento que puede consolidar a una obra poética se deriva de las referencias a otras intencionalidades que al converger en la obra la establecen como tal : “Así reconocer la intencionalidad del texto con vocación poética es reconocer que su eventual carácter de poema vendrá dado, tanto por los componentes y rasgos que manifiesta dicho texto cuanto por las condiciones externas de realización.”<sup>89</sup>

Entonces, de todo lo argumentado hasta ahora, resulta ya evidente que no es la propuesta esencialista la que permite una clara explicación sobre el carácter poético de un texto. Debido a la indemostrabilidad de la existencia de una “esencia poética”, el análisis filosófico debe dirigirse a los elementos más propios del proceso de la creación verbal, incluyendo el complejo hecho de la palabra escrita, la lectura y la interpretación. Empero, y

---

<sup>87</sup> Landa, Josu, *Más allá de la palabra (para la topología del poema)*, México, UNAM-FFL, 1996, p. 116.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 119.

eso se observará claramente en los siguientes capítulos, pueden existir una serie de intrincadas relaciones que hacen del fenómeno poético una realidad mucho más compleja que la planteada por la tradición esencialista.

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 116.

## Capítulo 2

*Las tesis de Mijail M. Bajtín acerca de la literatura y la poesía.*

M. M. Bajtín muere el 7 de Marzo de 1975. Su reconocimiento como gran pensador teórico de la literatura no ocurre sino después de su muerte. En 1981 comienza la difusión y el análisis de su obra en Estados Unidos, a instancias de Michael Holquist y Caryl Emerson, cuando publicaron la traducción de una serie de ensayos que Bajtín produjo sobre la novela, con el título de *The dialogic Imagination*. También a Michael Holquist y a Katerina Clark se debe la monografía más completa y extensa sobre la vida y la obra de Bajtín, publicada por la Harvard University Press en 1984.<sup>90</sup> A partir de estas fechas, numerosos estudios y ensayos han estado dirigidos al pensamiento de Bajtín.

Bajtín nació el 5 de noviembre de 1895 en la ciudad de Oriol. Vivió hasta los 15 años en Vilna, Lituania, cuando la familia se trasladó a Odesa, a causa del trabajo de su padre. Bajtín estudió en la Universidad de Novorosik (actualmente la Universidad de Odesa). En dicha ciudad Bajtín empezó a sufrir los síntomas de la osteomielitis, una especie de infección ósea, difícil de erradicar y que daña paulatinamente la estructura ósea de los miembros afectados. En opinión de Guillermo Blanck esta circunstancia de la vida de

---

<sup>90</sup> Blanck, Guillermo y Adriana Silvestri, *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*, Barcelona, Anthropos, 1ª ed., 1993, p. 108. (Autores, Textos y Temas. Psicología, 20).

Bajtín tiene un matiz positivo, pues, “[...] la enfermedad lo salvó, durante el estalinismo, de muchas situaciones que hubieran sido fatales.”<sup>91</sup>

Al igual que su hermano Nikolai fue a estudiar a la Universidad de San Petersburgo en donde se graduó en 1918.

Los trabajos más conocidos de Bajtín fueron publicados a mediados de la década de los sesenta: *Problemas de la poética de Dostoievski y Francois Rabelais y la cultura popular de la Edad Media*. Sin embargo, no fueron releídos con interés sino hasta principios de la década de los ochenta.

El trabajo académico de Mijail M. Bajtín pasó por varias etapas. Una de ellas fue la confrontación total con los círculos “extremistas” de la ciencia literaria rusa, a saber el formalismo dirigido por Roman Jakobson y el llamado sociologismo vulgar. Vadim Kozhinov afirma que Bajtín se enfrentaba a estas dos corrientes en la época en que escribía *Problemas metodológicos de la estética de la creación verbal*, cuyo título ya indica un notable progreso de su investigación sobre lo que él creía era un cambio de perspectiva con respecto a la “estética material” de los formalistas.

A pesar de que observó muy de cerca todas las vías intelectuales de su tiempo, Bajtín estuvo influido profundamente por el idealismo alemán, del cual

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 110.

retoma el análisis sistemático, lógico y objetivo<sup>92</sup>, mientras, por otra parte, asimila ampliamente las características de la literatura rusa (de Dostoievski principalmente) caracterizada como de un realismo intenso y universal.

La suerte de Bajtín en la difusión de sus trabajos no fue buena. Es sabido que muchos de sus libros y artículos publicados fueron firmados por V. N. Volossinov y P. N. Medvedev, amigos de Bajtín. Porque a diferencia de éstos Bajtín no estuvo ligado a ningún tipo de empleo oficial. Otro factor que cuenta en el desconocimiento de su obra completa es la variedad de asuntos o temas que estudió; variedad que no permite marcar una línea directa que incluya todos sus escritos, pero que demuestra por sí misma, la actitud abierta del pensador a todo tipo de problema. No obstante, comenta Vadim Kozhinov, en relación a otros sistemas de pensamiento “las ideas de Bajtín sólo se pueden comparar con el sistema filosófico de Hegel, aunque la bajtiniana se distinga de la estética del filósofo alemán, representando una etapa de desarrollo absolutamente nueva.”<sup>93</sup> El mismo Kozhinov apunta las diferencias entre ambos sistemas: la utilización hecha por Bajtín del concepto de diálogo; su interés por la prosa y el análisis histórico que se enfoca en las llamadas

---

<sup>92</sup> Bajtín penetra en la profundidad de las cuestiones del lenguaje utilizando una lógica que hace referencia a la dialéctica hegeliana. Sin embargo, consiente de la complejidad de su objeto no pretende elaborar a la manera de Hegel un sistema completo.

“épocas de ruptura y transición” -por ejemplo; los límites de la antigüedad Clásica y el medievo-; finalmente, el manejo de conceptos tales como personalidad y pueblo, a diferencia de Hegel que utiliza los conceptos de individuo y nación.

Son las categorías de diálogo y carnaval las primeras que llamaron la atención de los teóricos. Sin embargo, Natalia K. Bontskaia plantea que uno de los problemas mas importantes sigue siendo el concepto de forma. Antecedentes a Bajtín los análisis de los formalistas rusos, Jakobson fundamentalmente, aunque Bajtín observe igualmente las opiniones de autores como G. Simmel, Steppun, Block y Rickert.<sup>94</sup>

Bajtín presenta una nueva alternativa al problema de la forma, que se reduce en principio a explicar cómo el “espíritu” puede ser atrapado en una forma y representarse en ésta. Entonces considera siguiendo, en cierta medida, a sus predecesores, que la forma es la resolución que determina “define” la vida o el dinamismo del espíritu; y la estética se interesa en la explicación de este hecho. Los autores clásicos y románticos han tratado en su momento de

---

<sup>93</sup> Kozhinov, Vadim, “Algunas palabras acerca de la vida y la obra de M. M. Bajtín” en M. M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*. trad. de Tatiana Bubnova, México, FCE, 1ª ed., 1986, p.10.

<sup>94</sup> Bontskaia, Natalia K. . “La estética de Bajtín como lógica de la forma” en Ramón Alvarado y Lauro Zavala (comp.), *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*, trad. De Guillermo Alcalá, Gilda Fantinatti, Tatiana Bubnova y René Portas. México. UAM-Xochimilco, Benémerita Universidad Autónoma de Puebla. Nueva imagen, 1ª ed., 1993, p. 60.

estudiar el problema, pero notamos que en sus concepciones es más fácil aceptar que una forma universal infinita pueda concretarse en la forma particular del arte.

Más tarde Bajtín criticará a todo el formalismo y en una serie de ensayos de los años veinte, delimitará su campo de estudio, definido por él mismo como “estética de la creación verbal.” Según él los formalistas dejaban fuera de su análisis el contexto social de la obra literaria, de tal manera que “queda así inexplicada e incomprensible ‘la intensidad emocionalmente volitiva de la forma.’”<sup>95</sup> Los ensayos tratan de los más diversos temas, explican los problemas de la estética en general, de la metodología, de la filosofía del lenguaje, de la poética histórica, de los géneros literarios, etc. Hacen su aparición la teoría de la novela y los diferentes intereses sobre “la evolución de la imagen del hombre en la literatura, el tiempo y el espacio, como coordenadas principales de la representación artística del mundo (teoría del cronotopo), los destinos históricos de la palabra en diversas esferas de la cultura y en los géneros literarios”.<sup>96</sup>

Actualmente, el trabajo de muchos analistas ha puesto al descubierto que la obra de Bajtín permite adaptar sus categorías a multitud de problemas -

---

<sup>95</sup> Rodríguez Monroy, Amalia. “Prologo” en M. M. Bajtín, Pavel N. Medvedev, *El método formal en los estudios literarios*, trad. de Tatiana Bubnova. Madrid, Alianza, 1ª ed., 1994, p. 14.

sobre todo de la teoría literaria- que ahora se investigan bajo al perspectiva de las categorías “típicas” bajtinianas. Así, los análisis se han multiplicado al tener en cuenta las categorías de “diálogo”, “cronotopo”, “voz”, “héroe”, “enunciado”, etc. Es notoria la diferencia que hay entre la forma de vida que Bajtín tuvo y el resultado de su actividad intelectual. Hoy día Bajtín es un teórico cuyos planteamientos han suscitado muchísimo interés, algo que no le sucedió en vida que fue más bien reservada en casi todos los sentidos.

Es posible seguir algunos antecedentes determinantes en la obra de Bajtín por medio de la cronología de los diversos círculos de investigación que él y otros intelectuales de su tiempo conformaron. Dado el interés que tiene para la comprensión de su pensamiento, conviene tener en cuenta los aspectos que distinguen a dichos círculos de investigación.

La formación del primer círculo científico en el cual M.M. Bajtín tomó parte ocurre después de 1918, en la ciudad de Nével donde se había trasladado con toda su familia.

Los integrantes de este círculo eran Vladimir Rugevich, Anna Reibisova, Koliubakín, Lev Pumpianski, María Iúdina, Matvei Kagán, Borís Zubakin y Valentín Voloshínov. Este último va a ser identificado como uno de

---

<sup>96</sup> Bubnova, Tatiana, “Prologo del compilador” en M.M. Bajtín. *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 6ª ed., p.10.

los más cercanos colaboradores de Bajtín. El círculo tenía la determinación de dominar la vida cultural de la ciudad de Nével, para lo cual organizaban reuniones, conferencias, jornadas literarias, conciertos y obras teatrales. “Bajtín dictaba conferencias sobre idioma, arte y literatura rusos”<sup>97</sup> y participaba ofreciendo disertaciones sobre temas generales como “el sentido de la vida”.

La mayoría de los intelectuales tenían simpatía por la revolución y el socialismo. Este periodo coincidía con una serie de sucesos culturales en la naciente unión de estados soviéticos, donde los artistas e intelectuales trabajaron profusamente, conviviendo con el sistema socialista. Tal es el caso de Kandinsky, Chagall, Shostakovich, Maiakovski, Gorki, etc. Incluso Jakobson investigaba y proponía sus tesis en Moscú sin problemas por sus posturas políticas. Guillermo Blanck afirma que, en Nével, Bajtín acuñó los conceptos básicos que definirían posteriormente todas sus investigaciones. Siendo esto así, se podría ubicar en este periodo la génesis del pensamiento bajtiniano.

El traslado del círculo a la ciudad de Vitebsk se debió principalmente a las grandes y mejores posibilidades que ofrecía la ciudad, cultural y económicamente hablando. Fue allí donde Bajtín conoció a Pavel N. Medvedev, graduado en leyes, con quien compartiría la autoría de muchos de

---

<sup>97</sup> Blanck Guillermo y Adriana Silvestri, *op. cit.*, p.119.

sus principales escritos. Según Amalia Rodríguez Monroy “el encuentro de Medvedev con Mijail Bajtín tuvo lugar en Vitebsk (Bielorrusia) a fines de 1920”<sup>98</sup> Entre los escritos que elaboraron conjuntamente destaca *El método formal en los estudios literarios*, libro que fue publicado sólo bajo la firma de Medvedev. El círculo organizó sus trabajos de investigación de una manera más formal y abrió paso a los proyectos que iniciaron en la ciudad de Nivel. El establecimiento de sus integrantes en diversos puestos oficiales e institucionales favoreció las actividades del círculo, aunque no beneficiara directamente al propio Bajtín. Como observa, igualmente Amalia Rodríguez Monroy, “tanto Medvedev como Voloshinov ocupaban puestos institucionales o académicos, mientras Bajtín permanecía retirado de la vida pública.”<sup>99</sup> Esto ocasionó que los ingresos de Bajtín fueran escasos y que su forma de vida resultara precaria. Aunado a esta situación se da otro hecho fundamental en la vida de Bajtín; el encuentro con Elena Alexandrovna Okolovich quien fuera después de un año su esposa. Gracias a esta unión Bajtín pudo gozar de las condiciones materiales para mantener sus hábitos de vida: “comidas a horario, cigarrillos, té cargado, silencio y permanecer todo el día sentado pensando y escribiendo.”<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Rodríguez Monroy, Amalia, *op. cit.*, p. 14.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>100</sup> Blanck Guillermo y Adriana Silvestri, *op. cit.*, p. 122.

En la época de Vitebsk, Bajtín fue un escritor fructífero, aunque pocos de sus trabajos llegaron terminados a la actualidad, se conserva, por lo menos, una versión del trabajo analítico dedicado a Dostoievski, el cual es conocido ahora con el título de *Problemas de la poética de Dostoievski*.

En 1922, la decadencia de la vida cultural de Vitebsk se hizo evidente. Algunos miembros del círculo cambiaron su residencia a San Petersburgo. Las necesidades materiales de Bajtín lo obligaron a seguirles.

Así, en 1924 Bajtín llegó a San Petersburgo. A partir de esa fecha y hasta 1929 Bajtín completó cuatro libros y trabajó en múltiples artículos. Su situación era similar a la que tenía en Vitebsk. Tampoco aquí se colocó en ningún puesto institucional. Se mantenía gracias a una pensión que consiguió debido al progreso de su enfermedad. Sin embargo, tal pensión sería degradada en los años sucesivos.

Las actividades que Bajtín tenía que realizar para conseguir ingresos “extra” lo desviaban de sus investigaciones originales -daba conferencias a trabajadores, bibliotecarios e impartía clases de materias diversas a estudiantes de pocos recursos-. Guillermo Blanck resume los hechos más sobresalientes de la vida de Bajtín en esta época: “las características centrales del periodo Leningrado en Bajtín fueron la falta de afiliación a institución alguna -lo que le obligaría a publicar bajo otros nombres-, su poca conexión personal con los

otros círculos culturales, y su concentración en el pequeño mundo de su propio círculo.”<sup>101</sup>

Los tiempos cambiaron para la vida de la antigua Unión Soviética. Con Stalin al frente de la nación surgió la persecución, el terror y la muerte. Mijail M. Bajtín fue arrestado en enero de 1929 por estar involucrado en actividades religiosas. Por la intervención de algunas personas influyentes no fue enviado a los campos de concentración. Por su parte Bajtín apeló la decisión por causa de su enfermedad; finalmente lo setenciaron a seis años de exilio en la ciudad de Kustanai. Bajtín tenía que presentarse un día a la semana a la policía. Su situación económica era terrible. Elena, su esposa, consiguió trabajo primero y Bajtín lo hizo hasta 1931, cuando lo asignaron como contable en la Cooperativa de Consumo del Distrito y después, en 1933, como consultor de planificación en el Consejo del Distrito.

El exilio oficialmente concluyó en 1934, pero Bajtín no pudo regresar a San Petersburgo donde se encontraban la mayoría de sus amigos. En su calidad de desterrado, Bajtín no podía aspirar a su residencia en dicha ciudad.

Gracias a gestiones de Medvedev, Mijail M. Bajtín fue invitado a enseñar en el instituto pedagógico de Mordovia, en Saransk, a donde se mudó. Dejando fuera otro tipo de dificultades, fue éste el empleo más estable que

---

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 128.

Bajtín obtuvo. En relación a su estado físico las cosas fueron más desfavorables: debido al avance de la osteomielitis, le amputaron la pierna derecha en 1938. A este acontecimiento le siguió un tiempo de una larga desocupación. El hostigamiento político lo obligó a presentar su renuncia al instituto, misma que aprovechó para escribir su tesis para la candidatura a doctorado, con el título *Rabelais en la historia del realismo*. La presentación y el dictamen de la tesis se retrasó a causa de la segunda guerra mundial.

Se dió fecha para la defensa de la tesis en 1946. Nuevamente el proceso fue interrumpido, esta vez por la política cultural del dirigente Zhdolnov, la cual fue calificada de “legislación mojigata y puritana”<sup>102</sup>. La tesis trataba algunos aspectos folklóricos y eróticos en la literatura de Rabelais. A excepción de un evaluador perteneciente a la corriente política vigente, todos votaron a favor de la tesis, lo que ocasionó que fuera llevada a un tribunal superior y su evaluación fuera discutida una y otra vez. Durante estos vaivenes “la tesis fue acusada de ‘anticientífica’, ‘grotesca’ y ‘freudiana’.”<sup>103</sup>

El periodo de persecuciones y terror culminó con la muerte de Stalin, en el año de 1953. En el transcurso del mismo la vida de Bajtín fue respetada

---

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>103</sup> *Loc. cit.*

gracias a la intervención de Merkushev, intelectual que dirigía el instituto Mordovia.

A la muerte de Stalin siguió el “deshielo”. Este supone cierta liberación, aunque limitada y tímida. Algunas obras antes prohibidas comenzaron a publicarse. El Instituto Pedagógico pasó ser la Universidad Ogariov de Mordovia. Bajtín fue promovido en ésta. Los tiempos, finalmente, resultaron favorables.

En 1955, el libro que Bajtín escribió sobre Dostoievski comienza a citarse en Norteamérica y también por Sklovski y Jakobson en Moscú. En 1961 Bajtín decide reeditar su monografía sobre Dostoievski, para lo cual se retira de la Universidad con el propósito de revisarla. Este mismo año intenta también publicar la tesis sobre Rabelais, lo que ocurre en el año de 1965.

La última década de la vida de Bajtín fue de sosiego a pesar de que la salud de su esposa y la suya empeoraban. Continuo viviendo en Saransk; escribiendo, recibiendo visitas de amigos, manteniendo contacto con muchos intelectuales y dando conferencias -la última la dió en 1970-. Su esposa murió el 13 de diciembre de 1971.

En los últimos años de su vida Bajtín se instaló en el hotel del Sindicato de escritores de Perediélkino, trabajando aún en varios proyectos. Finalmente murió durante la noche del 6 al 7 de marzo de 1975, como informa Guillermo

Blanck, Bajtín “fue sepultado en el cementerio Vendekoie -llamado ‘el cementerio alemán’- al lado de su mujer y cerca de la tumba de Iúdina.”<sup>104</sup>

Uno de los aspectos centrales del pensamiento de Bajtín es su teoría del lenguaje. Para el pensador ruso, el lenguaje es el resultado de un largo proceso de formación y desarrollo, que tiene sus raíces en el trabajo. Esta es la tesis que aparece en la parte inicial del artículo de Bajtín “¿Qué es el lenguaje?”.

Actualmente, se considera al lenguaje como un sistema muy complejo, especializado, que no remite necesariamente a actividades económicas. No obstante, argumenta Bajtín, en las etapas de formación del lenguaje, las relaciones lingüísticas estaban asociadas ineludiblemente a las necesidades económicas y productivas de la sociedad.

De acuerdo con Bajtín, el origen del lenguaje está en la necesidad de hacerse comprender y explicarse para desarrollar las actividades del trabajo. Dentro de la vida en comunidad surgen los términos lingüísticos y la relación que se establece entre éstos manifiesta el modo de vida, la jerarquía social y política de los hablantes. Desde la suposición que hace Bajtín sobre el origen y formación del lenguaje se observa el carácter social del mismo, porque “ es evidente que, si el hombre hubiese llevado una existencia aislada, no sólo no

---

<sup>104</sup> Blanck, Guillermo y Adriana Silvestri, *op. cit.*, p. 160.

hubiera tenido necesidad de crear un lenguaje, sino que no habría creado ninguna cultura en general”<sup>105</sup>.

Asimismo el lenguaje es producto de la interrelación humana. Por ello, no es una actividad mecánica, sino que está enriquecida por motivaciones sociales e individuales que reflejan los elementos de la vida. Bajtín se preocupa por aclarar la relación entre esta vida social y la función que desempeña el lenguaje. La expresión y la comprensión de las palabras es posible sólo en la experiencia de la vida lingüística.

La aparición de signos marca la primera etapa de esta experiencia. Los signos son elementos que tienen una mínima persistencia. Por ejemplo, para poder entender ayer y ahora la palabra “mar”, es necesario que esta expresión no sea modificada y así continúe siendo un signo al cual poder referirse. El mismo caso ocurre con las señales y los gestos que se utilizan para hacerse comprender. En estas circunstancias “el signo expresado por la mano no debe ser casual, pasajero. Sólo si éste signo se vuelve *constante* podrá entrar en el horizonte cognoscitivo de un grupo humano, será necesario para él y se convertirá en el valor social”<sup>106</sup>. En segundo lugar, acontece la interiorización de los signos hecha por el sujeto, pero siempre con una orientación hacia el

---

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 226.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 229. El subrayado es del autor.

ESTA COPIA NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

“otro”. Toda expresión contiene, según Bajtín, una parte extraverbal. Lo ideológico se encuentra en cada palabra del lenguaje, por que siempre está dirigida a algún otro.

La teoría de Bajtín sostiene la tesis de que la naturaleza del lenguaje es en sí misma dialógica. La idea más próxima a dilogía y dialogismo, se halla en la palabra “diálogo”, que significa literalmente “dos pensamientos”, “dos discursos”, “dos razones”, etc. No obstante, de acuerdo con Bajtín este concepto no es suficiente para definir la condición lingüística, pues hay diferencias entre lo que se entiende como diálogo (incluso como recurso literario) y lo que es el dialogismo.

Ken Hirschkop, en su artículo titulado “¿Es real el dialogismo?”, hace un análisis sobre las diferencias entre ambos conceptos. En primera instancia, menciona que un diálogo es un intercambio que va más allá de la simple emisión de oraciones de alguna conversación. El diálogo implica el intercambio real de ideas y posturas ideológicas, cognoscitivas, etc. En un diálogo, por lo menos, debe haber una asimilación -entre las partes- de las aseveraciones usadas.

El dialogismo también supone que debe existir esta asimilación de posturas convergentes. La diferencia frente al diálogo estriba en que lo dilógico se encuentra en todo uso del lenguaje, sin el hecho particular de que exista

algún sujeto que converse. Por eso, es posible pensar que cualquier estructura escrita o verbal sea dialógica. Una palabra, frase, u obra son dialógicas en sí mismas porque contienen un intercambio de posturas, un “dialogismo interno”. Según Hirschkop, Bajtín “argumenta que la interacción dialógica esta construida dentro de la estructura misma del lenguaje en sí, de manera que cualquier afirmación implica realmente un debate con las posiciones de valor alternativas.”<sup>107</sup>

Efectivamente, según Bajtín la condición del lenguaje es dialógica, esto quiere decir que las estructuras y las relaciones del lenguaje son posibles por el intercambio entre los hablantes siempre en diálogo. Intercambio que abarca todos los posibles aspectos de la vida. No sólo se trata de la comunicación verbal o escrita, sino que “las relaciones dialógicas, a pesar que se refieran a los dominios de la palabra, no se relacionan con el estudio exclusivamente lingüístico de ésta.”<sup>108</sup> Las relaciones dialógicas se configuran en los usos que se dan en la vida de la lengua, ya sean oficiales, científicos, artísticos, cotidianos, etc. No es posible abstraer de la lengua este uso de carácter extralingüístico.

---

<sup>107</sup> Hirschkop, ken, “¿Es real el dialogismo?” en Ramón Alvarado y Lauro Zavala (comp.), *Diálogos y Fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*, trad. de Guillermo Alcalá, Gilda Fantinatti, Tatiana Bubnova y René Portas, México, UAM- Xochililco. Benémerita Universidad Autónoma de Puebla, Nueva Imagen, 1ª ed., 1993, p. 95.

Bajtín concibe el origen del lenguaje bajo las mismas condiciones dialógicas. Todas las necesidades de la vida hacen posible la interacción de ideas y posiciones. El recurso del lenguaje expresa inevitablemente estas relaciones. Por esto, Bajtín no elabora una teoría del lenguaje abstracto. Su intención es describir el lenguaje mismo: vivo, tal como funciona, para todo tipo de situación. La dialogía es, entonces, como comenta Iris Zavala una propiedad del discurso, “la dialogía revela las interrelaciones ideológicas entre las ‘voces’. No es, propiamente dicho, un estilo literario, sino una propiedad del discurso, del empleo del lenguaje (oral y escrito).”<sup>109</sup>

Por su parte, Hirschkop argumenta en favor de un concepto de dialogismo que involucra indispensablemente valoraciones sociales y políticas. La concepción bajtiniana de “voces” es un ejemplo de estas entidades que conforman el lenguaje. Las voces son los tonos en que están dichas las frases, mismas que engloban tanto una concepción general del universo como una postura particular de la vida. El tono es algo personal, la voz es esta expresión particular que se emite en lo dicho por la lengua. Bajtín se ocupa de analizar esta realidad en torno a los asuntos literarios, pero, por ahora, la intención es

---

<sup>108</sup> Bajtín M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, México, FCE, 1ª ed., 1986, p. 225.(Breviarios)

<sup>109</sup> Zavala, Iris, “Hacia una poética social: Bajtín Hoy”, en rev. *Memorias del II congreso de literatura*, Sección I. España, T Vitoria, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1988, p.6.

simplemente mostrar que el lenguaje como fenómeno a explicar es en sentido ontológico, dialógico.

En la diferenciación que propone Ken Kirschkop entre diálogo y dialogismo, se observa que el primero es un género primario, algo así como la materia prima del escritor, y que el segundo se refiere más al discurso escrito, “citando y representando” a los géneros primarios. Parece que Bajtín estaría consciente de todas las diferencias y desigualdades que hay entre una conversación oral y un diálogo en una novela (y otros casos más), no obstante lo importante es saber si, el lenguaje es en sí mismo dialógico y también si toda expresión lingüística, por ser parte del lenguaje, es dialógica.

Una característica del dialogismo es haber puesto en igualdad de circunstancias a todo uso del lenguaje, o haberle dada la debida importancia a formaciones lingüísticas que no dependen de los individuos reales. Reconocer que las voces tienen una cierta autonomía que logra reproducir valores y producir otros nuevos.

Cualquier acto de creación ocurre, según Bajtín, gracias a toda la experiencia presente en el transcurso de la vida del creador. Las orientaciones sociales de la conciencia creadora (gustos, ideas, antipatías y simpatías de clase, etc.) impregnan el contenido y la forma de la obra. Estas orientaciones están presentes con anterioridad en lo que Bajtín llama el lenguaje interior.

La conciencia, al parecer de Bajtín, se ha desarrollado de forma paralela al uso del lenguaje. La conciencia es un conjunto de expresiones verbales, imágenes, representaciones acústicas, etc. Hay un “flujo” de palabras que se presentan ante nosotros, al realizar un acto de introspección. En efecto, el contenido de la conciencia es un conjunto de cosas establecidas por la comunicación, Bajtín afirma que, por medio de la interiorización del lenguaje externo en la conciencia, los signos se pueden comprender y, a su vez, darles una respuesta.

La realización del proceso de comunicación verbal puede cumplirse gracias a la transformación de los signos externos en signos internos, esto es, la asimilación del lenguaje exterior en lenguaje interior: el paso que explica el hecho de que el lenguaje pueda comprenderse. Todo lo que se tenga que hacer consciente se realiza primero como expresión del lenguaje interior. Incluso aquellas sensaciones que se definen como meramente fisiológicas deben atravesar el camino del lenguaje interno, para que puedan ser perceptibles.

Mijail M. Bajtín analiza la posibilidad de encontrar en las sensaciones algún reducto que sea totalmente “puro”, obteniendo un resultado negativo. No hay, afirma Bajtín sensaciones puras, algo que yazca en el interior del sujeto independientemente de cualquier determinante social; pues, “cualquier necesidad natural, para volverse deseo humano, sentido y expresado, debe

pasar necesariamente a través del estadio de la refracción ideológica y social, de la misma manera en que la luz del sol o de las estrellas pueden alcanzar nuestros ojos sólo después de haberse refractado inevitablemente en la atmósfera terrestre.”<sup>110</sup> Así, por mínima que sea la influencia que se piense en los hechos humanos, toda la expresión de éstos va a estar matizada con el tinte de la participación social.

Todo lo expresado conlleva una determinada entonación, una variación en la emisión, con el fin de mostrar una actitud hacia el objeto al cual se dirige desde su posición social: “Toda expresión tiene una orientación social. En consecuencia, ella está determinada por los participantes del acontecimiento constituido por la enunciación, participantes próximos y remotos.”<sup>111</sup>

En cualquier conciencia acontece el mismo proceso de interiorización. Gracias a la singular particularidad del proceso, una conciencia puede interiorizar una serie de lenguajes exteriores que la hacen identificable a las demás conciencias.

---

<sup>110</sup> Bajtín, M. M. “¿Qué es el lenguaje?”, en Guillermo Blanck y Adriana Silvestri *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*. Barcelona, Anthropos, 1ª ed., 1993, (Autores. Textos y Temas. Psicología, 20). p. 108.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 235.

Bajtín construye un modelo lingüístico que intenta resolver problemas provocados por la separación que se hacía entre lenguaje como producto social, y la utilización y posesión del lenguaje por un sólo individuo.

Desde la perspectiva de esa distinción, el habla refiere el uso del lenguaje que se hace de manera individual. La lengua denota el código, los usos sociales determinantes, comunes, oficiales, etc., que no dependen de sujeto alguno, sino de su existencia como fenómeno social en sí mismo.

Bajtín crítica el modelo de la lingüística de Saussure. La distinción entre lengua y habla separaba dos ámbitos que no podían relacionarse de manera inmediata en el plano de la realidad comunicativa. Por un lado, la lengua da cuenta de la existencia de un código, de reglas de uso y significados convencionales, a los cuales el sujeto puede acceder y, por otro lado, existe el uso especial que un hablante puede darle a dicha lengua. Sin duda, el problema se presenta cuando se sitúa la génesis de los procesos lingüísticos: o bien en lo social o bien en lo individual.

Según Caryl Emerson, este modelo bipolar, implicaba a su vez dos tipos de reduccionismo. El primero de ellos surgía cuando se llegaba a la conclusión de que el lenguaje era un hecho objetivo, independiente de los casos concretos de uso, es decir, el código tiene una existencia abstracta y autónoma en relación a cualquier hecho semiológico particular. El otro reduccionismo se

presentaba al creer que el lenguaje puede ser creado, “inventado”, de una manera totalmente independiente de las reglas comunes o de la lengua oficial, por los sujetos particulares. En el caso de los poetas y sus creaciones, el lenguaje era explicado de una manera artificial. El poeta crea un lenguaje propio, al margen de las representaciones o simbolismos externos convencionales.

En fin, Bajtín al querer explicar, precisamente, la posibilidad de la creación artística verbal, critica el modelo saussureano. Para él no puede ser válida la afirmación de que el poeta inventa su propio lenguaje. El poeta utiliza como material de su obra todo el contenido lingüístico que ha experimentado a lo largo de su vida. Todo indica que el modelo de Bajtín nivela los extremos a los que habían conducido los análisis de Saussure y otros.

Para Bajtín no puede haber una distinción radical entre lengua interna y lengua externa. Todo sujeto se configura en una unidad gracias a la asimilación de contenidos externos en su propio lenguaje interno. La actividad de la conciencia es posible por el hecho mismo de la situación lingüística como fenómeno social. El lenguaje externo es previo a todo nacimiento de la conciencia. La expresión de toda experiencia interior es posible por el marco de un lenguaje externo. Así pues, no hay saltos entre un lenguaje interno y otro externo. La diferencia radica en la particularidad de la interiorización en cada

sujeto. Bajtín asegura que la conciencia es una zona fronteriza donde convergen los fenómenos psíquicos interiores y los lenguajes externos. Toda sensación al ser expresada, lo hace por medio de usos del lenguaje convencional.

Las afirmaciones de Bajtín pueden considerarse en algún punto como un determinismo social, ya que es evidente, dirían los defensores del lenguaje creativo individual, que está en entredicho la libertad creadora del sujeto. No obstante, según Bajtín los cambios en los usos de la lengua no se resolverían si no existiera tal libertad.

Bajtín piensa que la carga social es determinante en el uso que hace del lenguaje cada individuo, y en cierta medida, no puede ser de otro modo, Sin embargo, para él sí existe un espacio para la libertad: el posible cambio en el lenguaje externo se inicia en los procesos que ocurren en el lenguaje interior, rompiendo la homogeneidad del lenguaje social.

El inicio de las variaciones semánticas, sintácticas, etc., de una lengua proceden del lenguaje interior, pero no por ello ésta va a resultar una experiencia “pura”, toda variación para ser considerada existente se debe mostrar en el contexto, en el lenguaje exterior. Debe recordarse que entre lenguaje interior y lenguaje exterior no hay ningún vacío óptico, sino una

distinción ocasionada por la concreción del fenómeno lingüístico en el espacio-tiempo (cronotopo).

El signo y sus efectos, dice Emerson, ocurren en la experiencia externa, por eso mismo, “el signo es externo, está socialmente organizado, es históricamente concreto y como la palabra, está ligado inseparablemente a la voz y a la autoridad.”<sup>112</sup> Esto quiere decir que la significación, el “mensaje” es inherente a lo social.

Es un tanto difícil hablar ahora de la preeminencia de la experiencia lingüística exterior en los procesos poéticos, siendo que tradicionalmente se ha recurrido a una explicación subjetiva del hecho. Aparentemente en el modelo bajtiniano, el concepto de sujeto no tiene mucha importancia. Pero esto no es tan simple. En efecto, tal como comenta Emerson, se debe admitir que la mencionada experiencia interna, debe ser forzosamente organizada socialmente de algún modo. Es natural en el fenómeno lingüístico la intervención de la convivencia social, porque en todo momento es un medio de comunicación.

Este acto común del lenguaje exterior, debe ser entendido lo más próximamente posible a su verdadera realidad compleja. Afirma Emerson, que

---

<sup>112</sup> Emerson, Caryl. “La palabra externa y el habla interna: Bajtín y Vigotski y la internalización del lenguaje.” en Gary Saul Morson (comp.) *Bajtín, Ensayos y diálogos sobre su obra*. trad. De Claudia

las ideologías generadas por la realidad material del lenguaje deben ser estudiadas intrasistemáticamente, no como fenómenos independientes y aislados.

Para Bajtín, el estudio de todo este entramado se corresponde con la certeza de que al abandonar la visión esquemática de los modelos anteriores, se enfrentaba de golpe a la palabra viva. En sus *Investigaciones Filosóficas*, Wittgenstein hace notar la precariedad de los modelos lingüísticos con respecto a la realidad lingüística como tal. Para él, el orden lógico pretendido en la dinámica de los lenguajes es trasmutado, escondido, escindido, por los mismos usos, además de estar acompañado por una multiplicidad de situaciones, que antes no habían sido tomadas en cuenta por los lógicos ni por los lingüistas: las entonaciones, los gestos, las circunstancias en donde aparece la palabra. Por ello, comenta Wittgenstein, se busca “el papel que la emisión de estas palabras juega en el juego del lenguaje. Probablemente también será diferente el tono en que se pronuncian, y el semblante y muchas otras cosas.”<sup>113</sup>

En el estudio del lenguaje, Bajtín distingue el lenguaje interior del exterior, porque de suyo la diferencia define el uso de la palabra. La preocupación de Bajtín es explicar el momento de la elección lingüística en el

---

Lucotti y Ángel Miquel, México. UNAM, Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Literatura, IIF,IIS, UAM- Xochimilco, FCE.. 1ª ed., 1993. P. 59

acto de creación verbal. Por esto afirma que, “si no comprendemos la esencia del lenguaje...no podremos plantear correctamente el estudio de lo que llamamos estilística del arte verbal, o sea de la técnica misma de la construcción literaria.”<sup>114</sup>

El estilo del lenguaje interior debe determinar el estilo del lenguaje exterior. La obra artística se mueve en el ámbito interior, pero todas las orientaciones sociales van conformando el lenguaje interior del artista. Se trata de una interacción entre los dos tipos de lenguaje.

El proceso de realización de la obra poética ocurre en un único ambiente social. No existen, ni pueden existir, fronteras nítidas entre los diversos momentos de éste proceso. Entre la obra aislada y el encuentro con el público, la sensación interior es desde el comienzo una expresión exterior, aunque en forma latente. El oyente -aunque presupuesto en el enunciado- es un elemento necesario de su estructura.

En definitiva, lo más importante en la relación entre el lenguaje externo y el interno es considerar que los actos lingüísticos se crean y conforman por los rasgos ideológicos del ambiente social, de tal modo que influyen directamente en la formación particular de cada conciencia. A su vez, el

---

<sup>113</sup> Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, trad. de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, México, UNAM-IFF, 2ª ed., 1988, pp.35-36.

<sup>114</sup> Bajtin M. M., “¿Qué es el lenguaje?”, p. 220.

movimiento generado en cada conciencia repercute en la vitalidad del lenguaje exterior.

La palabra interna es el material propio del poeta. Ahora bien, la palabra interna se configura por la palabra externa y tiene por eso las mismas características. La palabra interna es dialógica. No hay ningún choque entre palabra interna y externa. La diferencia radica en la situación de ambas. Así el poeta se define por su particular uso del habla interna que para ser presente como realidad viva, debe transmitirse como lenguaje exterior. Aun cuando, aparentemente en el acto de creación el poeta se encuentre solo, la expresión de su propia palabra está permeada por las circunstancias que lo envuelven. Debido a esto, “el lenguaje artístico no puede entrar en colisión con las orientaciones sociales fundamentales del lenguaje interior.”<sup>106</sup> No se trata de una influencia unidireccional, sino de una dinámica interacción entre los extremos de un mismo fenómeno. Por ello es útil la comparación bajtiniana de que la dinámica lingüística debe estudiarse como un paso entre fronteras.

Bajtín habla de un espacio teórico no frecuentado donde coinciden de cierta manera, los puntos de su reflexión. A este espacio lo denomina “limítrofe”. Es un espacio de límites, donde diversas disciplinas humanísticas se acercan, llega a las fronteras, se yuxtaponen o trascienden. El texto es una

“realidad primaria” que corresponde a esta “zona fronteriza”. Bajtín afirma: “El texto es la única realidad inmediata (realidad de pensamiento y de la vivencia) que viene a ser punto de partida para todas estas disciplinas y este tipo de pensamiento. Donde no hay texto, no hay objeto para la investigación y el pensamiento.”<sup>116</sup>

En realidad, no hay alguna ciencia de la investigación humanística que tenga un “centro” en este espacio. Se advierte, más bien, que la determinación de este espacio, se define por la irregularidad a la que es proclive. Ahora bien, el objetivo es mostrar que existe ese espacio elusivo al que Bajtín hace referencia.

Al parecer de Bajtín, no es posible sostener el punto de vista según el cual se atribuye a cada disciplina científica una total independencia del resto de las demás ciencias. Independencia asentada en principios estables. Puesto que, según él, el teórico al ingresar al ámbito de la “cultura” aplica de suyo representaciones dialógicas. Con esto, inevitablemente, se pierde la necesidad de un centro, ya que la cultura no es una unidad.

Las actividades humanas no son algo que pueda ser circunscrito. En forma natural, la cultura se expande y se contrae, abre límites interiores y los

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>116</sup> Bajtín, Mijail M., *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 6ª ed., p. 294.

cierra también, permite la circulación de eventos y detiene en determinada circunstancia su avance. El campo “límitrofe” es una zona fronteriza, el lugar más desconocido y más dinámico de la cultura.

Pero su existencia no impide que las ciencias, las artes y cualquier otra actividad humana, tengan cierta estabilidad. Todos los límites se establecen por las necesidades de las ciencias. Estos límites , se abren y se cierran, potencialmente, de manera indeterminada.

Es en este espacio, de acuerdo con Bajtín, donde se encuentra el terreno de los problemas literarios. Primeramente, porque el espacio “límitrofe” incumbe a todo pensamiento humanístico. Debido a que todo pensamiento y creación literaria se divulga por los textos. En segunda instancia, el campo “límitrofe” es un lugar donde se reúnen también todos los intereses científicos que estudian al texto.

Toda la investigación humanística es una investigación sobre el texto. Así pues, lo que interesa aquí es la condición del texto como dato de todas las ciencias, y no las respectivas finalidades de éstas; “se trata del pensamiento acerca del pensamiento, del discurso acerca del discurso, del texto acerca de los textos.”<sup>108</sup> Por lo que se puede vislumbrar, Bajtín cree en la posibilidad de una nueva disciplina que se dedique al análisis de ese dato tan complejo que es

el texto, oral y escrito. Esta disciplina es la metalingüística, que según Tatiana Bubnova, sería “[...] una síntesis filosófica y filológica ideada por el autor como una nueva disciplina dentro de las ciencias humanas, que se formaría en las ‘Zonas limítrofes’ entre la lingüística, la antropología filosófica y los estudios literarios.”<sup>118</sup>

Aparentemente, todo texto tiene una demarcación propia: textos científicos, literarios, económicos, etc. Sin embargo, sus linderos se cruzan, sus significados se comparten y todo su potencial expresivo puede surgir de la más variada forma, dependiendo de sus particularidades discursivas. Una de las interrogantes que Bajtín trata de resolver es la de si hay elementos que hagan posible la distinción entre textos. Bajtín habla de géneros textuales, cuya formación se realiza por medio de la agrupación de enunciados con rasgos o caracteres similares “[...]cada enunciación separada es por supuesto individual, pero cada esfera en la que se utiliza el lenguaje desarrolla sus propios *tipos relativamente estables* de esas enunciaciones. Podemos llamar a éstos *géneros verbales*.”<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> *Loc. Cit.*

<sup>118</sup> Bubnova, Tatiana, “Notas aclaratorias” en M. M. Bajtín *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bunova, México, Siglo XXI, 6ª de., p. 321.

<sup>119</sup> Los subrayados son del autor. Bajtín, M. M., “El problema de los géneros verbales” en Gary Saul Morson (comp.) *Bajtín. Ensayos y diálogos sobre su obra*, trad. De Claudia Lucotti y Ángel Miquel, México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Literatura, IIF.IIS, UAM-Xochimilco, FCE., 1ª ed., 1993, P. 161

Algunas disciplinas lingüísticas han determinado sus campos de estudio, al intentar resolver problemas del tipo de los géneros discursivos. Para Bajtín, este problema abarca también el de los géneros estilísticos. De hecho, hay momentos dentro de su argumentación en donde los enlaza muy estrechamente. Según Bajtín, los géneros discursivos son formas típicas para la estructuración de la realidad. Estos géneros se integran debido a diversos aspectos. Entre ellos, la situación de las palabras y las oraciones, frente al caso particular de los enunciados. La investigación de estos aspectos se ha dividido en dos áreas que aparentemente son opuestas, a saber: la gramática y la estilística. Bajtín afirma que, para el caso de las palabras y las oraciones, éstas se definen preponderantemente por su situación gramatical, en el caso de los enunciados, no. Los enunciados son la unidad real de la comunicación y su diferenciación se genera en su forma de uso.

Las palabras y las oraciones son unidades de la lengua como sistema. La lengua, dice Bajtín, es una condición necesaria del pensamiento y su función es expresiva. No obstante la función expresiva es distinta de la función comunicativa.

El problema de los enunciados es inherente a la función comunicativa. Sin embargo, en el sistema de la lengua en la totalidad del enunciado o género discursivo, las relaciones entre la expresión y la comunicación son evidentes,

porque, señala Bajtín, “se puede decir que la gramática y la estilística convergen y se bifurcan dentro de cualquier fenómeno lingüístico concreto.”<sup>120</sup>

Existen géneros primarios y secundarios -simples y complejos. Los primeros se definen como el conjunto de enunciaciones que se dan en la comunicación de forma inmediata y los géneros secundarios se desarrollan teniendo como base los géneros primarios. Estos últimos, “[...]durante el proceso de su formación, absorben e incorporan varios géneros primarios (simples) que han tomado forma bajo las condiciones de la comunión no mediada de la lengua. Estos géneros primarios se alteran y asumen un carácter especial cuando entran a géneros más complejos. Pierden su relación inmediata con la realidad actual y con las enunciaciones reales de otros”<sup>121</sup>.

Ahora bien, en primer lugar Bajtín define el texto como un enunciado. Posteriormente, determina dos momentos que deben producir una distinción real entre textos. Distinción que conduce a la formación de los géneros textuales.

Siguiendo la descripción que hace Bajtín sobre el texto, se entiende que este es toda expresión verbal, oral o escrita: una palabra con una entonación particular, una frase sencilla, una novela, etc. Lo común a todas estas

---

<sup>120</sup> Bajtín, Mijail M., *Estética de la creación verbal*, p. 255.

<sup>121</sup> Bajtín M. M. “El problema de los géneros verbales”, p. 162.

expresiones es la “orientación” hacia algún otro. Por lo tanto el texto es, ante todo, un enunciado. El enunciado es totalmente dialógico; pues, sólo en la enunciación se expresa el sentido. La interpretación sobre este concepto en particular se determina del siguiente modo: todo lo enunciado es dialógico.

Como plantea Bajtín, “hay dos momentos que determinan un texto como enunciado: su proyecto (intención) y la realización de éste.”<sup>122</sup> Lo que define a un texto se encuentra en las posibles relaciones de unidad o contrariedad entre estos elementos. Pues, puede cumplirse el proyecto, o bien puede no realizarse.

Bajtín entiende “proyecto” en términos de sentido. Es necesario detenerse un poco en este asunto. En el terreno de la dialogía, existe una ambigüedad con respecto al uso que Bajtín hace de la palabra. En algunas ocasiones dialogía se entiende como la multivocidad de las palabras, en otras, como una manifestación del lenguaje que no está contenida necesariamente en el significado de las palabras sino que atañe al sentido general, en el ámbito de la comunicación. En este punto se hace referencia a la intención del autor y a la del oyente. Tatiana Bubnova puntualiza, en un comentario que realizó sobre las investigaciones de Iris Zavala, titulado “Bajtín vs. ‘Post-modern’. Apropiaciones y deslindes” que, en este caso, habría que distinguir entre

---

<sup>122</sup> Bajtín, Mijail M., *Estética de la creación verbal*, p.295.

otredad y alteridad “[...] la primera referente al otro externo sobre todo, y a la subjetividad psicológica interna, la segunda”<sup>123</sup>

En el caso del enunciado, su “proyecto” se dirige al otro externo. Pues, la emisión de expresión es la realidad física más evidente de la comunicación. En razón de esta circunstancia, se afirma que el enunciado se corresponde mejor con la otredad y no con la alteridad.

Bajtín afirma que todo discurso es respuesta a otro. Un enunciado se presenta como algo que “exige” respuesta, esto es, hay un diálogo entre las formas enunciativas. En el conjunto de todos los enunciados encontramos dos grupos básicos, a saber, los enunciados particulares o “propios” y lo “ajenos”.

El enunciado conforma la visión dialógica, puesto que es la unidad primaria de toda comunicación verbal. Comprende una parte verbal y una parte extraverbal (situación y auditorio). Asimismo, la enunciación es la unidad lingüística que permite diferenciar los géneros. Esto significa que a partir de la distinción de un enunciado, se puede también diferenciar un conjunto que englobe a todos los enunciados que tengan el mismo tipo.

Llaman la atención varios aspectos que configuran la realidad dialógica del enunciado. Por principio de cuentas, su situación material(lógica-objetiva),

---

<sup>123</sup> Bubnova, Tatiana, “Bajtín vs. Post-modern’ apropiaciones y deslindes” en rev. *Acta Poética*, Número 12, UNAM, 1991, p. 82.

que se verifica únicamente en las relaciones de sentido entre un simple enunciado; en segundo lugar, las que se realizan entre varios enunciados-que tienen propiamente un carácter dialógico; y por último, la determinación temporal o intemporal de las anteriores relaciones. Estos aspectos originan la clasificación de algunos tipos de discursos: a) discurso real, b) discurso del personaje, c) discurso del autor, respectivamente.

Otra forma de diferenciación de un enunciado reside, según Bajtín, en un rasgo “conclusivo”. Esta conclusividad puede ser la expresividad o la emotividad del enunciado, incluida en la entonación, misma que se deriva del contexto. Es decir, las inflexiones singulares que el uso de la palabra hecho por el hablante le imprimen al enunciado.

No sólo la emotividad o la expresividad otorgan el carácter conclusivo del enunciado. Muchas otras cosas intervienen en esto. De ahí que Bajtín defina la intención dialógica del enunciado como la expresión de una “voz”, un matiz individual vinculado con el estilo.

En un primer momento, la utilización del término “voz” parece referir expresamente al sujeto, una representación de su personalidad. Sin embargo, la “voz” se deriva también de otras determinaciones eventuales. Una “voz” es una representación de todas ellas, al tiempo que las simplifica en su abstracción. También la “voz” es una ejecución verbal actual en el plano dialógico. La

“voz” es una respuesta y, por supuesto, “[...]la respuesta en el enunciado implica una valoración”<sup>124</sup>. Para definir la voz, es ahora mas adecuado el concepto de “alteridad”. Puesto que la idea de voz implica la subjetividad, la alteridad se convierte en una posibilidad o base de la estructura existencial de la conciencia. La alteridad es el supuesto a donde se dirige la intencionalidad de la existencia lingüística. Es la presencia del enunciado ajeno en el propio.

Susan Petrilli nos explica su concepción de valoración en el caso específico de la intencionalidad. Para esta autora hay tres distintos valores que se interrelacionan en el carácter dialógico de la palabra: el ético, el estético y el literario. Su conexión se establece porque el dialogismo consiste en precisar dentro de una expresión lingüística toda la visión ideológica de una conciencia que se dirige al otro. De esta manera, opina Susan Petrilli “[...] si la fuente del valor artístico es la categoría del otro y no del yo, el valor estético necesariamente involucra cuestiones de orden ético centradas en el problema del otro.”<sup>125</sup> Por su parte el valor literario se convierte por este mismo motivo en el aspecto globalizador de toda intención lingüística, porque la literatura, continua la autora, “[...] representa la experimentación llevada a límites

---

<sup>124</sup> Bajtín, Mijail M., *Estética de la creación verbal*, p.314.

<sup>125</sup> Petrilli, Susan, “Los valores y las ciencias humanas en Bajtín” en Ramón Alvarado y Lauro Zavala, *Diálogos y Fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo* trad. De Guillermo Alcalá. Gilda Fantinatti, Tatiana Bubnova y René Portas. México, UAM- Xochimilco. Benémerita Universidad Autónoma de Puebla, Nueva Imagen, 1ª ed., 1993. P. 87.

extremos de la forma en que los valores funcionan en las relaciones interpersonales más allá de la convención social.”<sup>126</sup> Así pues, el término “voz” conlleva necesariamente un tipo de valoración, ya que representa la unidad subjetiva y su peculiar intención.

Bajtín ha redefinido los elementos del proceso de comunicación. En el lugar de una conciencia particular generadora de “expresiones”, coloca el proceso mismo del intercambio lingüístico. La conciencia es una unidad que se forma a partir de lo social existente.<sup>127</sup> Entonces su expresión es posible, como se ha mencionado antes, sólo gracias a la previa interiorización del lenguaje externo. Este lenguaje interiorizado se vuelve único por la peculiar expresión de una conciencia particular.

Toda la expresión tiene una orientación a un determinado contexto social. La *situación* es la circunstancia de un acontecimiento dado. Este término tiene importancia en relación a la clarificación de la misma dialogía. Puesto que la *situación* es el conjunto de condiciones en que algo ocurre, dice Bajtín, “[...] llamaremos situación a la circunstancia de un acontecimiento

---

<sup>126</sup> *Loc. Cit.*

<sup>127</sup> La diferencia que hay entre las tesis de Karl Marx y Bajtín con respecto a la conciencia se refiere básicamente a su definición. Pues, para Marx la conciencia sigue haciendo referencia a un sujeto integrado en la sociedad, sobretodo al momento de liberarse de lo que el llama “falsa conciencia” y para Bajtín la conciencia es un modo de llamar a la unidad subjetiva que se configura a través del proceso de comunicación.

dato”<sup>128</sup>. La dialogía está definida por esta situación. No hay posibilidad de dialogía sin situación. Lo enunciado es posible sólo dentro de una situación. La voz es única porque se genera en una situación.

Hay una serie de afirmaciones que se resumen en seguida pues manifiestan un enlace con los conceptos de “situación”, “expresión” y “enunciado”. Un ser humano tiene como más fundamental, particular y propio, sus reacciones orgánicas. Estas reacciones orgánicas para expresarse como tales necesariamente están permeadas por lo social.<sup>129</sup> En el momento en que el sujeto toma conciencia de sus propias reacciones orgánicas, la participación del

---

<sup>128</sup> Bajtín M. M. , “¿Qué es el lenguaje?”, p.247.

<sup>129</sup> Se presenta a continuación de manera simplificada y resumida el *proceso de creación artística* según Bajtín:

Paso de la sensación como expresión interior a la enunciación realizada exteriormente

- a) Se refuerza la orientación social
- b) Aparece y se considera al potencial oyente (encuentro con el otro)
- c) Es la primera prueba y la primera verificación de las formas ideológicas de la sensación.

La forma cotidiana primitiva se vuelve ya un producto ideológico, una obra en el sentido preciso del término

- a) Ocurre una reestructuración substancial de toda la estructura social de la expresión: al oyente se le toma en consideración como oyente efectivo. El oyente es considerado como representante de una masa de lectores organizada.

El producto técnico debe adaptarse a las condiciones técnicas exteriores.

- a) Ocurre la transformación técnica de la forma del material: la obra debe asumir una orientación frente a la redacción, la casa editorial, la tipografía, el mercado de libros, etc.

Bajtín. M. M. “¿Qué es el lenguaje?”. en Guillermo Blanck y Adriana Silvestri *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*, Barcelona, Anthropos, 1ª ed., 1993. (Autores. Textos y Temas. Psicología,20) p.239-243.

lenguaje en esta toma de “conciencia” se hace presente. De ahí que, Bajtín deduzca que la expresión de una sensación y la conciencia de una sensación son equivalentes; esta expresión contiene en sí misma ya los tintes de la dialogía. Dicha expresión de la conciencia o -la conciencia misma-, está dirigida a una situación.

Por lo tanto, la *situación* esta definida como el ámbito donde puede existir la expresión como tal , es la posibilidad de su existencia o realización. La enunciación es un acontecimiento, un suceso que presupone para su existencia, la realidad de un hablante y de un oyente. Ningún enunciado es posible sin una circunstancia o contexto que le dé validez, Por tanto, toda expresión lingüística está orientada hacia otro. “La esencia efectiva del lenguaje está representada por el hecho social de la interacción verbal, que es realizada por una o más enunciaciones”<sup>130</sup>

A estos aspectos ya definidos se suman algunas consideraciones más en torno al enunciado, que Bajtín estudia en relación al estilo. La dialogía implica la introducción de un matiz estilístico que se deriva de forma inmediata del uso de la palabra. Para Bajtín estilo es “la manera individual en que un hombre acostumbra estructurar su discurso”, el cual “[...] se determina en gran medida

---

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 246.

por su propia percepción de la palabra ajena y por sus modos de reaccionar a ella”<sup>131</sup>

La elección del enunciado también depende de la influencia del contexto. La palabra sugiere la idea de una posición social, de estados e intenciones subjetivas, de normas sociales y matices peculiares. Por ejemplo, en la literatura un autor utiliza la palabra ajena para crear su obra de acuerdo a sus propias intenciones. Este procedimiento es llamado “estilización”. El estilo puede ser una intención de la cual se parte para llevar a término un relato. Según Bajtín al autor le interesa precisamente la manera de ver y representar de una “voz” ajena: “la estilización representa el estilo ajeno en el sentido de sus propios propósitos artísticos, tan sólo volviéndolos convencionales.”<sup>132</sup>

De lo anterior se desprende que la estilización es un discurso cuya característica principal radica en representar el habla ajena. En esta ocasión Bajtín no se refiere a una “orientación hacia el otro”, que constituye la vida de todo enunciado común, sino a la particular intención del autor que utiliza como recurso el discurso ajeno, para integrarlo a su propio discurso. La estilización es, por tanto, un tipo de género secundario. La historia literaria esta llena de

---

<sup>131</sup> Bajtín M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 274.

<sup>132</sup> *Ibidem*, pp. 269-270.

una suerte de apariciones y sustituciones de estilos. La existencia de un estilo permite su negación, desaparición o absorción por otros estilos.

Existe una forma gramatical y estilística de la enunciación. Según Bajtín “ [...] el estilo presupone la existencia de puntos de vista y valoraciones autoritarias e ideológicamente establecidas.”<sup>133</sup> En cambio, la forma gramatical sostiene en conjunto la estructura del enunciado. Los intercambios comunicativos ideológicos construyen y completan la forma gramatical y estilística del enunciado. “La ideología es constitutiva del contenido y la forma de la enunciación.”<sup>134</sup>

Por otra parte, Bajtín especifica la función de la oración. La oración es distinta del enunciado. De acuerdo con la definición de Helena Beristáin, oración es la “unidad gramatical capaz de abarcar como elementos suyos, a todas las demás unidades gramaticales menores conocidas por ello como ‘partes de la oración’ “<sup>135</sup>; mientras que el enunciado, siguiendo la opinión de la autora, se define como el “mínimo segmento de la cadena hablada o escrita...

---

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 268.

<sup>134</sup> Blanck, Guillermo y Adriana Silvestri, *op. cit.*, p. 83. La ideología para Bajtín señala la valoración o matiz social que cada enunciación implica. La idea de que un enunciado es sólo una conjunción sintáctica y semántica es ajena a Bajtín, quien concibe el enunciado como portador de sentido y valor (principalmente) pero también como portador del ánimo y/o la intención del hablante.

<sup>135</sup> Beristáin, Helena, *op. cit.*, p. 186.

y por ello capaz de cumplir una función comunicativa entre emisor y receptor, ya que es lo que aquél produce y lo que éste escucha”<sup>136</sup>

El problema a resolver es el cambio de sentido que se introduce en el enunciado con la utilización de las palabras en distintos ámbitos.

En relación al nivel funcional-estructural Bajtín no habla propiamente de dialogía. Una palabra puede tener múltiples significados, pero no es dialógica hasta que esté participando en un proceso de comunicación. Por ello, afirma Bajtín “cada enunciación presupone para su realización, la existencia no sólo de un hablante sino también de un oyente.”<sup>137</sup> Esta realidad inmediata resulta ser condición de la dialoga, pero no constituye en sí misma el aspecto dialógico. El hecho dialógico se presenta en el momento de la expresión ideológica que reside en la enunciación en el acto de comunicación. Así como se afirma que todo lo enunciado es dialógico, de la misma manera diría Bajtín todo lo dialógico es ideológico. Un hablante no puede enunciar nada que no implique de antemano una *visión*, una ideología que lo comprometa. En efecto, según Bajtín, “todas las enunciaciones se construirán precisamente sobre la base de su visión, sus posibles opiniones y valoraciones determinarán la

---

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 371.

<sup>137</sup> Bajtín M. M. , “La construcción de la enunciación”, trad. de Ariel Bignami, en Guillermo Blanck y Adriana Silvestri (comp.) *Bajtín y Vigostki: La organización semiótica de la conciencia*. Barcelona, Anthropos, 1ª ed., 1993, p.245.(Autores, Textos y Temas. Psicología,20)

resonancia interna-o externa- de la voz- la *entonación*- y la *elección* de las palabras, y su disposición compositiva de una enunciación concreta.”<sup>138</sup>

La enunciación es un proceso intrincado donde convergen una serie de relaciones entre los protagonistas de la comunicación y su contexto. Para Bajtín, “todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados.”<sup>139</sup> Asegura que los hablantes no rompen ningún “silencio eterno” porque todo emisor es heredero de un sistema lingüístico, de enunciados que no son emitidos por él, por primera vez. Cualquier emisor puede utilizar enunciados “ajenos” y “propios”. De esto se deduce que, efectivamente, el terreno de la dialogía es el del sentido. Los otros niveles -el gramatical y el semántico- sólo posibilitan la aparición de lo dialógico, que por otra parte, resulta ser una expresión necesaria de la lengua en uso. Desde este punto de vista, Bajtín plantea que “las relaciones dialógicas no se reducen a las relaciones lógicas y temático-semánticas que en sí mismas carecen de movimiento dialógico. Deben ser investidas por la palabra, llegar a ser enunciadas, llegar a ser posiciones de diferentes sujetos, expresadas en la palabra, para que entre ellas puedan surgir dichas relaciones.”<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 253.

<sup>139</sup> Bajtín, M. M., *Estética de la creación verbal*, p.258.

<sup>140</sup> Bajtín, M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 256.

Ahondando en el campo dialógico hace falta también puntualizar algunos de sus elementos. Existe la comunicación dialógica y como unidad elemental de esta comunicación se destaca el enunciado. El enunciado es un acto de comunicación que permite la interacción. Mirando más de cerca su existencia, se percibe en el fondo su verdadera materia: la palabra.

La palabra es un fenómeno constantemente estudiado. Se investiga su existencia y su modo de acontecer. Según las épocas históricas y las posiciones sociales, la palabra se percibe de distintas formas. De acuerdo con Bajtín “en el término palabra sobreentendemos la lengua en su plenitud, completa y viva, y no hablamos de la lengua como objeto específico de la lingüística obtenida mediante una abstracción absolutamente legítima y necesaria de algunos aspectos de la vida concreta de la palabra.”<sup>141</sup>

Existen varios aspectos de la palabra: la polifonía, la vibocalidad, la heteroglosia, la intención y la voz. En las investigaciones bajtinianas palabra es una “categoría” y no puede ser equivalente en su totalidad al vocablo. De esta forma, Bajtín dice que “la palabra no es una cosa sino el medio eternamente móvil y cambiante de la comunicación dialógica, nunca tiende a 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 a otra generación. De este modo la palabra no

olvida su camino y no puede librarse hasta el final del poder de los contextos concretos con los cuales había formado parte”<sup>142</sup>

Hay dos aspectos que resaltan en las definiciones que da Bajtín sobre la palabra. En primer lugar, se refiere a la palabra como a la totalidad de la lengua, su existencia y su modo de ser, englobando todos los niveles posibles. Por otra parte, habla de la palabra como elemento del enunciado y como posible enunciado.

Ninguna palabra es emitida sin intención. En la palabra existe ya un grado de responsividad. “El hecho de ser oído ya de por sí representa una relación dialógica. La palabra quiere ser oída, comprendida, contestada u contestar a la vez a la respuesta, y así ad infinitum.”<sup>143</sup>

La palabra puede ser univocal o bivocal, según las “voces” que revelen palabras, de lo que resulta la polifonía. Un texto es polifónico si es habitado por dos o más voces. La heteroglosia también muestra el poder de variación o intercambio de la palabra a nivel de significado, pues significa el comportamiento del significado de una palabra en un contexto particular. De ese modo, se distingue de otros usos que el mismo término pudo haber tenido, en otro tiempo y espacio, o bien, que podría tener en sus usos futuros. Podemos

---

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 253.

<sup>142</sup> *Ibidem*, pp. 281-282.

<sup>143</sup> Bajtín, M. M., *Estética de la creación verbal*, p.319.

deducir que este concepto está estrechamente ligado con la categoría de “cronotopo”, -el cual como se verá más adelante- es el punto de partida para el análisis espacio-temporal de las obras literarias.

No se puede olvidar que, para Bajtín, el eje de la vida de la palabra es la intención. De hecho, la palabra existe y funciona por la competencia de este elemento en su estructura. Todos los aspectos mencionados atribuidos a la palabra existen en relación al sentido que ésta despliega. Sentido que no puede ser sino dirigido por una intencionalidad.<sup>144</sup> Sin embargo, Bajtín no se compromete a afirmar que ésta dependa del sujeto (una conciencia particular). Para Bajtín, esta intencionalidad es y ha sido siempre una forma de distinguir las orientaciones del enunciado. Pues no es lo mismo que un autor logre hacer una obra polifónica retomando una pluralidad de “voces”, a dirigir precisamente esta obra a un otro: el lector.

Este juego de intencionalidades se maneja en dos niveles. El primero, en el interior de la obra, el segundo, en relación a la obra con su contexto. Sin embargo, en ninguno de los dos niveles es posible identificar un discurso

---

<sup>144</sup> El problema de la intencionalidad involucra también el sentido, es decir, la dirección que toma el pensamiento expresado por medio del lenguaje. En la tradición occidental “intencionalidad” hace referencia inevitablemente a la “sustancia personal”, “sujeto”, “conciencia” o como quiera llamársele. Para las relaciones más cotidianas decir “yo” no tiene ninguna complicación. Es la palabra que designa al individuo. Sin embargo, para la filosofía el término no es claro, sobretodo si hablamos de una conciencia que se expresa lingüísticamente. Pese a todo, es necesario reconocer que la intencionalidad tiene un carácter individual. Pero, para Bajtín su expresión es dialógica, pletórica de “voces” y “acentos”: ecos ajenos que se “prenden”, por decirlo así, de lo que comunicamos.

individual perteneciente a un solo sujeto. En este sentido, las subjetividades “puras” no existen. Lo que es posible identificar es, dice Bajtín, la palabra y su modo particular de existir en su totalidad en el mundo.

Las “voces” aparecen perfiladas pero “libres”. La palabra es interindividual, no puede ser propiedad de ningún hablante. Es esta propiedad de la palabra la que suscita el interés de las ciencias humanísticas en el texto. Pues, gracias al reconocimiento de tales rasgos, se hace evidente una serie de fenómenos de la comunicación. Estos fenómenos, afirma Bajtín, se explican “precisamente, gracias a su carácter bivocal, por el cruce de dos voces y dos acentos.”<sup>145</sup> El propio Bajtín se dedica a analizar varios géneros literarios, de los cuales se comentarán en este trabajo el poético y la parodia.

A diferencia del género de la novela, cuya constitución es esencialmente dialógica, el género poético, según Bajtín, es monológico. La principal razón de esto radica en la dificultad que tiene el poeta para “objetivar” su propia palabra, esto es, para tomar distancia de lo dicho y, en un momento posterior, alcanzar un diálogo “verdadero”.

Al parecer de Bajtín la palabra poética -en especial la lírica- vive en una inevitable auto-alienación. Sin embargo, si se toma en consideración la característica dialógica de cada enunciado, debe también admitirse la

posibilidad de una dialogía en la lírica o en cualquier otro género. Bajtín asume este punto de vista en “*Notes From 1970-71*”: “La auto-objetivación (en la lírica, en la confesión y demás) es una auto-alineación y, hasta cierto grado, un superarse del Yo. Al objetivizar mi Yo (en otras palabras, al colocar mi Yo fuera) ganó la oportunidad de tener una relación auténticamente dialógica con mi Yo.”<sup>146</sup> Por tanto, se observa que, aunque limitada, la dialogía es posible en la poesía.

Aquí se aplica igualmente cada una de las características del fenómeno dialógico. La poesía es un discurso dirigido a otro. Según Biancofiore, esta situación arranca desde el proceso creativo. De este modo, “la destinatariadad del enunciado, esto es, su cualidad de estar dirigida a alguien, caracteriza al mundo literario.”<sup>147</sup>

Este principio fundamental de lo enunciado trasciende los elementos formales de la poesía: significado, estructura gramatical, etc. Y se sitúa en un espacio construido elementalmente por las relaciones que existen en el contexto, de tal forma que el poema no se presenta como un discurso de una

---

<sup>145</sup> Bajtín M. M. *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 269.

<sup>146</sup> Bajtín, M. M. “The problem of Speech Genres” citado por Angela Biancofiore en “Bajtín y Valery: por una poética del dialogismo”, en Ramón Alvarado y Lauro Zavala (comp.), *Diálogos y Fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*. México, UAM- Xochimilco, Benémerita Universidad Autónoma de Puebla, Nueva Imagen, 1993. p.356.

<sup>147</sup> *Ibidem.*, p. 360.

sola “voz”. La existencia social del poema hace de éste un ente susceptible de una multiplicidad de enunciaciones.

En este sentido son cuestionables las afirmaciones que hace Mijail M. Bajtín sobre la supuesta condición monológica -aparentemente primaria- del poema. Bien podría ser lo contrario, es decir, que el poema sea la forma más auténtica de la dialogía, valiéndose de la idea de que el trabajo del poeta es una constante depuración de enunciaciones que se dirigen a la satisfacción de un gusto exterior.

Ahora bien, hay que tomar en cuenta que el concepto de monología es utilizado para designar la estabilidad o inmovilidad que determinado conjunto de enunciados tiene en relación a la posición social que representa. De una forma general, monología es el discurso “estatizado”, cuyos límites no permiten la absorción de una posición diferente.

Podría entenderse, en este caso, que la poesía tiende al monológismo de una forma más evidente que otro tipo de obras; en donde el diálogo como recurso aparece de forma totalmente explícita. En cambio, la poesía propende a la construcción de una unidad que se cierra en sí misma. Un conjunto verbal que, en opinión de Bajtín, resultaría de tipo estático. De hecho, la forma dialógica en la poesía es poco común, únicamente ciertas obras conjugan este elemento en su constitución: “[...] también en poesía son posibles obras que no

reduzcan todo su material verbal a un denominador común, pero tales fenómenos en el siglo XIX fueron raros y específicos.”<sup>148</sup>

Esta situación de la poesía hay que enmarcarla dentro de los criterios que Bajtín maneja para su investigación. Para él, son fundamentales, en primer lugar, los géneros literarios y en segunda instancia, la idea de los espacios fronterizos que existen en toda la comunicación. Lo son también los conceptos de dialogía y monología que, sin duda, son categorías de análisis que permiten situar el desarrollo específico de la obra en relación a su contexto.

Este último aspecto permea el estudio de los géneros en toda su obra. Las especificaciones debidas a cada género particular son establecidas de acuerdo a la presencia en las obras de la actitud dialógica o monológica que desarrollen.

Así, dice Bajtín, el género poético puede ser considerado dialógico, a pesar de su disposición a unificar su materia verbal al tipo de discurso monológico, el cual tiene la característica de ser “directo e inmediato”, ya que es el discurso directo del autor, cuya orientación es básicamente temática. Una segunda forma discursiva se distingue por su “representación” u “objetivación” ; es el discurso directo pero de los personajes, por lo que corresponde un nivel diferente. Existe, según Bajtín, una clara distancia entre este discurso y el del

---

<sup>148</sup> Bajtín M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986, p.279.

autor (primer tipo). Incluye también otra posibilidad de discurso, en la cual la “palabra ajena” juega un papel importante.

En estos dos últimos tipos de discurso hay una intensa dialogía, ya que, ambos rebasan la especificidad temática, para mostrar “entre líneas” la voz o voces ajenas. Es el caso de la estilización, la parodia, la polémica, el diálogo, la novela, etc.

El género poético se define preferentemente por el discurso directo, pero también oscila entre todos los demás tipos: “El discurso poético en sentido restringido exige la unificación de todas las palabras, su reducción a un denominador común, mismo que puede ser o palabra del primer tipo de discurso o bien pertenecer a algunas variantes debilitadas de los demás tipos.”<sup>149</sup>

Sintetizando lo expuesto sobre el discurso poético podemos afirmar que, para Bajtín, la poesía se ubica dentro del primer tipo de discurso llamado directo. Pues en relación a otros géneros, en la poesía prevalece la idea de unificar el contenido verbal, además de evidenciar substancialmente el tema de la obra. Sin embargo, ello no lo priva por completo de una dimensión dialógica.

---

<sup>149</sup> *Loc. cit.*

Por otra parte, la parodia forma parte de lo que Bajtín llama cultura “carnavalesca”, cuyo factor principal es la risa y todo lo que concierne a ella. En el carnaval convergen lo cómico, lo grosero, lo grotesco, la transgresión y el folklore. En fin, todos los aspectos opuestos al tono serio de la vida. Para Bajtín, el carnaval “está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma presentada con los elementos característicos del juego.”<sup>150</sup>

La parodia es literatura de oposición. Este género, dice Bajtín, se desarrolló y difundió profusamente desde la antigüedad latina. El rasgo distintivo de las formas paródicas y semi-paródicas es la descripción de la ideología oficial de la Iglesia y sus ritos desde el punto de vista cómico, lo mismo solía suceder con la sabiduría escolástica y los métodos científicos de principios de la Edad Media, “no sólo las parodias en el sentido estrecho del término, sino también las demás formas del realismo grotesco tienden a degradar, corporizar y vulgarizar. Esta es la cualidad esencial de este realismo, que lo separa de las demás formas ‘nobles’ de la literatura y el arte medieval.”<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> Bajtín, M. M., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* Madrid, Alianza Editorial. S. A, 1988, p. 12.

<sup>151</sup> *Ibidem.*, p.25

Ahora bien, la parodia medieval difiere en gran medida de la parodia moderna. Las parodias antigua y medieval tenían en sí mismas el poder de “degradar”, “matar”, “acabar con algo”, para después, “regenerar”, “dar vida” o “crear algo superior.” Según Bajtín, esta regeneración de la vida que se propiciaba por medio de la parodia en la Edad Media, deja de existir en épocas posteriores, “la parodia moderna también degrada, pero con un carácter exclusivamente negativo, carente de ambivalencia regeneradora”.<sup>152</sup> En la parodia medieval la crítica a la oficialidad se acentuaba poniendo al descubierto la materialidad de la vida: las relaciones sexuales, el cuerpo, la alimentación, etc. En las generaciones posteriores estos aspectos se debilitan, poco a poco la parodia se aleja de ellos, “por eso la parodia como género y la degradación en general no podrían conservar, en la época moderna, su extensa significación originaria.”<sup>153</sup>

Por otra parte, otro aspecto constitutivo de la parodia es la inclusión de la palabra ajena. Este factor determina, para Bajtín, la existencia de la parodia. La palabra ajena se cita o se alude, para evidenciar la inconformidad del autor con ella. En la parodia debe hacerse patente la oposición del autor al género criticado “[...] en efecto, en la estilización, en la narración y en la parodia la

---

<sup>152</sup> *Ibidem.*, p. 26.

<sup>153</sup> *Loc. cit.*

palabra ajena es absolutamente pasiva en manos del autor que la opera.”<sup>154</sup> El sentido de la parodia es ridiculizar todos los elementos a los que se enfrenta. Por ello debe sobreentenderse que los términos y actitudes que pertenecen a otro género no son tomados para efectos de ejemplificación sino todo lo contrario, para hacer escarnio de ellos. La efectividad de la parodia radica en mostrar el discurso ajeno, utilizarlo en el propio discurso, pero sólo para hacer evidente su desacuerdo total con aquél. Bajtín afirma que “en la parodia la situación es distinta,... a diferencia de la estilización, ella introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena.”<sup>155</sup> Siguiendo hasta aquí la idea introducida por Bajtín sobre los tipos de discurso que conlleva una polémica abierta u oculta con otras formas enunciativas, géneros o estilos que lo anteceden. De hecho, la parodia es posible gracias al constante intercambio de posturas ideológicas a través de la historia.

En los estudios bajtinianos sobre la literatura, se destaca el concepto de “cronotopo”. Concepto que Bajtín aplica específicamente al análisis del género de la novela. Uno de sus más importantes ensayos lleva el título de *Forms of Time and the Chronotope in the Novel*.

---

<sup>154</sup> Bajtín M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986, pp.276-277.

<sup>155</sup> *Ibidem.*, p.270

En dicho ensayo Bajtín analiza tres tipos básicos de la novela: el griego, el latino y la forma autobiográfica y biográfica. Además, elabora análisis sobre otras cuestiones relacionadas a la literatura, el problema de la inversión histórica y el cronotopo folklórico, la novela renacentista y un estudio sobre la influencia del “idilio” dentro de la novela moderna.

Al inicio del ensayo, Bajtín advierte que el concepto (tiempo-espacio) es un término originario de la física eisteniana. Pero en esta ciencia tiene un uso especial, diferente al que Bajtín pretende asignarle. Por ello tomará el término “casi como una metáfora”: “[...] estamos usando esto en la crítica literaria casi como una metáfora (casi, pero no completamente) .”<sup>156</sup>

Este reparo que Bajtín hace sobre la probable condición metafórica del cronotopo, deja entrever que en dicho concepto existe una serie de aspectos que es necesario desentrañar.

En primer lugar se toma en cuenta la definición que Bajtín introduce en el texto: “Daremos el nombre de cronotopo (literalmente tiempo espacio) a la

---

<sup>156</sup> Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination. Four Essays* , Edited by Michael Holquist, Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, United States of America, University Of Texas Prees Austin. 1981, p.84.

“[...] we are borrowing it for literary criticism almost as a metaphor (almost. but not entirely).

continuidad intrínseca de los vínculos temporales y espaciales que son expresados artísticamente en la literatura”<sup>157</sup>

Por tanto, el cronotopo deja de ser una referencia exacta de los hechos físicos, para ser asumido como categoría de análisis de las expresiones artísticas de la literatura. Donde destacan como características primordiales del concepto, la inseparabilidad de sus términos espacio-tiempo, y su aplicación al estudio de estas relaciones en las expresiones literarias artísticas.

Bernhard F. Scholz, discute uno de los aspectos de la noción de cronotopo, el cual está relacionado con la influencia kantiana<sup>158</sup> en su constitución. En la elaboración del concepto de cronotopo, Bajtín había afirmado que su análisis del tiempo-espacio difería de las categorías kantianas, ya que para Kant, tiempo y espacio son formas trascendentales de la cognición, en cambio, Bajtín define el cronotopo como una “forma constitutiva”<sup>159</sup> de la “realidad más inmediata”. Esta es la tarea a la que se dedica Scholz en su estudio titulado “El concepto del cronotopo en Bajtín: notas sobre la conexión kantiana”.

---

<sup>157</sup> *Ibidem.*, p. 84. “We will the name chronotope (literally, ‘time space’ ) to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature.”

<sup>158</sup> La negativa de Bajtín respecto de la influencia de la estética trascendental de Kant en su tesis sobre el cronotopo se basa en la idea de que éste no es un “marco” que sirva para situar los objetos, sino que al hablar de cronotopo se debe entender que el tiempo y el espacio son parte de los existentes -aun cuando éstos sean imaginarios, como en el caso de los personajes novelescos.

Para Scholz el significado de cronotopo fluctúa entre el uso que le da la física y el que definía Kant sobre las categorías en la Estética trascendental. Scholz afirma que “el alegato de que el cronotopo es ‘una categoría formalmente constitutiva [de la literatura]’ toma , por tanto, un significado diferente dependiendo de si el tiempo y el espacio son entendidos como dimensiones de la realidad o como condiciones a priori de la posibilidad de percepción.”<sup>160</sup>

Ahora bien, siguiendo con cuidado la línea de investigación que mantiene Bajtín, es preciso darse cuenta de que la categoría de “cronotopo” es creada con la finalidad de analizar el desarrollo concreto de la literatura en la historia. Sobre todo, porque es un concepto que permite abordar la unidad artística en la literatura. Scholz afirma, asimismo, que la tarea que Bajtín se impuso era la de ordenar la multiplicidad literaria, de acuerdo a las reglas de un sistema modelador. Por ello, según Scholz, el concepto “cronotopo”, sí supone el análisis kantiano de espacio y tiempo. Pero, a diferencia de éste, el cronotopo permite el análisis del producto de las ordenaciones que se desprenden de la percepción a priori de las formas de espacio-tiempo: la literatura producida en un tiempo- espacio concreto.

---

<sup>159</sup> Scholz F., Bernhardt “ El concepto de cronotopo en Bajtín” *Diálogos y Fronteras*, pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo. México, UAM- Xochimilco, Benémerita Universidad Autónoma de Puebla, Nueva Imagen, 1993. pp. 286,287 y ss.

Por su parte, Edwina Taborski, sostiene la idea de que el cronotopo es ante todo una construcción social. Desde esta perspectiva analiza lo que ella considera distintos tipos de concepciones espacio-temporales. Por supuesto, los aspectos culturales determinan la vivencia del tiempo y el espacio. Por ejemplo, en occidente el esquema espacio-temporal es el “newtoniano”, en las culturas orientales e indígenas, se vive bajo el “tiempo oriental aborígen”<sup>161</sup>

De acuerdo con Edwina Taborski, en todo esquema cronotópico existen dos formas alternativas de la vivencia espacio-temporal. La primera “parece ser una fuerza generativa necesaria, la otra es específica para la experiencia individual de la vida,”<sup>162</sup> Ambos ejes del esquema adquieren importancia para una serie de afirmaciones que hace sobre la constitución del cronotopo, como categoría de análisis literario.

El tiempo y el espacio son realidades físicas que sólo toman cuerpo dentro de una interacción dialógica. Interacción que impone un marco de experiencia conceptual y finito, al establecer definiciones espacio-temporales que son al mismo tiempo los límites del hecho interactivo. Para Edwina Taborski, las interacciones dialógicas ocurren en una situación binaria,

---

<sup>160</sup> *Ibidem.*, pp. 287-288

<sup>161</sup> Taborski, Edwina, “Tiempo dialógico” *Diálogos y Fronteras*, pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo. México, UAM- Xochimilco, Benémerita Universidad Autónoma de Puebla, Nueva Imagen, 1993. p. 259.

<sup>162</sup> *Loc. cit.*

individual y grupal. Cada una de estas realidades tiene una determinación espacio-temporal distinta. Pero cuando se relacionan crean significados “[...] el significado, como una acción espacial y temporal, se crea dentro de una acción dialógica.”<sup>163</sup>

Según Taborski, la vivencia grupal del tiempo y el espacio se da en el pasado y el futuro, en ese tiempo generativo que permite la experiencia individual, pero que no se experimenta como algo exterior al sujeto. En cambio, la vivencia del individuo se da en el presente y esa inmediatez es la que presta, de algún modo, materia a los signos. Los signos se viven en el presente. El signo, dice Taborski, “es una entidad espacial debido a que como imagen de significado ocupa un espacio conceptual, llena nuestra mente. El medio que limita esta distribución espacial y por tanto ayuda a proveer un signo y forma específicas es el tiempo.”<sup>164</sup> Desde esta perspectiva, no existe ningún hecho significativo que no esté determinado por la categoría del “cronotopo”.

Ahora bien, para Bajtín “cronotopo” es un concepto que representa las coordenadas indispensables para dar cuenta cabal de la realización de una obra artística. Este concepto es aplicado a las obras literarias con la finalidad de

---

<sup>163</sup> Taborski, Edwina, “Tiempo dialógico” *Diálogos y Fronteras*, pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo. México, UAM- Xochimilco, Benémrita Universidad Autónoma de Puebla, Nueva Imagen, 1993. p. 263.

ubicarlas en la historia. Además, para definir su peculiaridad óptica en relación con otras cosas, o discursos, o hechos. Para Bajtín, no basta determinar los géneros en función de sus relaciones formales y contextuales. Después de analizar la palabra y su desarrollo concreto en las obras artísticas, Bajtín intenta situar el acontecer de las mismas.

La situación, como acontecimiento de una obra, otorga a la definición de ésta una unidad clara, lo mismo que una unicidad auténtica. Sin que falten en ella todos los rasgos de la dialogía.

Independientemente de estos rasgos dialógicos, comunes a toda la palabra, las obras artísticas, los géneros, etc, son conocidos a través de su “cronotopo”. Se puede pensar que esta categoría se realiza cada vez que existe una lectura de la obra literaria o mejor, es la obra misma existiendo como tal (incluyendo todo proceso de creación y desarrollo).

El tiempo-espacio planeado en el texto es un tiempo-espacio novelesco. El tiempo-espacio de la obra frente a su contexto es también un tiempo-espacio diferente. Ambos cronotopos convergen en el propio tiempo-espacio del lector, cronotopos que viven en su posible dimensión novelesca, y el tiempo-espacio individual, el disfrute de la obra literaria por el lector. La obra artística a pesar de contener un tiempo-espacio descrito no es una obra plena, sino hasta que el

---

<sup>164</sup> *Ibidem.*, p. 263.

lector actualiza la espacio-temporalidad que ella contiene en su propio "cronotopo".

### Capítulo 3

#### *La teoría literaria de Pierre Bourdieu.*

El trabajo que Pierre Bourdieu desarrolla en *Las reglas del arte-génesis y estructura del campo literario*, está dirigido a mostrar cómo el análisis de las condiciones sociales de la producción de la obra literaria, enriquece su lectura y anima el interés en la misma, al tiempo que da cuenta del valor de la obra literaria.

La principal noción en la citada obra de Bourdieu es la de campo. Este concepto que permite a lo largo de su exposición proyectar la teoría de la “ciencia de las obras”, esto es, una visión analítica de todo aquello que interviene en la realización de las obras artísticas. En este caso particular, Bourdieu confirma que, “el análisis científico de las condiciones sociales de la producción y de la recepción de la obra de arte, lejos de reducirla o destruirla, intensifica la experiencia literaria.”<sup>165</sup>

Ésta es la razón capital por la cual Bourdieu considera indispensable hacer una descripción detallada de los elementos del campo social y de sus respectivas relaciones. El campo social es un espacio de tipo newtoniano, donde las posiciones de sus elementos se definen como “polos” opuestos, los

---

<sup>165</sup> Pierre, Bordieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 13.

cuales al relacionarse se atraen o repelen. De este modo, se establecen las diferencias que definen de forma particular cada elemento constituyente.

Bourdieu distingue varios tipos de campos: social, científico, del poder, literario, político, etc. No obstante, todos estos campos tienen estructuras comunes. Estas estructuras son los componentes más importantes que hay que analizar, puesto que gracias a su existencia se explican situaciones tan complejas como la percepción o valoración de una obra artística.

Así, se encuentra que un campo -de cualquier tipo- es un espacio definido por puntos de vista, posturas políticas, económicas, tomas de posición ideológicas, etc, organizadas todas ellas dicotómicamente. Esta peculiar organización hace del campo un espacio de “posibles”, es decir, de una serie de comportamientos que pueden propiciarse por la existencia de los elementos que convergen en él.

La lógica de los campos muestra una organización de posiciones que tiende a los extremos. Dos polos que imprimen su sello sobre las relaciones son, por ejemplo, tener influencia a nivel económico y el carecer rotundamente de ella. Todas las demás posiciones centrales se irán definiendo en torno a estas dos; pues, los extremos resultan ser determinantes.

También en el campo literario, según Bourdieu, se forman términos de oposiciones absolutas. Los cuales estructuran las obras. Por ejemplo, el pensamiento burgés y el pensamiento proletario, etc.

La estructura objetiva posicional determina la manera de las relaciones dentro del campo. A esto se refiere Bourdieu cuando destaca la importancia de estudiar la relación entre la configuración del campo más general, social y el modo específico de percepción de los productos que determina el mismo campo.

Aquello que concentra todas las posiciones posibles es el campo social. Dentro de éste se encuentran los subcampos literario, político, académico, etc. A su vez, estos últimos pueden generar subcampos en relación, por ejemplo, a su propia producción.

Ahora bien, entre todos los tipos de campos, el campo literario sobresale como el campo más importante de la investigación, puesto que el objetivo de Bourdieu es explicar las principales relaciones que hacen posible la producción de una obra literaria. Porque su realización como obra incluye la percepción y valoración del público.

Para Bourdieu, el campo literario se ha constituido recientemente, y según su opinión, se puede reconstruir su génesis a partir de una serie de datos

históricos. Datos que son interpretados por Bourdieu como los factores que permitieron el desarrollo de un campo literario completamente identificable.

Los campos de producción de “obras literarias” no eran autónomos sino hasta fecha muy reciente (siglo XIX) . El campo literario tal y como lo imagina Bourdieu no existía anteriormente. Todo producto de arte era dependiente del campo social. Hablar de “campo literario” representa la autonomía de una serie de estructuras que conforman el conjunto del campo literario. La autonomía se fue conquistando y produciendo en el interior del campo.

Hasta hace poco tiempo el campo literario no era como Bourdieu lo presenta en su forma más definida. Existía sólo una como posibilidad que emerge de las condiciones sociales anteriores a su autonomía. La autonomía implica una visión “nueva” de pensar y construir el arte. Esta visión se encamina hacia la autonomía y se define de la siguiente manera: aquello que debe predominar en la formación de una obra es la representación en sí misma, al margen de la representación de las cosas. Bourdieu hace notar que “la construcción social de campos de producción autónomos va pareja a la construcción del mundo natural y social (y de las representaciones literarias y artísticas de ese mundo), es decir, a la elaboración de un modo de percepción propiamente estético que sitúe el principio de la creación en la representación y no en la cosa representada y que nunca se afirma con tanta plenitud como en la

capacidad de construir estéticamente los objetos viles o vulgares del mundo moderno.”<sup>166</sup> En otras palabras, de acuerdo con la visión que predominará en el campo literario autónomo, lo importante es la obra, la creación de arte en sí misma, no los hechos a los que accidentalmente pueda referirse.

Lo anterior, afirmaría Bourdieu, es la génesis del campo, donde la percepción y la valoración tienen una construcción históricamente fechada. Con la que se impone, precisamente en la historia del arte, el campo artístico autónomo. Espacio en el que además, los productores reclaman para sí toda la libertad.

El campo literario es un espacio socialmente construido, cuyos principios específicos son: a) la percepción y b) la valoración. Estos se crean a través de las relaciones que son posibles en el campo. Con ambos principios se determina una visión propiamente estética.

Tanto la percepción como la valoración dependen de las relaciones opuestas que se verifican en el campo. Según Bourdieu, no sería posible definir ninguna relación o elemento del campo por sí misma. Porque las cosas definidas en sí mismas son parte de una idea dependiente de una visión clásica no compatible con lo que sucede fenoménicamente dentro del campo.

---

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 201.

Para que se creara el campo literario tuvo que haber un gran número de condiciones previas. Bourdieu sitúa su formación a partir de mediados del siglo XIX. Años en los cuales Gustave Flaubert figura como el escritor que abanderó, por decirlo así, este incipiente campo. Aunque Flaubert no fue el único artista que avanza en esta línea, es considerado por Bourdieu como el principal autor que marca, de forma determinante, los tipos de relaciones que se viven en el campo literario.

Se ha dicho que el campo literario puede ser tomado como un subcampo que depende del campo social en general. Esto es así, porque las estructuras básicas que se dan en el campo social -luchas de clases, económicas y políticas- siguen actuando también en el campo literario. Aunque en éste, si no ha llegado a su total autonomía, no aparezcan como tales. En efecto, la autonomía ganada por el campo literario es el resultado de una lucha por liberarse de las determinantes económicas que pesan en el ámbito artístico.

De esta forma, Bourdieu elabora un estudio histórico que permite señalar los pasos que los artistas y sus “contrarios” siguen hasta formar un campo literario autónomo.<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> Para Bourdieu, el campo literario autónomo está formado por oposiciones entre gente que se privilegia y reconoce de acuerdo a las normas de una academia, universidad o institución y gente que al rechazar dichas normas lucha por sobresalir con sus propios medios: económicos, políticos, etc. Esta posición es, según Bourdieu, la expresión que culmina en la intención de hacer “arte por el

En esta reconstrucción histórica del campo, se van definiendo los rasgos más sobresalientes del mismo, tales como el *habitus*, el “espacio de los posibles” y de “tomas de posturas” o “puntos de vista”, la intervención de la *illusio* y la configuración del valor de la obra.

La autonomía del campo literario no puede ser entendida en su completo significado sin tratar los demás elementos que lo integran. Se explicarán en seguida los principales aspectos que definen al campo autónomo literario.

La primera consideración que hace Bourdieu respecto a las características del campo es respecto a su realidad como “espacio de posibles”.

De antemano, se sabe que lo posible es aquella acción que puede ser ejecutada o hecho que puede llegar a existir. El campo es, de acuerdo a esto, un lugar en donde determinados acontecimientos pueden llegar a ser. Estos acontecimientos sólo pueden ser de ciertos tipos. Sólo llega a existir lo que dentro de las condiciones del campo se puede realizar.

Un hecho concreto puede dar una mejor visión sobre esto: la escritura de una obra literaria. Un autor elige ciertos elementos de composición para su obra, pero esta elección está determinada. Bourdieu asegura que su decisión no es azarosa como a veces se supone. El autor es un punto en un espacio social,

---

arte”, esto es, en el desligamiento de las circunstancias sociales y su sustentación económica, por tanto, en la verdadera autonomía del campo literario.

que tiene una posición perfectamente definida. Su nivel cultural, económico, su postura política, son la serie de elementos que lo determinan. Por ende, dice Bourdieu. “comprender estas elecciones implica comprender el significado diferencial que las caracteriza en el seno del universo de las elecciones compositibles y la relación inteligible que une este sentido diferencial a la diferencia entre el autor de estas elecciones y los autores de elecciones diferentes de las suyas.”<sup>168</sup>

Para Bourdieu, no habría otra forma de explicar el hecho de que una obra contenga ciertos elementos y otros no, sino únicamente por la certeza de que el medio anterior de donde emerge la obra, ya contenía en sí todas las posibilidades de las cuales surgió. En este caso el proyecto “creador” de un autor es establecido claramente por el dominio que pueda tener sobre el campo literario al que pertenece. No todos los creadores tienen el mismo grado de conciencia respecto a las posibilidades que hay en el campo. Su visión depende definitivamente de su posición social y académica:

“Lo que separa al escritor ‘consciente’ del escritor ‘ingenuo’ es en efecto que domina lo suficiente el espacio de los posibles como para presentir la

---

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 138. Al parecer en estas palabras que anteceden se alberga una tesis determinista. El autor está condicionado a elegir de acuerdo a su posición y postura social. Sin embargo, para Bourdieu hay una vía abierta a la libertad y a la creación: se trata de la reproducción del valor de la literatura, cuya responsabilidad no debe asumirse sólo por la pertenencia a un campo social o literario sino por el hecho mismo de fomentar su creación y la imaginación literaria para enriquecer el propio campo.

significación que el posible que está realizando corre el peligro de recibir por su contacto con otros posibles. y para evitar encuentros indeseables, capaces de pervertir su intención”<sup>169</sup>

Las posibilidades se incrementan siempre que cualquier elemento se mueve en el campo. Un movimiento contrario de algún elemento puede acarrear un gran número de posibilidades. Así sucede siempre que un estilo literario se opone a otro, siempre que una elección se opone a una serie de elecciones ya instituidas. Cuando un autor pone en duda una opinión establecida, dice Bourdieu, “hace que surjan de golpe el espacio finito de elecciones posibles...”<sup>170</sup> Esto es válido para cualquier género artístico.

Desde la perspectiva de Bourdieu, el campo literario tiene una gama de elementos -autores, editores, público, etc.- cuyas posiciones sociales van a generar a su vez los puntos de vista, es decir, el lugar específico desde el cual un autor realiza su obra (hablando en todos sentidos).

El espacio de los posibles se define por la relación que se establece entre las posiciones ya existentes y las tomas de posición. De tal modo que “la relación entre las posiciones y las tomas de posición nada tiene que ver con una determinación mecánica. Entre unas y otras se interpone, en cierto modo, el espacio de los posibles, es decir el espacio de las tomas de posición realmente

---

<sup>169</sup> *Ibidem*, p.159.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 184.

efectuadas tal como se presenta cuando es percibido a través de las categorías de percepción constitutivas de un *habitus* determinado.”<sup>171</sup>

Se debe diferenciar, entonces, entre posibles no realizados y los que se llevan a cabo. Al final de cuentas las realizaciones en el campo significan una postura prescrita, que conlleva toda una visión particular, un “punto de vista” desde el cual se elige y crea la obra.

Un punto de vista de un creador es “el punto del espacio social a partir del cual se formó su visión del mundo, y ese espacio social en sí mismo, es ofrecer la posibilidad real de situarse en los orígenes de un mundo cuyo funcionamiento se nos ha hecho tan familiar que las regularidades y las reglas que lo gobiernan se nos escapan.”<sup>172</sup>

De acuerdo con Bourdieu, actualmente han caído en el olvido los principios según los cuales la creatividad de un autor se ha desarrollado. Estos principios son todas las circunstancias que rodean a un escritor y lo influyen en su particular perspectiva.

Para Bourdieu, en este “punto de vista” subyace una concepción de la obra en sí misma. Concepción en la que también creía Gustave Flaubert; porque frente a otros tipos de análisis de la obra, -históricos, gramaticales, etc,

---

<sup>171</sup> *Ibidem.* pp. 383-384.

<sup>172</sup> *Ibidem.* p. 80.

hacia falta un estudio de la obra en sí misma. Precisamente, la idea de la autonomía del campo conlleva esta concepción de la obra en sí misma.

Ahora bien, según Bourdieu esta insistencia sobre la particularidad de la obra artística coincide con el lugar desde el cual el escritor crea. Por eso piensa que el describir los principios sociales en los que vive el poeta es equivalente a “ser partícipe” de su intención subjetiva. Para él, toda obra se construye teniendo como base un “proyecto” que contiene implícitamente su muy peculiar posición, a partir de la cual se lanza al campo literario.

Es natural que algunas obras sean más oscuras (en el sentido de la dificultad que dan para descubrir su proyecto), pero esto se debe a que los autores no declaran los puntos de referencia de sus obras “[...] respecto a los cuales quedó definido el proyecto creador” y entonces “sólo cabe basarse en declaraciones espontáneas, por lo tanto a menudo parciales e imprecisas, o en indicios indirectos para tratar de reconstruir a la vez la parte consciente y la parte inconsciente de lo que ha orientado las elecciones del escritor.”<sup>173</sup> Tal parece que los escritores llegan a escribir algo que ellos no calculan. Por otro lado, el pensar que la crítica conoce mejor esas referencias sociales “dispara” en gran medida una multitud posible de interpretaciones. Con esto, no queda del todo clara la conexión entre el origen de la elecciones del autor y la

particularidad de las obras artísticas. Lo que se puede explicar mejor son los tipos de relación que se suscitan entre una obra que conlleva un punto de vista y los demás puntos de vista del campo literario.

Para la explicación de una obra literaria no es suficiente la descripción posicional de ésta, incluso si la obra revela los datos sociales que propiciaron la obra. Esta opinión ha sido definida y defendida por los autores de las obras literarias y significaría para Bourdieu un punto de vista más dentro del campo literario, precisamente el punto de vista que impulsa la llamada autonomía del campo.

Todo lo que se propone al público, es decir, a los otros elementos del campo incluye sus razones de ser. Por más pura que quiera mostrarse una posición o un punto de vista, siempre convergen, detrás de éstas, razones que definen sus perspectivas subjetivas. A lo largo de la historia se ha intentado defender esta posición. En efecto, al proponer la valoración del arte por el arte mismo se propugna el ideal de pureza o independencia de los demás puntos de vista. Esta visión acompañó, según Bourdieu, la incipiente autonomía del campo literario.

Para Bourdieu existe un punto de vista fundador de un campo determinado, el cual se instituye como regla que rige la presencia de los demás

---

<sup>173</sup> *Ibidem*, p.139.

elementos integrantes del campo “[...] ‘que nadie entre aquí’ si no cuenta con un punto de vista que concuerde o coincida con el punto de vista fundador del campo”.<sup>174</sup> A esto se debe que la creación de academias, fundaciones artísticas, mercado, etc., sigan también el mismo principio del *habitus* personal y del campo de poder o literario.

Esto es lo que Bourdieu considera como absolutización de un punto de vista, es decir, la generalización de un punto de vista, la transformación de una perspectiva particular en verdad o criterio absoluto. Aquí se ve claramente una determinación dialéctica del campo: cuando sucede el establecimiento de un punto particular, se niegan a su vez los demás puntos de vista. Hasta que la lucha natural propia entre las posiciones decida el cambio de posiciones nuevamente.

Bourdieu parte de la hipótesis de que la toma de posiciones de un subcampo es homóloga a las posiciones del campo social donde se genera. Otra vez comenta la idea de querer analizar la visión que fundamenta la escritura de una obra. Este análisis:

Hace descubrir que las tomas de posición sobre el arte y la literatura, como las posiciones en las que se engendran, se organizan por parejas de oposiciones, a menudo heredadas de un pasado polémico, y concebidas como antinomias insuperables, alternativas absolutas, en términos de todo o nada, que

---

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 331.

estructuran el pensamiento, pero también lo encierran en una serie de dilemas falsos.<sup>175</sup>

Bourdieu imagina el campo literario como una red de relaciones de dominación, subordinación, complementariedad o antagonismo. Es un espacio en el que las tomas de posición se ubican a partir de las posiciones establecidas, de acuerdo a las relaciones anteriormente señaladas. Así, “Todas las posiciones dependen, en su existencia misma, y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, de su situación actual y potencial en el campo.”<sup>176</sup> Como también advierte que “A las diferentes posiciones...corresponden tomas de posición homólogas.”<sup>177</sup>

Hay dos ideas sobresalientes en estos conceptos de “posiciones” y “tomas de posición” que Bourdieu apunta. La primera se refiere a la correspondencia entre campo social y subcampos. La segunda a la idea de que el cambio se da en los campos a partir de la sustitución de opciones.

La homología que Bourdieu supone entre la posición de un autor en el campo y su toma de posición expresada en lo que escribe y publica es la base de la explicación del funcionamiento del campo literario. Todo se explica de acuerdo a estos principios de relación: la ideología de una obra, su publicación,

---

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 289.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 342.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 343.

su percepción por el público, la publicidad, etc. se correlacionan puesto que pertenecen al mismo campo. No hay obra que no se atenga a estos principios básicos, lo que significa que está sujeta a una “posición”. Pero los campos no son estáticos ni tampoco todos los elementos que lo componen, a saber, las posiciones, los puntos de vista, las tomas de posición, inclusive la regla fundamental que los regula, varía. Ninguno se desarrolla de la misma manera en todos los tiempos.

Los campos y sus elementos cambian conforme a los mismos movimientos internos que tiene el campo y generan, a su vez, campos nuevos con determinaciones distintas. Lo que ocurre con las tomas de posición o las obras es, simplemente, que se observan ya desde otra perspectiva totalmente renovada. Bourdieu afirma que de ese modo “nos libramos así de la eternización y la absolutización que lleva a cabo la teoría literaria cuando constituye en esencia transhistórica de un género todas las propiedades que le debe a su posición histórica en una estructura (jerarquizada) de diferencias.”<sup>178</sup>

Según se ha visto, Bourdieu cree que los campos siempre se organizan por oposiciones. Es la ley que rige los campos. Cada campo tiene un “nomos” fundamental que rige el orden específico en su interior. La característica principal del “nomos” es ser invariante, es decir, su forma no cambia mientras

se encuentra en funcionamiento dentro del campo. El “nomos” se encuentra instituido tanto en las estructuras sociales como en las estructuras mentales de quienes habitan el campo. No hay un “nomos” que rebase la existencia del campo, únicamente se acepta su validez para determinadas relaciones en el tiempo histórico. El “nomos” es algo que se inventa, que se desarrolla paralelo a la formación de un nuevo campo.

Siguiendo la línea de investigación que Bourdieu dedica a la autonomía del campo literario se descubre que la ley que domina en este campo es la “anomía”. Lo que significa que no hay, para el campo literario, norma posible que prevalezca. Porque el campo tiende a la total autonomía. Esta condición contradictoria del campo literario da inicio, según Pierre Bourdieu, a partir del impacto que causó en el siglo pasado la candidatura de Baudelaire a la Academia francesa, la cual combatía el círculo vanguardista donde él colaboraba. Esto provocó un desequilibrio en las relaciones que existían en el campo literario de aquel tiempo. De este modo:

Con su acto contrario al sentido común, insensato, se propone instituir la anomía que, paradójicamente, es el *nomos* de este mundo paradójico que será el campo literario una vez alcanzada la plena autonomía, concretamente la libre competencia entre unos creadores profetas que afirman libremente el nomos

---

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 346.

extraordinario y singular, sin precedente ni equivalente, que propiamente los define.<sup>179</sup>

Por lo tanto, el campo autónomo implica una serie variadísima de posibilidades, las cuales al llevarse a cabo se elevan a ley. Sin embargo, esta ley sólo dura hasta que una nueva visión aparece proclamando una nueva norma y así sucesivamente.

En suma, corresponde a todo el complejo social la institución de un “nomos”. Sin duda, en relación al campo literario hay elementos del campo que tienen mucho más peso. A través de éstos se precisan los términos artísticos, se distingue entre arte y no arte, entre distintos tipos de valoración, etc. Tal sería la función de la Academia francesa en el tiempo en que Baudelaire buscaba un horizonte distinto para la literatura.

Un ejemplo de lo anterior es la conformación de una percepción valorativa en el mundo de los “nuevos ricos”. De acuerdo con Bourdieu, el género novelesco era preferido por los burgueses, no así el género poético. Con el género poético se identificarían los gustos de estudiosos o conocedores. Debido a esto el apoyo económico se da preferentemente a los novelistas. La poesía es un tipo de escritura que no puede alcanzar un reconocimiento popular. Y a la inversa, para la sociedad culta la novela es un género menor

---

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 101.

frente al poético. Esto sucede cuando el género de la novela comienza a desarrollarse. Más tarde la misma Academia francesa reconoce en 1863 el trabajo del novelista Octave Feuillet, lo que significa que alcanza un grado mayor en la jerarquía que encabeza la filosofía y la poesía. Según Bourdieu, con Gustave Flaubert la novela llega a equipararse con ambos géneros.

A todo esto, se debe añadir que siempre hay una visión plenamente conformada de la que se desprenden las labores de los escritores y demás artistas. Si Baudelaire causa conmoción con su candidatura a la Academia y Flaubert lucha casi contra toda la novela escrita en su tiempo es porque, para el primero, es indispensable “[...] abolir la distinción entre la forma y el fondo, el estilo y el mensaje: pide a la poesía que integre el espíritu y el universo concebido como un depósito de símbolos cuyo sentido oculto el lenguaje puede volver a captar recorriendo al fondo inagotable de la analogía universal.”<sup>180</sup> En el caso de Flaubert :

[...] la novela aparece abocada a la búsqueda del efecto de realidad por lo menos con la misma rigurosidad que la poesía a la expresión del sentimiento. Su dominio de todos los requisitos de la forma le permite afirmar casi sin límites el poder legítimo de construir estéticamente cualquier realidad del

---

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 167.

mundo, incluidas aquellas que, históricamente, han sido objeto de elección del realismo.<sup>181</sup>

Tanto la poesía como la novela son objeto de continuas renovaciones, propiciadas por las diversas escuelas o movimientos artísticos que se suceden unos tras otros, cada vez más rápidamente. Así los nomotetas, esto es, -quienes se encargan de promulgar las normas de los campos- insistirán en que lo mejor es la continua renovación de las normas:

Algunos, aplicando la lógica de la revolución permanente en que se ha convertido la ley del funcionamiento del campo para justificar su impaciencia por apropiarse de la herencia, no vacilan en decir que veinticinco años es un tiempo de supervivencia demasiado dilatado para una generación literaria.<sup>182</sup>

En resumen, Bourdieu relata la pugna que tenían los géneros de la novela y la poesía en la época de Flaubert, porque estos géneros causan directamente el movimiento al interior del campo literario. Desde que el campo literario empieza a ser autónomo hasta la fecha, existe una verdadera oposición entre estos géneros, alimentada asimismo por los escritores, editores, el público etc. Frente a la opción del arte puro -representado por la poesía-, se contrapone el género de la novela, cuyos representantes buscan alcanzar el reconocimiento concedido a aquélla, pero a partir de sus propios medios, es decir, autolegitimándose.

---

<sup>181</sup> *Loc. cit.* p. 167.

Alrededor de estos polos -siempre según Bourdieu- giran una serie de elementos que ayudan a definir la posición de ambos géneros. A continuación, se enlistarán y explicarán estos elementos que pueden entenderse como categorías que conforman el campo literario, las cuales juegan un papel legitimador de todas las relaciones que ocurren en el campo.

Primeramente, de acuerdo con Bourdieu, la ley fundamental del campo es el nomos. Esta ley se entiende como el principio de visión y de división, el principio mediante el cual se valoran y seleccionan las obras. Con seguridad, este principio revela el conflicto que hay entre los elementos del campo: realidad conflictiva entre elementos y sus relaciones, que termina definiendo las posiciones sociales, posturas ideológicas, valores, creencias, etc, que se aceptan dentro de un determinado campo. A esto denomina Bourdieu “conflictos de definición”, porque precisan la manera o modo de ser de las obras y sus autores, de los editores y del público. Gracias al esfuerzo que se da entre algunos sectores del campo para definir en términos precisos sus “puntos de vista”, las obras y los artistas adquieren el título de autenticidad. Particularmente, se hablará de una obra verdaderamente “surrealista” o “romántica” o “renacentista”, etc. Así, el momento social de la definición va paralelo al de la producción y constitución del campo literario.

---

<sup>182</sup> Pierre, Bourdieu, *op. cit.*, p. 197.

Aunque sean muchos los momentos históricos y aunque sean también muchos los hechos de aceptación y rechazo que anteceden a una definición, se culminará siempre en una precisión de la visión que guía las actividades del campo. Desde el primer momento de la aparición del campo literario se comienzan a vislumbrar los aspectos que se aceptarán para la admisión de un artista y su obra. Cualquier precisión de lo que significa ser un artista o una obra artística requiere de una revisión de los elementos sociales y económicos que rodean al artista o la obra. Los elementos del campo literario contribuyen a definir la significación especial del escritor y la obra literaria, por ello, afirma Bourdieu: “el envite de las luchas de definición (o de clasificación) consiste en fronteras (entre los de géneros o las disciplinas, o entre los modos de producción dentro de un mismo género), y, con ello, en jerarquías. Definir las fronteras, defenderlas, controlar las entradas, significa defender el orden establecido en el campo.”<sup>183</sup>

En resumen, el orden del campo determina las obras a través de una sucesión de elementos que se mueven entre los polos extremos de una jerarquía social. Los dominados y los dominantes son, al cabo, los protagonistas de una lucha constante, aquellos luchan por cambiar su papel a dominantes y los últimos por no dejar de serlo.

---

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 334.

Por otra parte, a Bourdieu le preocupa saber las razones específicas por las cuales se valora una obra literaria. Para este autor, la valoración tiene lugar simultáneamente al proceso de creación literaria. Ahora bien, tanto en la valoración como en la creación de la obra intervienen dos “realidades”. Estas “realidades” son entendidas como “*illusio*” e “ilusión de la realidad”<sup>184</sup>. Bourdieu plantea como base de la literatura a una realidad ilusoria que se comparte en todos los campos sociales, realidad que hace posible la creencia en todos los productos sociales. En específico, el tipo de realidad que facilita la creación artística es la que impera en el campo literario, es decir, la *illusio*. La *illusio* es lo que subyace en el juego literario, es como una versión de lo real que se postula como descripción de las verdaderas relaciones sociales, a las que efectivamente toma en cuenta a la hora de la creación y de la valoración de la obra. Toda obra se compone teniendo en cuenta lo que ocurre en el campo social. Lo que debe comprenderse también, según Bourdieu, es que el referente social sobre el que se construye la obra es asimismo una ilusión colectiva, “casi universal”.

Desde la perspectiva de Bourdieu, la literatura tiene un papel creativo-negativo, puesto que, la literatura contribuye a la comprensión del conjunto

---

<sup>184</sup> Debe quedar claro que Bourdieu utiliza las palabras ilusión e *illusio* en dos diferentes sentidos. El término ilusión es entendido a la manera común, como engaño, falsa opinión o tomar una realidad por otra. En cambio *illusio* significa la inercia ideológica social en la cual todos nos desenvolvemos.

social. Sin embargo, por su peculiar posición dentro del campo, no puede incidir directamente en la crítica social. Cuando la literatura intenta expresar la realidad no puede hacerlo sino mediante el proceso de ilusión que permea todo el campo literario, esto es, no puede dejar de ser una “obra literaria”. La obra traduce la realidad más no es la realidad. Bourdieu piensa que una obra produce una serie de efectos, revelaciones, notas, evocaciones que hábilmente logran convencer a lector de que lo escrito es muy semejante a lo que está presente en la realidad. De esta forma, “La traducción sensible [ de la realidad efectuada en una obra] oculta la estructura, en la forma misma en la que se presenta y gracias a la cual logra producir un efecto de creencia (más que de realidad).”<sup>185</sup>

No habría otro modo de ser de la obra literaria. Su especificidad radica, precisamente, en crear una ficción que ocultando revele la estructura de una realidad compleja.<sup>186</sup> El análisis desmonta esta ficción para leer lo oculto, ganando, de alguna manera, la posesión de un misterio que se negaba a revelarse, perdiendo tal vez , en cierto sentido, la emoción estética -aparente

---

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>186</sup> Es cierto que atrás de esta afirmación existe ya una posición que descubre la intención de todo crítico. En la idea de analizar las obras literarias subyace la de hacerlo por la convicción de que el ejercicio hermenéutico bien vale la pena y esto implica, tal vez, la vieja idea de buscar la “verdad”. Habría que señalar, sin embargo, que al final de su tratado Bourdieu, sugiere que hay un elemento lúdico, en el deseo de desentrañar las obras: al fin de cuentas el análisis de las obras obedece al placer que éste nos proporciona.

finalidad de la obra. Para Bourdieu, esto es inevitable, sin embargo, cree que “formular también es introducir formas, y la negación que lleva a cabo la expresión literaria es lo que permite la manifestación limitada de una verdad que dicha de otro modo resultaría insoportable.”<sup>187</sup>

El punto crucial de todo esto es el que se refiere a los fundamentos de cualquier campo social, es decir, a las “reglas de juego” mediante las cuales funciona. Se ha dicho anteriormente que los campos funcionan por medio de oposiciones, entre las que existe un conflicto, cuya resolución otorga vida al campo. Pero ahora Bourdieu hace referencia a los principios por los cuales se acepta que esta lucha entre los polos se realice. Es decir, analiza las bases de toda conformación social. En el caso específico de un creador, Bourdieu opina que “ basta con plantear la pregunta prohibida para percatarse de que el artista que hace la obra está hecho a su vez, en el seno del campo de producción, por todo el conjunto de aquellos que contribuyen a ‘descubrirlo’ y a consagrarlo como artista ‘conocido’ y reconocido por los críticos, prologistas, marchantes, etc.”<sup>188</sup>

Para Bourdieu, “[...] la illusio es la condición del funcionamiento de un juego del que también es, por lo menos parcialmente, el producto.”<sup>189</sup> Todo

---

<sup>187</sup> *Ibidem*, pp. 63-64.

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 253.

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 337.

funciona bajo una lógica, en la que las principales relaciones son los intereses reales y sus satisfactores. Por ejemplo, el deseo legítimo que tiene un escritor de ver publicada su obra se cumple gracias a la existencia verdadera de una institución que se dedica a ello: las editoriales. Si no existieran estos elementos, no habría ninguna relación básica que permitiera pensar en producir obras artísticas, por ello, “el productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista.”<sup>190</sup>

Bourdieu nos habla de cómo se reproducen las ideas de la creación artística o de otro producto en el campo. A veces da la impresión de que abusa de términos propios del análisis económico como capital, banco, ganancia, etc. No obstante, aclara que desde su particular perspectiva dichos términos no son privativos del análisis económico, sino que identifican a toda realidad social. Son términos que han surgido de la propia realidad social. Para Bourdieu, “la teoría de los campos que de este modo poco a poco se ha ido elaborando nada tiene que ver sin embargo, al contrario de lo que pudiera parecer, con la transposición del modo de pensamiento económico.”<sup>191</sup> Ciertamente, cree en el

---

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 339.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 273.

valor de la obra como producto de consumo. Bourdieu piensa que debido a esto es necesario replantear todas las categorías que se han utilizado en otras disciplinas, pues existen propiedades “generales” que son válidas para todos los campos. El valor artístico es comparable a cualquier otro valor: económico, político, etc. Es decir, un hecho social que se produce en el seno de las relaciones de poder. Lo más apreciable, lo más valioso es definido, según Bourdieu, por quienes dirigen la jerarquía de un campo. Los que están dentro del campo y son dominados no pueden imponer ninguna concepción valorativa. Aquí se debe aclarar una situación: las relaciones de poder en los campos artísticos no implican siempre una posición económica. De lo que no se puede escapar es de la lucha entre los que dominan en el campo y los dominados. A veces, es más importante la acumulación “simbólica” que se le otorga al arte. Puede darse este valor gracias a la aceptación de la mayoría de los que integran un campo.

Gracias a esto puede comprenderse cómo se han reproducido discursos que son ajenos totalmente a la objetividad de la vida común.

Para Bourdieu, la ciencia de las obras no puede constituirse tomando los análisis que únicamente se refieren a los textos mismos. Para él, no hay un solo texto que en sí mismo dé razón de lo que es él. Se necesita el análisis de todos los elementos que hacen de un texto una obra pública, reconocida, valiosa: “La

cuestión del sentido y el valor de la obra de arte, como la cuestión de especificidad del juicio estético, sólo se pueden resolver dentro de una historia social del campo asociada a una sociología de las condiciones de la constitución de la disposición estética particular que suscita en cada uno de sus estados.”<sup>192</sup>

En una de las partes de su estudio sobre el campo, titulada “ El punto de vista del autor”, Bourdieu da a entender que el punto de vista es el resultado de la valoración propiciada por el *habitus*, ésta es una noción que se refiere a “[...] los sistemas de disposiciones que, al ser el producto de una trayectoria social y de una posición dentro del campo literario (etc.), encuentran en esa posición una ocasión más o menos propicia para actualizarse.”<sup>193</sup> El *habitus* es el conjunto de todas las determinaciones subjetivas de un autor, por tanto, el origen de todo punto de vista.

El *habitus* es una categoría fundamental en la teoría de Bourdieu. Es un concepto que define un conjunto de hechos que van conformando una vida. Se puede decir que hay una serie de disposiciones subjetivas que constituyen el *habitus*. En otras palabras, según Bourdieu es un término que sirve para denominar lo que se ha llamado “mente”. No obstante, el *habitus* expresa un

---

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 426.

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 318.

rechazo a alternativas anteriores, en las que la ciencia social y la antropología se han centrado, tales como la de “conciencia”, “sujeto”, “inconsciente”, “finalismo”, “mecanicismo”, etc. Asimismo, Bourdieu intenta romper con lo que él considera “el paradigma estructuralista”; pues, en su opinión, este modelo desaparece al “agente” reduciéndolo al “[...] papel de soporte o portador (*träger*) de la estructura.”<sup>194</sup> A criterio de Bourdieu, es necesario incluir en este agente capacidades activas, inventivas, etc. que no sean tomadas como si fueran una naturaleza o una razón universal. De esta manera, es un “[...] operador práctico de construcciones de lo real”,<sup>195</sup> un conocimiento adquirido y un haber que pueden designar adecuadamente la función de todo lo que se había asignado anteriormente al sujeto o conciencia.

A partir de lo dicho, puede comprenderse que la tesis bourdieuana del campo remite a un pensamiento relacional. Esta clase de pensamiento resulta muy pertinente para el análisis de las obras artísticas, sin embargo, sólo puede aplicarse a las realidades sociales a costa de una ruptura radical con la representación corriente del mundo social -pensamiento estructuralista, pensamiento sustancialista. Estos modos de pensar, dice Bourdieu, le habían ocultado las verdaderas relaciones que hay en un campo. Esto es, aquellos

---

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 268.

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 269.

modos de pensar permiten el análisis de los elementos de un campo, pero no permiten estudiar las relaciones que subyacen a estas interacciones, no muestran las posiciones desde las cuales se originan.

Además de la descripción histórica que hace Bourdieu del campo literario, también reflexiona en relación al uso del término “campo”. Existe una génesis de la propia noción de campo. Lo expuesto anteriormente daría cuenta de ello.

El campo se constituye con una serie de elementos que interactúan. Las interacciones dependen, a su vez, de una estructura base, misma que determina la posición de cada elemento. Hay propiedades específicas de cada campo e invariantes que se descubren a través de la comparación entre los campos. De ahí surge la hipótesis de que existen homologías estructurales y funcionales entre todos los campos. Una de las propiedades invariantes más importantes es la producción del productor y del producto como fetiche. Así designa Bourdieu a la transformación de la materia de la obra en símbolo. En este sentido, afirma que “el producto del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del

artista.”<sup>196</sup> Esto es así, porque una obra de arte sólo es considerada, si es conocida y reconocida por el público especializado y competente. El campo no sólo crea la obra sino que, de acuerdo a Bourdieu, también la creencia en su valor como obra artística.

La idea misma de que el artista es el productor exclusivo de la obra de arte, es una noción creada, un paradigma tradicional que se ha conformado en la historia.

La *illusio* es posible por las acciones que se encaminan a crearla, sostenerla y reproducirla. Hay diversas acciones y actos que ayudan a presentar la *illusio* como un valor en sí mismo. Pero el valor que no depende de los elementos del campo. Esta es, precisamente, la función de la *illusio*: hacer posible la creencia o ficción de que funge como fundamento incuestionable del valor. Por ello, la *illusio* siempre está al comienzo de la producción de todos los productos del campo literario. Es causa y motivación del movimiento artístico. Explica Bourdieu que la *illusio* permite la creación de los fetiches a los cuales los artistas se apegan, a pesar de ser en su momento críticos del arte pasado. En otras palabras, los artistas pueden ir en contra de las tendencias artísticas, de la misma vanguardia, pero jamás ponen en duda la necesidad de que el arte continúe existiendo.

---

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 339.

Retomando lo dicho sobre el sentido y valor de una obra literaria, se entiende que todo juicio valorativo tiene dos determinantes principalmente: el campo y el *habitus*. Ambos están íntimamente vinculados, pero, se distinguen por las distintas funciones que realizan y por los espacios que abarcan como realidades sociales.

El valor de una obra no tiene, para Bourdieu, casi ninguna conexión con aquello a lo que había estado relacionado anteriormente, a saber: la belleza, la originalidad, etc. Después de desvelar el proceso mediante el cual una obra de arte se consagra como tal, resulta que una obra de arte no es otra cosa que su valor en el campo.

El valor de una obra artística no es una sustancia que se desprenda de un mundo lejano. El valor de una obra requiere de la “mistificación” de esa obra por parte de los que integran un determinado campo, es la transformación de lo real en símbolo<sup>197</sup>.

La producción del valor es una transformación propiamente simbólica: la obra recibe el valor de una creencia colectiva en tanto que “desconocimiento colectivo”. La creación colectiva de una creencia, a su vez se convierte en una realidad colectiva, puesto que existe un desconocimiento general del

---

<sup>197</sup> La palabra símbolo es usada por Bourdieu para designar al objeto artístico que ha sido ya reconocido y valorado a través del campo. De hecho el “valor” es precisamente un estado simbólico

mecanismo de formación de la creencia, compartido por todos los elementos del campo: se acepta la idea de que una obra tenga un valor en sí mismo, no material, sino simbólico, aunque en el fondo se sospeche que es imposible la existencia de ese valor en sí mismo.

La *illusio* es la aceptación de las reglas de un juego constituido en el que se otorga relevancia a ciertos productos, lo mismo a la condición cultural de los agentes que las producen y las perciben -inclusive a quienes sólo poseen el producto. La *illusio* permite percibir dichas reglas, comprenderlas y gozar de ellas, ya que se comparte con el campo los principios básicos de su existencia. He aquí la razón de la coincidencia entre los autores y su público: unos dependen de los otros, puesto que todos se han adherido a un juego común. Así, "La creencia colectiva en el juego (*illusio*) y en el valor sagrado de sus envites es a la vez la condición y el producto del funcionamiento mismo del juego; está en el origen del poder de consagración que permite a los artistas consagrados constituir determinados productos, mediante el milagro de la firma (o del sello), en objetos sagrados."<sup>198</sup>

El caso de la poesía es ejemplar. Este género ha posibilitado una creencia según la cual el elemento trascendente hace el papel de fundamento y

---

de la obra que no puede ser otorgado sino bajo el conjunto de relaciones que previamente se han establecido en el campo literario, ya sean posiciones, posturas, oposiciones, etc.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 408.

también propone un “telos” poético. En tal situación, el poeta no es agente ni paciente del hecho poético, sino que queda como un medio de transmisión entre lo trascendente poético y la particularidad poética. Con el análisis que hace Pierre Bourdieu de la *illusio*, queda abolida toda idea trascendente de la poesía: “Auténtica teología negativa, la crítica reflexiva a través de la cual el poeta se asigna su doctrina y su comarca arruina lo sagrado poético el mito automistificador de la creación trascendente, ‘lo sujeto’ a los modos de la naturaleza.”<sup>199</sup>

El hecho de que la *illusio* se desarrolle y reproduzca en el centro del campo permite descubrir lo adecuado que puede ser una “ciencia de las obras”. Desmontado todo el ideal que lleva consigo la concepción del arte puro, es menester indicar cuáles serán los elementos que otorgan la especificidad a las obras. Para Bourdieu, la especificidad de una obra sería el conjunto de condiciones que la hacen posible en el interior del campo literario. La aceptación, permanencia y consagración de una obra depende de estas condiciones y de su desenvolvimiento en el interior del campo literario.

Principalmente, hay dos ejes que son tomados como fetiches: el valor estético de la obra y el valor del artista como creador. Ambos son creados por la *illusio*. Además, está latente la idea de que es necesario desmontar la *illusio*

---

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 340.

en favor de la ciencia de las obras. Porque se comprueba que su lectura o relectura da luz al descubrimiento de la especificidad de la obra literaria.

Bourdieu no está de acuerdo con ninguna esencia trashistórica ni trascendente. Pero insiste en el valor que tiene reproducir un juego social: reproducir el juego artístico dentro del campo literario.

La *illusio* literaria, esa adhesión originaria al juego literario que fundamenta la creencia en la importancia y en el interés de las ficciones literarias, es la condición, casi siempre desapercibida, del placer estético que siempre es, en parte, placer de jugar el juego, de participar en la ficción, de estar en acuerdo total con los presupuestos del juego; la condición también de la *illusio* literaria y del efecto de creencia (más que 'efecto de realidad') que el texto puede producir.<sup>200</sup>

La valorización de la obra es uno de los hechos más complejos a los que Bourdieu se enfrenta, puesto que, considera el hecho literario lejos de las tradicionales explicaciones imanentistas, mismas que determinan el valor de la obra como algo intrínseco. Por el contrario, Bourdieu desplaza este valor al conjunto de condiciones de producción de la obra. Estas condiciones se fundamentan en una serie de comportamientos ocasionados por las relaciones (por demás conflictivas) entre los elementos del campo literario.

---

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 483.

Asimismo, el concepto de *illusio* se destaca dentro de su exposición por la riqueza teórica que implica. En efecto, la *illusio* proporciona elementos indispensables para abordar la obra literaria desde una perspectiva diferente al esencialismo. Interesa subrayar la importancia de este concepto puesto que permite establecer las relaciones ideológicas dentro y fuera del campo literario. La *illusio* no es una creación espontánea sino que es producto de las mismas posiciones que guardan los elementos que integran el campo social.

En relación a todo lo expuesto anteriormente se puede apreciar que el esfuerzo teórico de Bourdieu se encamina a demostrar la importancia de las determinantes sociales en la creación literaria, pues, éstas ayudan a aclarar el proceso de la creación y también de la valoración de una obra artística. Es importante tener en consideración la intención de Bourdieu de combatir viejos prejuicios teóricos que obstaculizan la labor teórica: consistente en pensar la literatura a la luz de nuevas tesis (como, la de la existencia del campo literario).

La *illusio*, el *nomos* y el *habitus* son categorías que constituyen y determinan los cambios en el campo literario. Desde la perspectiva de Bourdieu, estas categorías permitirán: a) pensar la literatura de un manera no sustancialista ni estructuralista, b) explicar tanto la creación como la valoración de una obra a partir de múltiples factores y sus relaciones. Sin embargo, debe recordarse que, para Bourdieu, la acción creativa tiene una particularidad

especial, ésta no puede ser sustituida o desplazada por el resto de los factores. La especificidad del acto creativo radica en que es el agente o dispositivo quien logra efectuar un proyecto, o varios proyectos contenidos como posibilidad en el campo literario. A pesar de esto no debe creerse que el escritor es ajeno a todas las demás determinantes del medio artístico. El mismo escritor se crea como artista a través de las posibilidades de la obra en el campo: depende del rechazo o aceptación de la obra literaria. En este sentido, el campo es en última instancia el conjunto de relaciones que legitima al autor y a la obra.

## Capítulo 4.

### Examen comparativo de las teorías presentadas.

#### a) Elementos no-esencialistas en la teoría Bajtiniana de la poesía.

##### *1.-Dialogía y monología: factores de lo poético.*

En el trabajo teórico de Bajtín acerca de la poesía destacan los conceptos de dialogía y monología, a través de los cuales se intenta definir el modo de ser poético. En relación a dichos conceptos hay por lo menos tres posibilidades de interpretación, a saber: a) la poesía es fundamentalmente monológica, b) la poesía es monológica hasta ciertos límites y c) la poesía -de acuerdo a los presupuestos generales del lenguaje, según Bajtín- es dialógica.

Antes de explicar en qué consiste cada interpretación es necesario recordar lo que para Bajtín significa dialogía y monología. En primer lugar, como ya se ha visto (ver *supra*. Cap.2 p.80.) la característica natural del lenguaje es la dialogía. Se debe entender por dialogía la participación activa de múltiples voces en los enunciados, de lo que se deriva la pluralidad ideológica, creativa y móvil del discurso. Todo discurso verbal participa de esta característica, incluyendo la literatura. Sin embargo, en el lenguaje existe lo monológico, el carácter normativo, estático y autoritario del discurso. Lo monológico es una dimensión del discurso que intenta dominar y sobresalir sobre todos los demás aspectos del discurso. Por la dialogía es posible la

interacción de significados dentro de un mismo enunciado, de modo tal que refleja todo el entorno social donde los significados se generan. Por su parte, la monología es la presencia normativa en el discurso, el componente autoritario que impide al discurso aguardar una respuesta. En sus enunciados, por efecto de la monología, el significado se cierra a la incidencia del contexto, a la palabra del otro y se presenta para ser solamente asumido.

En cuanto a la primera posibilidad de interpretación, la monología sería la característica principal del discurso poético. Así, la monología es asumida como una cuestión de estilo, interpretando como “estilo” la elección discursiva hecha por el autor. Tal parece que en la construcción poética adquiere mucho mayor importancia la palabra “propia”: “El estilo de la poesía hace convencionalmente una abstracción con respecto a toda interacción con la palabra ajena, a toda consideración del discurso del otro.”<sup>165</sup>. De acuerdo con esto, el discurso poético no sería dialógico. Lo que Bajtín afirma es que la poesía pertenece al tipo de discurso que no permite la interacción con la palabra ajena, la composición y su expresión está determinada por la monología.

Una de las posibles razones que puede tener Bajtín al definir a la poesía como discurso monológico es la siguiente: la poesía tiene como meta principal

abstraerse de lo dialógico para que la voz “poética” sobrepase (especialmente en el caso de la lírica) a todas las demás voces que le preceden. Este argumento puede derivarse de las proposiciones que hace Tatiana Bubnova en su artículo titulado “*En defensa del autoritarismo en la poesía*”, por medio de las cuales, analiza las relaciones constitutivas de la poesía lírica entre autor, héroe y receptor. En la poesía existe un “efecto de autoridad”, afirma Bubnova, propiciado por una necesidad arquitectónica, así “1) El héroe aparece poseído (absorbido) por la posición valorativa intrínseca del otro (el autor), y 2) La autoridad del autor se manifiesta como una especie de apoyo coral hacia la voz lírica.”<sup>202</sup>

En general, se plantea que la poesía se presentaría como una voz monológica que, sin esperar una respuesta, se dirige a múltiples voces, simplemente para ser leída o escuchada. La poesía representa, de este modo, una visión particular, que se expresa como un respuesta a un previo diálogo que concluye en el momento de construir el poema. De acuerdo con este punto de vista, la poesía en su modo de ser puede llegar a un estado de presencia verbal que intenta ser conclusivo. Pensar de esta manera parece implicar una idea sobre la función de la poesía, entendiendo que su intención sería armar

---

<sup>201</sup> Guillermo, Blanck y Adriana Silvestri, *op. cit.*, p. 264.

<sup>202</sup> Bubnova Tatiana, “En defensa del autoritarismo en poesía”, en rev. *Acta Poética. Homenaje a Bajtin*, México, UNAM, Número 18/19, 1997-1998, pp. 394-395.

una estructura completa, una unidad temática y estética. La monología parece evidenciarse en el hecho de que el discurso se cierra sobre sí mismo. Abstraerse del discurso ajeno significa separarse del espacio de relaciones contextuales; (algo que, de acuerdo con la visión de Bajtín sucede con el texto poético).

Por otro lado, está la segunda interpretación respecto del tipo de discurso que da pie a la poesía en la teoría de Bajtín: aquella que admite la dialogía en el poema. Esta postura declara que el discurso poético puede ser dialógico hasta ciertos límites. De acuerdo con Bajtín, la poesía pertenece al discurso directo, cuya orientación es temática. Sin embargo, la composición poética puede también contener discursos predominantemente dialógicos - como la estilización o la parodia. No se puede negar que Bajtín conserva la idea de que el género poético, salvo algunos pocos casos, pertenece al discurso directo del autor, y esto puede ser tomado como una prueba de que en la poesía predomina básicamente la monología. Pero, también ha afirmado que es posible encontrar casos excepcionales de poesía dialógica. Puede pensarse que para Bajtín la monología es una propiedad fundamental de la poesía; en cambio, la posibilidad de la dialogía se presenta más bien, como una situación casual de la que esporádicamente la poesía da muestras.

No es nada convincente la idea de que el discurso monológico pueda aparecer como una propiedad esencial de un género literario, en especial el género poético. Primeramente, porque Bajtín ha afirmado que el discurso monológico es expresión de una voz autoritaria, que se considera ella misma completa y acabada. Este no parece ser el caso del poema. En segundo lugar, nada permite pensar, congruentemente, que lo monológico se refiera sólo a un modelo o construcción verbal en especial. Tanto lo dialógico como lo monológico se definen en relación al conjunto de aspectos que hacen posible la existencia de cualquier enunciado: la situación, el tiempo, la expresión, etc. Así, que cuando Bajtín enmarca al género poético dentro del discurso directo tal vez lo haga pensando en la necesidad de detectar mejor algunas diferencias que tendría como género respecto de la novela.

La tercera propuesta de interpretación sobre la poesía establecería la idea de que ésta debe ser considerada también como un discurso dialógico. Esto puede deducirse de los principios fundamentales de la teoría del lenguaje de Bajtín. Se sabe que para Bajtín la característica principal del lenguaje es la dialogía. En múltiples ocasiones ha afirmado que todo discurso y toda palabra tienen una orientación hacia el otro. Así pues, la poesía como género perteneciente al discurso verbal también debe tener esta característica. En este sentido no habría forma de excluir al poema de la dialogía. En un primer

acercamiento a este problema, puede notarse que tal y como piensa Bajtín no hay palabra que no tenga en sí misma una condición dialógica. En realidad, la monología sería una manera de conceptualizar un nivel diferente al de la existencia de la mera palabra o palabra común. Es evidente que hablando de géneros literarios se deben hacer precisiones en relación al uso que se le dé a los términos de monología y dialogía. Lo mismo tiene que hacerse cuando se haga referencia a la dialogía en el lenguaje verbal común. Bajtín no realiza nunca distinciones tajantes entre estos niveles, pero esto no quiere decir que los confunda. Afirma que la dialogía está presente incluso en los enunciados más simples y que el uso más común del lenguaje verbal puede tener cabida en todos los géneros.

La dialogía en la poesía está presente desde el momento en que el autor concibe al “yo” que funge como personaje del poema. No se trata necesariamente de que el personaje recurra al dialogo y esto se presente como un recurso de estilo, sino de poner en evidencia la dialogicidad indispensable en el proyecto del creador para la composición de la obra. No es el poeta el que puede dialogar con los otros sino el “yo” poético que se encuentra presente en el poema. No sólo esto, también se trata de reconocer la dialogicidad que provoca el poema en el momento de su lectura. Sobre todo, porque de antemano se sabe que el lector puede decidir en gran medida acerca de los

significados implícitos de un poema. En realidad, no existe ninguna voz autoritaria, ninguna monología que no pueda ser refutada. Bajtín admite que de manera psicológica el trabajo poético permite la desenajenación del poeta al contemplar a “otro” que en algún momento ha podido ser él mismo. Todo ello daría pie a una interpretación dialógica también de la poesía.

## *2.El enunciado y la poesía.*

Según Bajtín, el enunciado es la unidad básica de la lengua. Todo enunciado siempre tiene una orientación hacia otro, por eso, las características semánticas e ideológicas de un enunciado están determinadas por la elección que existe en el enunciado. Elección en orden a la palabra ajena. En la medida en que se acepte que el poema es un enunciado o está compuesto de enunciados, se reconocerá que su unidad estará sustentada precisamente por esa orientación hacia el otro.

En general, de acuerdo con Bajtín, hay que aceptar que toda obra literaria es posible definirla en su conjunto como enunciado. En esto radica una de las ideas bajtinianas sobre el modo de ser de las obras artísticas. Para Bajtín, la definición de género tiene una relación muy estrecha con el enunciado, puesto que para la realización de una obra se requiere un tipo de enunciados que pertenecen a un género. Esto no quiere decir que una obra siempre esté

constituida de un sólo tipo de enunciados. Una obra en su totalidad puede poseer un tipo de orientación y en este sentido ser un solo enunciado, o bien compartir un conjunto de enunciados diferentes.

Para que se realice un enunciado tiene que haber una situación, es decir, un conjunto de factores que lo generen. Las relaciones que existen entre este conjunto de factores hacen posible el enunciado. En primer lugar, no es posible pensar que el enunciado se elabore sin que tenga una dirección -un sentido- hacia otro u otros. En segundo lugar, cuando el enunciado se presenta existen múltiples elementos que lo complementan, por ejemplo, la entonación, la voz y el estilo.

En el caso del análisis poético, es natural pensar que si el poema también es un enunciado va a presentar el mismo comportamiento. Por tanto, todo poema debe tener una orientación hacia la palabra ajena. Se construye pensando precisamente en una situación. De hecho el poeta no puede evitar que cualquier palabra que intervenga en su proyecto creador tendrá este tinte dialógico.

Lo interesante de la propuesta bajtiniana consiste en descubrir hasta dónde esta determinación ayuda a definir las características del poema. Es decir, sin pensar que la dialogía en el enunciado define por completo la situación poética, por lo menos, saber en qué medida este factor determina el

poema. Aquí radica la importancia de la teoría bajtiniana del lenguaje en el análisis propiamente poético.

Existen otros factores que pertenecen a la descripción del enunciado, tales como su forma gramatical, estilística, la entonación, la voz, la elección. También se debe tomar en cuenta la clasificación que hace Bajtín entre enunciados propios y ajenos.

Se ha elegido el enunciado como concepto clave en el análisis poético, porque de él podemos desprender la idea de una unidad del poema.

La intención de esta tesis es analizar la teoría de Bajtín con respecto a los asuntos literarios para saber si en efecto su teoría nos da los elementos de una explicación no- esencialista de la poesía.

¿En qué sentido el enunciado permitiría un análisis del texto poético sin recurrir a determinaciones esencialistas?. Al parecer, la primera característica que hay que tomar en cuenta, es la que afirma que todo enunciado es una unidad. En un primer momento, esto podría parecer un rasgo esencialista, aunque hay que aclarar que para Bajtín la unidad del enunciado está determinada no por los elementos intrínsecos de la palabra o palabras que forman un enunciado, sino también, y en gran medida, porque son dialógicos; lo que quiere decir que, al tener como propiedad el ser dialógico los enunciados se completan por el contexto. Puede ser que, la palabra más

adecuada a este tipo de existencia no sea la de unidad, sino la unicidad. Todo enunciado emitido es único. Su elección y su emisión están determinadas por su propio contexto.

Ahora bien, el problema consiste en saber si esto es enteramente aplicable al poema. En este caso, para Bajtín, un texto literario estaría determinado en su unicidad por el contexto. Dicha unicidad no puede ser establecida de una vez y para siempre, sino que depende cada vez de los elementos de recepción que existan en el contexto, de un modo determinado y en un tiempo determinado. No podría decirse que la teoría del enunciado en Bajtín sea esencialista. Al contrario, Bajtín pone la determinación del enunciado no en los rasgos particulares de su "materia", por decirlo de alguna manera, sino en la orientación hacia el otro en el contexto. Esto determina al mismo tiempo su forma gramatical y estilística, es decir, el enunciado es posible únicamente por el contexto.

De ahí se deriva la idea de que el enunciado es posible tomarlo como un género, incluso cuando se trata de una sola palabra. Tradicionalmente los géneros ya han sido establecidos: género lírico, épico, dramático, etc. Pero esta distinción no es suficiente para la situación real de la literatura. Mucho menos para encontrar la explicación de todo el proceso artístico que subyace al tipo de obras que aquí interesan, sobre todo en el caso de lo poético. Porque se ha de

aceptar que como tales, todas las obras literarias se componen de palabras, de enunciados. Sus distinciones abarcan desde la presentación de un solo enunciado de un tipo genérico (parodia, estilización, ironía, etc.) hasta la realización de géneros comunes, conversación o charla. De tal modo que en una composición verbal literaria no se puede hablar sólo de la representación de un solo género, sino de la interacción de muchos géneros en su constitución. A esto se puede añadir que Bajtín relaciona el fenómeno plural de los enunciados a la existencia de las “voces” en un mismo enunciado o bien en una sola obra.

El enunciado conlleva el elemento conclusivo: la entonación. La entonación es un rasgo del enunciado que permite ubicarlo desde un plano ético y social. La entonación es la expresión particular de una determinada voz, de una personalidad que vive en diálogo: “No olvidemos - dice Bajtín- que la entonación es sobre todo la expresión de la valoración de la situación y del auditorio.”<sup>167</sup>

Se puede hablar de unidad poética cuando para poder definirse en su completud el poema se resuelve en la enunciación. No es posible negar que a pesar de todos los factores que convergen en la realización de un poema existe un espacio y un momento exclusivo para su realización. Por eso Bajtín acierta

al ubicar la literatura dentro de categorías espacio temporales. Este aspecto puede ser apreciado mucho mejor gracias a la idea bajtiniana de cronotopo, concepción a través de la cual se intenta aclarar la influencia del espacio y el tiempo en la poesía.

### *3. Cronotopo: espacio y tiempo en el poema .*

Distinguiendo una serie de elementos básicos en la composición y realización de un poema se puede admitir -desde una primera aproximación- que sólo algunos resultan ser más importantes cuando se manifiestan en un momento y espacio determinado. Esto sucede al interior de la obra y en el espacio real donde se vive la obra. El cronotopo bajtiniano es la categoría que permite observar el desarrollo del poema desde esta perspectiva.

El poema es un enunciado no estático (a pesar de lo que el propio Bajtín dice de la lírica). La experiencia literaria revela la inevitable convergencia de múltiples factores en la vida del poema. Por la diversidad de sus determinantes el poema puede ser no una vez sino incontables veces. Es decir, puede ir diferenciándose a sí mismo y volver a pertenecerse gracias al desarrollo de su cronotopo. El cronotopo no es algo exterior al poema. El hecho de que el ser del poema exista quiere decir que está ubicado espacio-temporalmente. El

---

<sup>203</sup> Blanck, Guillermo y Adriana Silvestri, *op. cit.* p. 264.

cronotopo consiste en un par de coordenadas que trascienden al poema en todos sus niveles. Bajtín habla del cronotopo en la novela y afirma que existe un cronotopo dentro de ésta, cuya presencia permite el sentido de las acciones de la misma. Los hechos en la novela son pensados bajo un tipo de visión cronotópica. La novela también puede participar de otro nivel espacio-temporal, a saber, como un ser que participa de la realidad general en el mundo. Puede ser un ente que pertenece al mundo personal del poeta, al mercado artístico, al dominio de los artistas y lectores, a las casas editoriales, etc. De todos estos factores mencionados puede depender la trayectoria del texto. El poema puede concebirse como un cauce donde la palabra navega, donde puede continuar o perecer. Bajtín afirma que nunca ningún enunciado desaparece completamente. Esto puede atribuirse al sentido de las palabras, no a su realidad física. Puesto que, para los que creen que el espacio y el tiempo son dimensiones irrecuperables, la palabra perece inevitablemente. El hecho de aparecer y reaparecer remite a la idea de fugacidad del poema y a pensar que el poema sólo tiene unos breves momentos de realización. El poema existe en tiempos y espacios únicos. La incógnita continúa en el momento de definir lo que permanece en el poema, si es que algo permanece; o bien, ¿se puede decir que al cambiar el cronotopo el poema cambia?.

No hay que aventurar una respuesta definitiva a este asunto, mucho menos cuando nos referimos al análisis de Bajtín. Respecto a esto podemos retomar lo que Bajtín dice sobre la palabra en general y su forma común: el enunciado. Bajtín afirma que no existe nadie que haya dicho la “última palabra” y también que “todo enunciado tendrá su fiesta de resurrección.”<sup>204</sup> Es evidente que esto no es una definición precisa de la vida de las palabras, puesto que muchas de ellas se han perdido en el transcurso del tiempo. No existe la memoria completa de todo lo que el lenguaje ha producido en el mundo. Sin embargo, de lo dicho por Bajtín se puede deducir que las palabras tienen la posibilidad de permanecer a pesar del tiempo o la historia. La vida de las palabras aún suele entenderse de la manera clásica, esto es, dentro del marco espacio-temporal newtoniano. Bajtín avanza más allá. Su intención es comprender la integración del espacio-tiempo en una pluralidad de dimensiones literarias. A su vez, esta pluralidad de dimensiones nos lleva a admitir la integración cronotópica de cada una de las dimensiones que componen el complejo vital de la palabra, por ejemplo, al hablar de la variabilidad en el “aquí y ahora” en la vida del personaje, en la lectura del texto poético, en su creación o desaparición del poema en la circunstancia social, finalmente, cuenta la ubicación cronotópica del poema en el tiempo de

---

<sup>204</sup> Bajtín, M. M., *Estética de la creación verbal*, pp. 392-393.

todos. Habría que recordar también que Bajtín utiliza el término cronotopo, “casi como metáfora”, es decir, aumenta el sentido real del término que tiene en la teoría física para adecuarlo al análisis literario. Se concibe, entonces, cómo Bajtín retoma de la teoría de la relatividad de Einstein el concepto de cronotopo para vincularlo con el análisis literario cuando define una serie de espacios y tiempos. El cronotopo no se piensa como el espacio y el tiempo absoluto, sino como un concepto que se refiere a una gama de espacios y tiempos relativos, que se compenetran o desplazan. Desde su creación, las palabras están predestinadas al uso recurrente, igualmente, lo están a su desuso, e incluso, a la posibilidad de conservar su vigencia casi de modo trascendente. Todo lo antecedente sucede tanto en la cotidianidad discursiva como en las obras literarias, incluyendo, por supuesto, a la poesía.

Por estas razones Bajtín elaboró una serie de conceptos que se encaminan a explicar el hecho verbal en el espacio-tiempo. Queda claro que, de acuerdo con Bajtín, el cronotopo es fundamental para decidir sobre qué tipo de ente es el poema. En este sentido, parece ser que para Bajtín la obra artística verbal es concebida como un acontecimiento. Esta es una de las razones por las cuales podría considerarse a Bajtín como un pensador no esencialista: para Bajtín, las obras literarias artísticas no pueden poseer rasgos trascendentes absolutos, puesto que, hay una serie de elementos que se conjugan en un

momento dado para lograr un hecho literario y éstos cambiarán en relación a un nuevo conjunto de circunstancias. En el caso específico del poema esta situación no indica que el poema se “transforme” en otro, según su/sus cronotopo(s), significa solamente que hay una serie de variaciones posibles. Estas variaciones pueden concebirse como una serie o una situación simultánea ( es un ejemplo el caso de la heteroglosia) o bien las dos cosas si se globaliza esta visión. Asimismo, la lectura de las obras supone una visión cronotópica. El poema es una obra que permite múltiples acercamientos, rechazos, olvidos, de parte de todos los que conviven con su palabra (autores-lectores).

Así, puede comprenderse que Bajtín no define al poema como cosa ni tampoco como una “esencia”. El poema está más cercano a lo que se concibe como un suceso. Bajtín afirma refiriéndose a la realidad artística que: “[...] También la actividad estética resulta impotente para asimilar la caducidad del ser y su carácter de acontecer abierto, y su producto, en este sentido, no es el ser en su devenir real, sino que se integra a éste, con su propio ser, mediante el acto histórico de la intuición estética eficaz.”<sup>205</sup> En efecto, el suceso no equivale a la nada o al vacío. El suceso, para Bajtín, es un equilibrio de circunstancias que se integran en el espacio-tiempo.

---

<sup>205</sup> Bajtín, M. M., *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Comentarios de Iris Zavala y Augusto Ponzio, trad. de Tatiana Bubnova, Barcelona, Anthropos, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1997, p. 7.

Las relaciones que se crean por medio del cronotopo permiten la valoración del poema como suceso. El estar allí o allá, más cerca de o más lejos de, implica la posibilidad de dar cuenta del acontecer del poema. Agregando que, claro está, su situación de acontecimiento se distingue y se define como hecho único a través de su transcurrir, de su habitar en el tiempo. Para Bajtín, el cronotopo es concebido como un concepto que hace referencia a una realidad ontológica.

Como consideración final en torno a esta reflexión sobre el cronotopo conviene observar una tendencia, por parte de Bajtín, de concebir al cronotopo como un elemento que precisa la realidad del poema y de la literatura en general. El tiempo y el espacio condicionan la aparición y la valoración del texto. El sentido se crea a partir de lo que está ocurriendo. De ahí que, para Bajtín, el cronotopo y la dialogía sean las formas más adecuadas de definir a la palabra artística, ya que la comunión de la palabra “propia” y la “ajena” está contenida en el producto artístico.

#### *4.- Esencialismo y no-esencialismo en la teoría poética de M. M. Bajtín.*

En relación a lo expuesto en los anteriores apartados, es posible emitir una serie de juicios que deben someterse a un mínimo análisis. Ello en la dirección

de establecer hasta qué punto o en qué sentido el pensamiento de Bajtín acerca de la poesía es o no esencialista.

En primer lugar, se encuentra la cuestión de la afirmación bajtiniana sobre la naturaleza monológica de la poesía. En la actualidad, existe una fuerte discrepancia en relación a este punto.

Para Tatiana Bubnova, no hay ninguna razón de peso para diferir de la opinión de Bajtín. Puesto que así debe ser este género verbal, la monología caracteriza a la poesía respecto de los demás géneros:

En Bajtín, lo poético se opone a la prosa, como lo monológico se opone a lo dialógico. Pero si se hace un intento teórico por “dialogizar” la lírica del mismo modo como se hace con la novela, y mediante los mismos recursos, el resultado puede ser la anulación del modo lírico en cuanto concepción literaria radicalmente opuesta a la prosa (novela, etc.) Puesto que, el dialogismo es propio de todo discurso y se encuentra en las bases más íntimas del lenguaje, lo monológico no es sino un tipo de respuesta a una significación anterior.<sup>206</sup>

Según la lectura que hace Bubnova de Bajtín, la poesía es un lenguaje especial que se entiende como una respuesta específica a un diálogo abierto, por ende es una forma real de la existencia humana. Existencia que se caracteriza por la dicotomía yo/otro. Es un poco singular la interpretación que Tatiana Bubnova realiza sobre la poesía, pues, por un lado, afirma que sus

---

<sup>206</sup> Bubnova Tatiana, “En defensa del autoritarismo en la poesía”, p. 383.

elementos se configuran a partir de una retórica autoritaria, al emplear, por ejemplo, el imperativo verbal, la interpelación, el grito, etc. y por otro lado, asegura que a éstos elementos subyace una “arquitectónica de lo lírico”, esto es, una base que contiene, entre otros aspectos una motivación humana, que puede concebirse a manera de un “coro” que apoya la voz del autor: “El imperativo y el grito sitúan el discurso lírico en primer lugar como monológico y en segundo, como autoritario; son respuestas específicas a menudo dirigidas no desde el interior de un sólo texto sino de una concepción global; de la forma arquitectónica de lo lírico.”<sup>207</sup>

Al parecer de Tatiana Bubnova, la arquitectónica que sustenta al discurso lírico implica en sus raíces relaciones entre una tríada de sujetos: el autor, el héroe y el receptor. Relaciones que por corresponder más a un acto humano conllevan una responsabilidad moral. Así, según Bubnova, la poesía no se piensa únicamente como un hecho estético, cuyo fin sea solamente ostensivo o informativo, sino que Bajtín en su reflexión de este evento artístico plantea también una valoración moral: “[...] interesan, sobre todo y en primer lugar, las interrelaciones jerárquicas y axiológicas entre estos sujetos virtuales.”<sup>208</sup>

---

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 386.

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 391.

Tatiana Bubnova matiza su interpretación sobre el discurso monológico aclarando la ambigüedad que se presenta al describir el modo de dichas relaciones en la poesía lírica, ya que en la poesía el “otro”, “es monólogo para con <el lenguaje convencional> es monólogo del autor. Son fases de un diálogo pero no del mismo tipo que aquel que se entabla entre los lenguajes sociales de la prosa.”<sup>209</sup>

Bubnova observa que al definir la poesía lírica como un discurso monológico, el texto tendría una tendencia a lo impersonal, sin embargo, ella misma declara que en la lírica lo monológico estaría mejor definido si se piensa como una “introspección íntima”.

Ahora bien, esto no significa que la poesía sea dialógica, sino que el trasfondo dialógico es algo que influye en la poesía aunque no la determina, pues, “[...]se trata de un apoyo contradictorio, peculiar. Se plasma mediante un conflicto, lingüístico o social, entre el yo lírico y el coro, entre el poeta y la sociedad, entre el autor y el héroe.”<sup>210</sup> Este apoyo, que proviene del “otro”, refuerza el elemento autoritario de la voz lírica. Gracias a esto la voz del poeta es convincente frente a todas las demás voces. “Es la voz de una autoridad emocional y volitiva gracias a la cual el ser humano de repente resulta capaz de

---

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 403.

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 407.

organizar su vida y sobre todo de transformarla, de mover a otros y de creer él mismo en su propio impulso.”<sup>211</sup>

Tatiana pone de ejemplo el caso de la poesía de Brodsky, para mostrar que a pesar de poder subrayar en ésta algunos tintes dialógicos, en realidad “[...] su voz se oye más nítida y original desde el entorno referencial, pero esto en nada cambia la situación de su lenguaje poético: complejo, elitista, monológico.”<sup>212</sup>

Por último, concluye Bubnova, una de las razones para asumir la monología en la poesía, es la comprensión de esta característica como un acto primario de toda voz, indispensable para ser concebida como tal y, por tanto, un hecho que permite toda situación dialógica, de esta manera “el monologismo de la poesía es la forma legítima del dialogismo primordial de la palabra: actitud ante el mundo y ante sí mismo, acto sin coartada.”<sup>213</sup>

En un sentido amplio se puede entender esta actitud, que se desarrolla en la poesía lírica, como paradigma moral, vital y convincente, ya que se trata de la representación de la voz propia ante el mundo, misma que pretende ser siempre única y genuina.

---

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 412.

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 411.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 412.

Si se admite esta definición de la poesía, se admite también, implícitamente, un rasgo esencialista, pues, ¿qué posibilidades tiene la poesía, si desde su aparición está permeada por la voz autoritaria que impone en su recepción?. Pensar así del poema implica pensarlo de una manera estática. Desde su creación, el poema está pensado para mostrarse concluido, determinado, con una unidad semántica cerrada. Porque, de acuerdo con Bajtín, la monología consiste en imponer una serie de significados unívocos, no cabe entonces aventurar interpretaciones. Que el poema sea interpretado significa entrar en el juego del diálogo. El poema se presenta como algo emblemático, un paradigma que el autor ha realizado. Parece ser que la obra poética se aparta de la voz del autor, se constituye en una sola voz. De acuerdo con sus principios, el poema en tanto que texto monológico es un ente que emite o trasmite esta voz únicamente. Esto implicaría que también la elección ha sido condicionada por la monología y por ende, el estilo, la gramática, etc.

El poema, según Bajtín, evita las demás voces. En este sentido, podría pensarse que para realizar un poema es necesario un recogimiento subjetivo, reconocer la voz propia (o lo que se cree es la voz propia) toda vez que ésta se define la elección de los enunciados que van a expresar la personalidad de la

voz del autor. Todo poema, si se define como monológico, conduciría esta expresión hacia los demás de una forma contundente.

La incongruencia se presentaría en el posterior desarrollo del poema, a partir de que el poema se presenta con su voz autoritaria. Pues, supuestamente, un texto monológico no da pie a la dialogicidad. Es esto lo que se puede objetar a Bajtín. Si el poema tiene un destinatario esto conlleva de forma inmediata a la dialogicidad. Bajtín ha dicho también que todo enunciado tiene una orientación hacia otro. Dada la monología, el poema debe desplazar esta orientación. Esto se presenta aun más contradictorio. Es evidente que, en este punto, la concepción de monología pierde fundamento cuando se observan las consecuencias de la función que Bajtín ha asignado al enunciado, como la de ser la unidad primaria del lenguaje verbal. Unidad que se constituye gracias al intercambio dialógico de muchas voces y en donde, también, reside la heteroglosia. Es un hecho que el poema se constituye básicamente de esta materia verbal; por tanto, parece que en relación a las determinantes ontológicas tiene mayor peso la definición de enunciado como componente de la poesía que la característica de ser monológico.

Ahora bien, por otra parte, se encuentra el análisis que hace Osmar Sánchez Aguilera en favor de la dialogía en la poesía. A continuación se

resumen algunas de las razones más importantes que él tiene, para contradecir lo que Bajtín ha dicho sobre la poesía.

Según él, Bajtín efectúa una descripción de los géneros poesía y novela, recurriendo a una analogía con las fuerzas físicas centrífuga y centrípeta. Los géneros poesía y novela serían comparados con esas fuerzas respectivamente. De acuerdo con ello, se entiende que la poesía pertenece a un género de tendencia cerrada y la novela al género más abierto, que tiende a lo externo. Para Aguilera, esta concepción bajtiniana sobre la poesía está influenciada todavía por el romanticismo, puesto que en este periodo se difundió ampliamente la idea de que la poesía era algo “único”, “homogéneo”, “elevado”, etc. Sin embargo, actualmente esta tendencia ha cambiado al cuestionarse los fundamentos trascendentalistas-immanentistas que tiene esta concepción, si bien no ha desaparecido del todo la creencia de que la poesía es un discurso privilegiado que resume o contiene la “esencia” de lo literario. Así, en la época contemporánea “[...]la poesía va a tener como rasgos centrales suyos, varios de los que él ha creído incompatibles con la ‘lirica’, a saber, conciencia crítica, visión (auto)irónica, certeza de sus límites sociales y

fronteras sociodiscursivas <un discurso entre otros>, de su precariedad, de su desplazamiento hacia las márgenes...”<sup>214</sup>

Para Sánchez Aguilera, la idea de un lenguaje monológico no concuerda con lo que sucede en realidad con el texto poético; pues, él cree que éste es sobrepasado por la presencia del “otro”. No sólo la novela sino también la poesía son discursos que “desbordan las prácticas sociodiscursivas asentadas en la palabra escrita/prestigiada” esta es una razón para argumentar que no es propicio concebir al texto como un “todo cerrado y autónomo”.

Según Sánchez Aguilera las teorías de Bajtín tienen aspectos fundamentales para cambiar la visión que se ha tenido sobre la poesía, avalada muchas veces por los propios poetas. Él afirma que “[...] ese tipo de discurso (textualización)..., puede muy bien beneficiarse de algunos de sus hallazgos, en tanto discurso, en tanto enunciado...con la anuencia de Bajtín, o a pesar suyo.”<sup>215</sup>

Son dos las posibilidades que se desprenden, según Osmar Sánchez Aguilera, de los planteamientos efectuados por Mijail Bajtín, a saber: la primera que consistiría en tomar en cuenta la intersección de los enunciados propios y ajenos en cualquier texto, misma que da origen a una comprensión

---

<sup>214</sup> Sánchez Aguilera Osmar, “Hacia la poesía con Bajtín (y a pesar de él)”, en rev. *Acta poética. Homenaje a Bajtín*, México, UNAM, Número 18/19, 1997-1998, p.369.

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 371.

más amplia de nociones (muy útiles para el análisis poético) como intertextualidad o interdiscursividad; y la segunda, hace referencia al papel que tiene el destinatario en el proceso de creación, ya que los enunciados ajenos, comprendidos en esta parte del proceso, son los que “modelan” las estrategias del creador. De esta forma, resulta muy natural que Sánchez Aguilera concluya su reflexión anotando lo siguiente: “La consideración bajtiniana del papel activo del otro, con el consecuente desplazamiento del axis epistemológico o punto de intersección con el otro (en el que se constituye), resulta básica, ya no para fundamentar la socialidad de una u otra práctica discursiva (textual) sino para sacar provecho metodológico a las diversas implicaciones de esa socialidad.”<sup>216</sup>

Analizando las interpretaciones que han hecho Tatiana Bubnova y Sánchez Aguilera se encuentra claramente la discordancia que hay entre ellas, respecto a la situación poética. En los dos casos, hay elementos que justifican sus posturas, gracias el amplio margen de interpretación que dan las teorías bajtinianas. En este sentido, se puede inclusive proyectar una nueva interpretación generada por el análisis de estas aparentes contradicciones: la idea de que Bajtín ubique el poema como un discurso intermedio, que puede describirse mediante tanto con las características de lo monológico como por

---

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 375

las características de la dialogía, el cronotopo y su situación de enunciado. No puede ser tan definitiva la concepción cerrada del poema puesto que existen muchos factores que lo complementan.

Entre los principales elementos a los que se puede acudir para definir el poema, los cuales liberan la concepción bajtiniana de la postura imanentista, se encuentran el enunciado y el cronotopo. Estos conceptos permiten argumentar a favor de una explicación no-esencialista en la teoría bajtiniana, es decir, a favor de la idea de que el poema no se conforma de rasgos trascendentes, puesto que estos conceptos hacen referencia a elementos contextuales. Es el caso del enunciado, porque para pensar en éste es indispensable tener en cuenta, en primer lugar, la situación, es decir, las circunstancias desde donde se genera. El enunciado es una respuesta que inevitablemente remite a una interpelación previa, no de uno sino de muchos otros enunciados. La idea que tiene Bajtín sobre el enunciado permite vincularlo a otros elementos extra-enunciativos sin los cuales no es posible su existencia. Todo enunciado se configura a través de una situación social que modifica los matices de expresión y de la voz. Esto significa que un enunciado puede reelaborarse de incontables maneras, cada vez que se enuncia algo, esta emisión tendrá una situación de permanencia y una situación de cambio. De ahí el hecho de que no se consideren los elementos contextuales como complemento ni causa del

enunciado. Simplemente, para Bajtín, existe una interacción real entre las circunstancias que posibilitan el texto, a las que se dirige, y el texto mismo. Todo el conjunto y sus acciones permiten la vida del enunciado.

En el caso del cronotopo, también se infiere la necesidad de abandonar la explicación imanentista de los textos, porque los factores de espacio y tiempo son relativos a cada suceso poético. No pueden hallarse rasgos inmanentes en hechos que dependen para su completa formación de los elementos cronotópicos. El proceso de creación y de recepción del poema se explica mediante las relaciones que se ocasionan entre un conjunto de enunciados enfocados a una situación que por definición es cronotópica. El cronotopo es un concepto que ha sido concebido para designar la variabilidad de los sucesos literarios. Todos ellos fundamentarían su recreación a partir de los factores complementarios al texto, como su situación social, histórica, ideológica. De la misma forma hay que tomar en cuenta la trayectoria personal del autor y el público, elementos que deben estar en sincronía con la concepción cronotópica.

Finalmente, dado que estos dos conceptos, enunciado y cronotopo, se pueden aplicar al texto poético -y al parecer muy adecuadamente- se concluye que en general la teoría bajtiniana es no-esencialista, a pesar de que el propio Bajtín haya asignado un carácter monológico a la poesía. Es definitivo que

Bajtín se refiere en sus obras sólo a un tipo de poesía, y, por otra parte, parece desconocer los cambios generados en la poesía contemporánea.

Ahora bien, se debe tomar en cuenta las breves alusiones que hace Bajtín sobre la posibilidad de incluir en un texto poético discursos de carácter dialógico. No sólo es interesante descubrir que en este sentido, la teoría bajtiniana puede ser asumida como no esencialista, existe, sin embargo, un riesgo de caer en el esencialismo si hace una lectura de ambos términos : dialógico, monológico, aplicándolos a un texto cualquiera, pensando que con ellos se está designando una característica fija e inherente al texto. No se puede pensar que lo monológico o lo dialógico caractericen un género literario e incluso es demasiado arriesgado pensar que el lenguaje caracterizado por alguna de los dos conceptos.

Es cierto que estos conceptos procuran definir hechos, pero los elementos que integran estos hechos y sus relaciones que los posibilitan o desarrollan no son ontológicamente trascendentes. Es por eso que resulta más afortunada la idea de concebir al poema como enunciado, puesto que, el enunciado es, precisamente, un texto en situación cuyas determinantes dependen en todo caso de su propio cronotopo.

**b) Pierre Bourdieu: una teoría relacional de la literatura**

### *1.- El concepto de campo literario.*

Para Bourdieu, lo que él llama “campo literario” determina las condiciones de producción de la obra literaria. Por lo tanto, se infiere la importancia de los elementos que componen el campo, es decir, que sin éstos como fundamentos previos no existe ninguna obra propiamente dicha.

A esto se agrega una razón muy importante, el campo literario conforma los elementos de percepción y valoración estética, los cuales al ser también componentes del campo, posibilitan la recepción de la obra. Esto significa, en un momento dado, que la producción literaria tiene una garantía de ser admitida y reconocida en el espacio literario. Se debe recordar que la descripción que Bourdieu hace del campo social también conviene a la del campo literario, puesto que, tienen una similitud en su organización, es decir, son homólogos.

Entre los elementos que integran el campo literario se encuentran el autor, el lector, las editoras, el público, la publicidad, las organizaciones culturales, librerías, los reporteros, las obras literarias consagradas, los escritores de renombre, etc. Estos elementos conllevan una determinada postura ideológica condicionada por la posición social y por la historia personal de cada elemento.

Lo más sobresaliente del concepto de “campo literario” es la manera en que por medio de éste se puede entender la construcción de las obras, sin caer en posturas “extremas” que reduzcan la explicación de la existencia literaria a un sólo elemento, como la intención autorial o la asimilación de la forma de la belleza o la posesión de lo sublime, etc.

En el campo literario destaca una serie de relaciones entre posiciones y posturas valorativas comprometidas con lo político y lo económico. Es evidente que el conjunto social se modifica cuando sus elementos cambian de posición y asumen contenidos ideológicos distintos, aunque parece escapar a Bourdieu el hecho de que estos elementos no sólo varían sino que también desaparecen y se crean otros nuevos elementos (la idea de lo que significa el tiempo en Bourdieu, a diferencia de M.M. Bajtín, no es tan clara).

El concepto de “campo” remite más a la dimensión espacial, por ello es fácil admitir que al igual que un juego, si cambian de lugar las cosas el juego cambia en su totalidad. Lo mismo sucede cuando se considera la variación en la visión que se adquiere de acuerdo a la posición social, política, ideológica, etc. Espacialmente, el concepto de campo ayuda a comprender el valor de las cosas, en el caso específico de la literatura, este valor se forma a través de la “situación” a la que propende la obra literaria dentro de los límites del campo. Igualmente contribuye a esta comprensión, observar el esfuerzo invertido en la

“pugna” por lograr dentro del campo la más afortunada posición, la postura más inteligente o más deseable, el conocimiento más amplio o paradigmático.

Lo político y lo económico son indisociables del campo literario, incluso cuando lo que significa el arte y lo que retribuye a los creadores sea sólo algo simbólico. Para Bourdieu lo espiritual y místico son conceptos sospechosos que no indican a ciencia cierta nada que pueda ser analizado dentro del campo. Pues en éste no puede ser aceptado un valor en sí mismo, absoluto, sin referente alguno a las múltiples relaciones que acaecen en el campo. Para Bourdieu, los valores trascendentales no existen en realidad, incluso lo más simbólico obedece a una ley en el campo: la del intercambio económico. Así es como se concibe el consumo simbólico, la ganancia ideológica.

A criterio de Bourdieu la idea de asignar un valor excepcional (simbólico) a lo artístico es producto de las condiciones establecidas en el campo literario. Paradójicamente, esta idea surge en oposición a la postura que declara que los intereses económicos y políticos necesariamente influyen en las obras.

Desde el punto de vista de Bourdieu, lo simbólico también obedece a una ley en el campo: la del mercado. Por tanto, lo simbólico no es extra-social sino que se integra en lo social. Todo lo que es la obra tiene una connotación social que se obtiene según su posición en el campo. Por ello, la idea central de su análisis

es la de campo literario, porque permite explicar la producción de valores simbólicos ya que éstos son los que caracterizan la literatura, en su forma más plena. Todas las obras y también los valores emergen del campo. Bourdieu afirma que el campo literario no es sólo productor de obras artísticas, también es el que permite la existencia del “autor” y del “lector”, es decir, produce la visión y valoración de las obras literarias objetivada en el conjunto de relaciones del campo literario. Una obra literaria no puede concebirse sin estas condiciones que la rodean, pues ellas son, en realidad, las que contribuyen a su plena formación.

## *2.- Percepción y valor desde la perspectiva de Pierre Bourdieu.*

Se ha definido ya a la percepción y a la valoración como elementos implícitos en el campo literario. En efecto, para Bourdieu, éstos elementos son los que posibilitan dentro del campo la comprensión de la obra. La percepción y la valoración de la obra son, básicamente, las condiciones que permiten el desarrollo de la literatura desde su aparición dentro del campo literario.

El fundamento de esto se encuentra en el concepto de *illusio*, que Bourdieu concibe para explicar el efecto de creencia. La *illusio* es un tipo de acuerdo implícito entre todos los elementos del campo. Por ejemplo, la consagración de un autor u obra, se realiza porque todos los elementos a los

que se dirige, -editoriales, público, mercado, etc.-, reconocen en ella las situaciones especiales con las que se identifican.

Según Bourdieu, puede pensarse que una obra es un producto del campo literario, la cual se rige por las leyes que en él operan. Sus condiciones que la posibilitan son: por un lado, el campo y sus normas y, por otro lado, la *illusio*.

Desde el momento de la proyección de una obra interviene esta dimensión ideológica de la *illusio*. La percepción está condicionada por ella, lo mismo que la valoración, pues, ciertamente, no puede admitirse que se percibe y valora algo que no se muestre en el contexto o de lo que no se tiene idea. El hecho de creer que hay obras artísticas, significa converger dentro del campo literario y su *illusio* particular. Para Bourdieu, este efecto de creencia “[...] se basa en el acuerdo entre los presupuestos o, con mayor precisión, en los esquemas de construcción que el narrador y el lector... involucran en la producción y en la recepción de la obra y que, por compartidos, sirven para construir el mundo del sentido común...”<sup>217</sup>

Otra característica del campo literario consiste en la ruptura, que subraya Bourdieu, entre la *illusio* literaria y la *illusio* que tiene el mundo del sentido común.

---

<sup>217</sup> Bourdieu, Pierre. *op. cit.*, p. 484.

La *illusio* literaria va en contra de la *illusio* que domina a todo el campo social. No obstante, para el campo literario lo más importante sigue siendo la obra misma, de ahí que sea necesario analizar las condiciones de percepción y valoración de la obra. Esto es, el producto final del campo literario. Al final de este análisis se encontrará que en efecto la tendencia del campo es en muchos sentidos contraria a la visión que predomina en el campo social o en el campo del poder, pues el campo literario, generalmente, vive una situación conflictiva dentro del campo de poder, éste ejerce, inevitablemente, una presión sobre el modo de ser del campo literario.

Bourdieu, no puede decidir sobre la naturaleza de la obra, porque, en primer lugar, la obra no es algo ya hecho y definido por siempre, (este es un rasgo que le atribuyen a la obra la teorías esencialistas) sino, al contrario, la obra es algo que se va construyendo en el desarrollo que desencadena el campo literario:

La ideología de la obra de arte inagotable, o de la "lectura" como recreación, oculta, a través del casi desvelamiento que suele darse en las cosas de la fe, que la obra es hecha en efecto no dos veces, sino cien, mil veces, por todos aquellos a quienes interesa, que sacan un interés material o simbólico al leerla, al clasificarla, al descifrarla, al comentarla, al reproducirla, al criticarla, al combatirla, al conocerla, al poseerla.<sup>218</sup>

---

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 259.

Es claro que para Bourdieu una obra no puede ser valorizada únicamente partiendo de una sola perspectiva. No obstante, es factible explicar el funcionamiento de la percepción y de la valoración desde el campo literario. Para esto, Bourdieu cuenta con el concepto de *illusio*, pues éste señala la intervención de la ideología en todos los elementos y planos que componen al campo literario : la *illusio* se compenetra con los “*habitus*” y determina, a su vez, el juego de posiciones del campo literario. De esta manera puede explicarse, por ejemplo, la creación de una Academia de las Bellas Artes, que designa oficialmente cuales son las obras artísticas y cuales no.

La *illusio* permite también explicar la existencia de un público culto y de la diferencia social que implica tener gustos refinados o exquisitos.

En este apartado se hace hincapié en la insistencia de Bourdieu de concebir al autor -y a cualquier otro sujeto- no como una conciencia o un “yo” particular sino como “*habitus*”. El *habitus* para Bourdieu es libre en su trayectoria, pero, su percepción está condicionada por lo social. El *habitus* es un conjunto de experiencias que un ser humano puede tener. Es por ello que los *habitus* son muy diferentes entre sí. Las experiencias “*subjetivas*” no son creación pura de un sólo sujeto, sino que se van formando y son asumidas desde la posición que cada ser humano tiene en el campo social y cada escritor en el campo literario.

Entonces, al hablar de percepción y/o de valoración Bourdieu indica la posición y la postura que cada *habitus* tiene en el campo literario también indica la posición y el valor de los grupos de *habitus*. Finalmente, la percepción y el valor que se le asigna a una obra literaria depende no sólo de estos grupos de *habitus* sino también del conjunto total de *habitus* que coinciden en el campo literario.

### *3.- La obra literaria en el pensamiento de Bourdieu.*

Bourdieu pone en tela de juicio la concepción tradicional de la literatura, comenzando con su rechazo a la idea que se tiene acerca de la función del significado en los textos, a saber, la concepción de una esencia que se puede extraer por la lectura y/o análisis de los textos. Ejemplo de esto se encuentra en el planteamiento que hace el grupo Chicago Critics según el cual, se afirma que un poema es un “todo artístico” depositario de un “poder”, lo que hace pensar que se puede obtener lo esencial de la obra sin recurrir a ningún factor externo. Así, los poemas se explican como una estructura “autosuficiente” de significados.

En contrapartida, Pierre Bourdieu, afirma que las razones de la aceptación de la concepción anterior son la institución escolar que así lo trasmite y los hábitos mentales de los profesores.

En realidad, comenta Bourdieu, no existe fundamento para tales explicaciones ni pueden ser suficientes. Para él, la razón de que continúe imperando la tradición esencialista es que posee en la práctica un carácter ritual, debido a que con esto se refuerza una concepción sobre “originalidad” que domina en el campo literario. Es decir, tanto a los autores como a los lectores y demás participantes del campo literario, conviene mantener una idea de esencia o universalidad de lo artístico que, a final de cuentas, remite a una posición de prestigio en el campo, pues, entonces se consagran como productores y conocedores de lo “original”, de lo “especial”.

A consideración de Bourdieu, tanto el estructuralismo como el formalismo se encuentran sometidos a tal práctica ritual. Bourdieu está en desacuerdo con esta visión, pues, piensa que se trata de una “absolutización” del texto literario. Toda vez que se pretende que únicamente la obra proporcione los datos de cómo debe ser leída o interpretada. Es muy parecido lo sucede con quienes afirman que la clave de la obra literaria está en los juicios del autor o del intérprete, llámese lector o universidad, crítico, etc. Pues esto también ayuda a estos elementos a mantener su posición y postura en el campo literario, aún en los casos en que lo único que se gana sea un “capital simbólico”.

Ahora bien, para Bourdieu resulta evidente que la obra no puede ser explicada a partir de sí misma. No sólo es importante lo que muestra el texto, también lo es conocer la investigación que subyace a la producción de la obra y conocer que la literatura “[...]también está gobernada, en su dimensión negativa, por un conocimiento anticipado de la acogida probable inscrita en el estado de potencialidad del campo.”<sup>219</sup> Lo que significa literalmente “habitar” el campo literario. Se trata de mantener una postura en él, incidir en su desarrollo por medio de la posición y la defensa del punto de vista, con el cual se hace presente a los demás elementos. Una visión literaria implica el conocimiento de lo que sucede en el campo y su desarrollo en el pasado y posibilidades en el futuro.

#### *4.- Refutación del esteticismo: relacionismo vs esencialismo.*

De acuerdo con lo analizado y anteriormente descrito la idea de “campo literario” que propone Bourdieu intenta refutar al esteticismo al que tiende el mundo literario, ámbito en el que los autores, lectores y demás elementos únicamente se dedican a reproducir prácticas y teorías en donde los factores extra-textuales se nulifican. Bourdieu considera adecuado, entonces, revisar

---

<sup>219</sup> *Ibidem.*, p. 308.

está actitud e impulsar un cambio en la perspectiva, evidenciando, ahora, los elementos del campo literario que influyen en la realización de la obra.

Resulta apropiado considerar que este cambio de perspectiva se proyecte como una visión relacional. Ello, por las siguientes razones:

a) Bourdieu propone no un análisis de obras considerándolas en sí mismas, sino el análisis de las condiciones necesarias para la producción de las mismas. Una de las tesis más sobresalientes respecto a este punto es la que afirma que el autor es, al igual que la obra, producto del campo.

b) Al hablar de una serie de elementos que conducen a la producción de las obras, Bourdieu está explicando también el conjunto de relaciones que hacen posible a las obras. Esto es, no habla de la producción de las obras literarias como una relación de causa-efecto. Para él, las condiciones de producción son, al mismo tiempo, parte de otras situaciones más allá del proceso de creación de las obras. De ahí que para la determinación de las obras sea inevitable tener en cuenta un conjunto básico de relaciones y no una sola causa esencial.

c) Tanto los elementos del campo como las relaciones que se generan en él, son presentadas bajo una serie de conceptos que implican una situación espacial, tales como, posición, postura; también bajo conceptos que implican relaciones de poder, a saber, jerarquía, pugna, o relaciones ideológicas como

el punto de vista, etc. Nada se define por sí mismo. En el campo, lo principal es entender esta red de relaciones que permiten fundamentar la comprensión de la obra y la obra misma.

Se han abordado ya las razones por las cuales Bourdieu considera a las teorías tradicionales (estructuralismo, formalismo, etc.) equivocadas, en cuanto a la explicación que hacen del fenómeno literario y de la poesía en particular. Pero, aquí se necesita destacar la inconformidad de Bourdieu en relación al llamado esteticismo; puesto que incide profundamente en su forma de construir el campo literario autónomo.

Hasta el momento, se ha señalado a lo largo de este trabajo la impropiedad de los análisis literarios que fundan sus tesis bajo el concepto de esencia. Bourdieu es un pensador que refuta también la teoría poética esencialista. Se puede recordar cómo para Bourdieu la idea de una esencia forma parte en determinado momento histórico del campo literario. En este sentido el concepto esencia se le concibe como un paradigma que responde a las determinantes sociales de una época y se combate su implicación de realidad absoluta universal:

Los análisis de esencia y las definiciones formales no pueden ocultar, en efecto, que la afirmación de la especificidad de lo 'literario' o de lo 'pictórico' y de su irreductibilidad a cualquier otra forma de expresión es inseparable de la

afirmación de la autonomía del campo de producción que supone y refuerza a la vez. De este modo..., el análisis de la disposición estética pura es inseparable del análisis del proceso de autonomización del campo de producción.<sup>220</sup>

Así pues, se considera que para Bourdieu, el esteticismo hay que ubicarlo en relación al concepto de campo literario. Esto no significa que no haya existido este concepto antes de la llamada autonomía del campo literario, la cual esta fechada, por Bourdieu, en el siglo XIX, sino que, siguiendo los lineamientos de sus tesis, el campo literario adquiere la autonomía cuando, de igual forma, adquiere la conciencia de que el paradigma del arte y la literatura debe ser “universal”, “puro”, y, de algún modo, “trascendente”. De otra manera no habría forma de liberarse de las determinantes políticas y económicas que afectaban directamente a los representantes de los movimientos artístico-literarios, que Bourdieu describe como aquellos que dieron inicio al campo autónomo (en la pintura, la literatura, etc.).

Según Bourdieu, cuando Flaubert y Baudelaire tratan de inventar “una mirada pura” tiene que adoptar una postura acorde con dicho fin, adoptar un “aire” de “indiferencia” hacia las implicaciones éticas, Así, explica Bourdieu, “el esteticismo llevado a sus últimas consecuencias tiende hacia una especie de

---

<sup>220</sup> *Ibidem*, p.210.

neutralismo moral, que no anda lejos de un nihilismo ético.”<sup>221</sup> Es claro, entonces, por qué el campo literario autónomo se liga a un tipo de esteticismo. Se trataba en este caso histórico de los ideales de un grupo de artistas y también de sus actitudes y hechos, junto con otros elementos y personajes que comparten el ambiente de su campo literario :

Así, la invención de la estética pura es inseparable de la invención de un nuevo personaje social, el del gran artista profesional que aúna en una combinación tan frágil como improbable el sentido de la transgresión y de la libertad respecto a los conformismos y el rigor de una disciplina de vida y de trabajo extremadamente estricta, que supone el desahogo burgués y el celibato y que más bien caracteriza al sabio o al erudito.<sup>222</sup>

Finalmente, este desapego o neutralismo moral que surge en el campo literario autónomo produce una visión diferente, concebida por Bourdieu como “un discurso sin más allá y en el que el autor se ha borrado a sí mismo, pero como un Dios spinozista, immanente y coextensivo en su creación.”<sup>223</sup>

Ahora bien, esta autonomía, aun cuando conlleve una concepción esteticista, no se genera por la realidad que pretende designar dicho concepto, sino sólo a través de las condiciones y relaciones que han creado al campo literario autónomo; condiciones que ya han sido señaladas por Bourdieu. En

---

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 174.

otras palabras, esto quiere decir que todo lo que implica un campo -social, literario, de poder, etc.-está determinado por las relaciones que se establecen entre el conjunto de elementos que lo conforman : autores, obras, críticos, publico, y cada uno de los *habiti* a los que pertenecen estos elementos.

De este modo, se tiene que tomar en cuenta la diferencia que existe entre la inclusión de un concepto en el campo y el análisis de las condiciones de origen de dicho concepto que Bourdieu señala. Bourdieu está contra la tesis que sitúa al arte puro no como un concepto o paradigma de una época histórica determinada sino como una realidad suprema que determina las obras y los comportamientos estéticos. Para Bourdieu, las determinantes de las obras sólo pueden darse a través del campo literario. En este sentido, se puede afirmar que el análisis de Bourdieu es relacionista, pues, para la conformación del campo literario lo importante es la serie de relaciones entre los elementos que lo integran.

Una relación es un modo de ser o propiedad concerniente a los objetos que conforman una totalidad. Hablar de relación es hablar de un hecho que se considera fundamental en el universo. En el caso del poema, el relacionismo explica la conformación compleja de una unidad como texto. Conforme a esto, se pueden mencionar algunos niveles en los que un análisis relacionista puede llegar a aplicarse : a) el nivel que trata sobre el origen del poema; b) la

situación previa, el mundo como tal, antes de la existencia del poema, esto que en otras palabras se llama “el estado de cosas en el mundo” y c) la nueva relación que se crea a partir de la existencia de un texto poético: su creación desencadena una serie de acciones o hechos que lo sostienen.

El pensamiento relacional trabaja con componentes que tienen un determinado modo de ser, un comportamiento o una influencia fundamental en su coparticipación en el hecho poético. Cuando Bourdieu aborda el problema de la literatura desde la concepción de un espacio formado por elementos que se enfrentan o convergen entre sí, está desplegando un pensamiento relacionista, que procura dar cuenta cabal no solo de los productos de este espacio, es decir, las obras, sino de la vida de los autores y críticos, de los responsables del comercio y de la publicidad de las obras, así como de los que consagran institucionalmente a los autores, a sus obras y los comportamientos que esto implica en el trabajo artístico.

Bourdieu apuesta a que el análisis histórico es lo que permite explicar lo anterior y , además, a destacar una situación vital para la literatura : la comprensión de las obras. Pues efectivamente, no basta con saber cuáles son las condiciones de existencia de las obras literarias, también es ineludible el análisis de los factores que las valoran -incluyendo al autor, al público, al promotor de arte, etc. Con esto se aclararían definitivamente, según Bourdieu,

los engaños con respecto a la teoría de la “esencia” y del “inspirado creador”.

## BIBLIOGRAFIA

ABAGNANO, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, trad. de Alfredo N. Galletti, México, FCE, 6<sup>a</sup> reimp., 1986.

ALVARADO, Ramón, Lauro Zavala (Comp.), *Dialogos y Fronteras. El pensamiento de Bajtín en el Mundo contemporáneo*, trad. de Guillermo Alcalá, Gilda Fantinatti, Tatiana Bubnova y René Portas, México, UAM-Xochimilco, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Nueva Imagen, 1993.

AZARA, Pedro, "Estudio introductorio", en Marsilio Ficino, *Sobre el furor divino y otros textos*, trad. de Juan Maluquer Jaime Sainz, edición bilingüe, Barcelona, Anthropos, 1993.

BAJTIN, M. M., *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XX, 6<sup>a</sup> ed., 1995.

\_\_\_\_\_ *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio, trad. Tatiana Bunnova, Barcelona, Anthropos, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1997. (Pensamiento Crítico / Pensamiento Utópico. 100. Serie Estudios Culturales).

\_\_\_\_\_ *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio Forcat y Cesar Conroy, Madrid, Alianza, 1<sup>a</sup> reimp. 1990.

\_\_\_\_\_ *The Dialogic Imagination. Four Essays*, edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michel Holquist, University Of Texas Press Austin, Seventh Printing, 1990.

\_\_\_\_\_ "The problem of Speech Genres" en Ramón Alvarado y Lauro Zavala (comp.) *Dialogos y Fronteras. El pensamiento de Bajtín en el Mundo contemporáneo*, trad. de Guillermo Alcalá, Gilda Fantinatti, Tatiana Bubnova y René Portas, México, UAM-Xochimilco, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Nueva Imagen, 1993.

\_\_\_\_\_ *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, México, FCE, (Breviarios), 1986.

Bajtín M.M., Medvedev, Pavel N., *El método formal en los estudios literarios*, trad. de Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza, 1994.

BERISTAIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 7<sup>a</sup> ed., 1996.

BLANCK, Guillermo y Adriana Silvestri, *Bajtín y Vigotski. La organización semiótica de la conciencia*, Barcelona, Anthropos, (Autores, Textos y Temas. Psicología, 20), 1993.

BONTSKAIA, Natalia K., "La estética de Bajtín como lógica de la forma" en Ramón Alvarado y Lauro Zavala (comp.), *Dialogos y Fronteras. El pensamiento de Bajtín en el Mundo contemporáneo*, trad. de Guillermo Alcalá,

Gilda Fantinatti, Tatiana Bubnova y René Portas, México, UAM-Xochimilco, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Nueva Imagen, 1993.

BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995.

BROEKMAN, Jean M., *El estructuralismo*, trad. de Claudio Gancho, Barcelona, Herder, 1974.

BUBNOVA, Tatiana, “Bajtín vs. ‘Post-modern’ Apropiaciones y deslindes”, en rev. Acta Poética, número 12, México, UNAM-IIF, 1991

\_\_\_\_\_, “En defensa del autoritarismo de la poesía”, en rev. Acta Poética. Homenaje a Bajtín, números 18/19, México, UNAM-IIF, 1998.

\_\_\_\_\_, “Prólogo del Compilador”, en M. M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova, México, Siglo XX, 6ª. ed., 1995.

BUXO, José Pascual, *Introducción a la poética de Roman Jakobson*, México, UNAM-IIF, 1978.

CAPPELLETTI, Angel, *La estética griega*, Merida Venezuela, Universidad de Los Andes, Consejo de Estudios de Posgrado, Consejo de Publicaciones, 1991.

COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Saint- Amand- Montrond, (cher) Flammarion, 1996.

VILLA, Rocío de la, “Estudio preliminar” en Marsilio Ficino, *De Amore*, trad. de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1ª reimp., 1989.

DILTHEY, Wilhem, *Obras de Wilhem Dilthey IV. Vida y poesía: Schiller*, Prólogo y notas de Eugenio Ímaz, trad. de Wenceslao Roces, México, FCE, 2ª ed., 1978.

ECO, Umberto, *La estructura ausente*, trad. de Francisco Serra Cantarell, Barcelona, Lumen, 2ª ed., 1989.

EICHENBAUM, B, “La teoría del método formal” en Tzvetan Todorov, (ant.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María Nethal, México, Siglo XXI, 5ª. ed., 1987.

EMERSON, Caryl, “La palabra externa y el habla interna: Bajtín y Vigotski y la internalización del lenguaje” en Gary Saul Morson (Comp.), *Bajtín. Ensayos y diálogos sobre su obra*, trad. de Claudia Lucotti y Ángel Miquel, México, UNAM Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Literatura, IIF, IIS, UAM-Xochimilco, FCE, 1993.

ESTRADA, Herrero, David, *Estética*, Barcelona, Herder, 1988.

FEIJÓO, Jaime, “Estudio introductorio” en Friedrich Schiller, *Kallias, Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Barcelona, Anthropos, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.

FICINO, Marsilio, *De amore*, trad. de Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1ª reimp., 1989.

\_\_\_\_\_, *Sobre el furor divino y otros textos*, trad. de Juan Maluquer Jaime Sainz, edición bilingüe, Barcelona, Anthropos, 1993.

GUILBERT, Lois, Lagane, René, Niebey, George, et autres, *Grand Larousse de la langue Française*, Tome Troisième, Paris, Librairie Larousse, 17 rue du Montparnense et Boulevard Raspail 114, 1973.

HIRSCHKOP, Ken, “¿Es real el dialogismo?” en Ramón Alvarado y Lauro Zavala (Comp.) *Diálogos y Fronteras. El pensamiento de Bajtín en el Mundo contemporáneo*, trad. de Guillermo Alcalá, Gilda Fantinatti, Tatiana Bubnova y René Portas, México, UAM-Xochimilco, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Nueva Imagen, 1993.

JAKOBSON, *Lingüística y poética*, trad. de Ana María Gutiérrez Cabello, Madrid, Cátedra, 4ª ed., 1988.

\_\_\_\_\_, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, citado por Alicia Yllera en *Estilística, Poética y Semiótica Literaria*, Madrid, Alianza, 1974.

KOZHINOV, Vadim, “Algunas palabras acerca de la vida y la obra de M. M. Bajtín” en M. M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, México, FCE, 1986. (Breviarios).

LANDA, Josu, *Más allá de la palabra. (Para la topología del poema)*, México, UNAM-FFL, 1996.

LÁZARO Carreter, Fernando, *Estudios de poética*. Madrid, Taurus, 2ª reimp. 1986.

MONTES, Hugo, (comp.) *De Platón a Neruda. Para un curso de Poética*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, Vicerrectoría de Comunicaciones y Extensión Universitaria, 1967.

MURDOCH, Iris, *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los artistas*, trad. de Pablo Rosenblueth, México, FCE, 1982.

PETRILLI, Susan, “Los valores y las ciencias humanas en Bajtín” en Ramón Alvarado y Lauro Zavala (Comp.) *Dialogos y Fronteras. El pensamiento de Bajtín en el Mundo contemporáneo*, trad. de Guillermo Alcalá, Gilda Fantinatti, Tatiana Bubnova y René Portas, México, UAM-Xochimilco, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Nueva Imagen, 1993.

PLATON, *Obras Completas*, traducción de F. De Samaranch, Madrid, Aguilar, 2ª reimp., 1997.

RODRÍGUEZ Monroy, Amalia, “Prologo” en M.M. Bajtín, Pavel N. Medvedev, *El método formal en los estudios literarios*, trad. de Tatiana Bubnova, Madrid, Alianza, 1994.

SANCHEZ Aguilera Osmar, en rev. *Acta poética, Homenaje a Bajtín*,  
Números 18/19, México, UNAM, 1998.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, trad. de Mauro  
Armiño, México, Nuevomar, 2da. Ed., 1982

SCHILLER, Friedrich, *Kallias, Cartas sobre la educación estética del hombre*,  
trad de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Barcelona-Madrid, Anthopos-Ministerio  
de Educación y ciencia, 1990.

SCHOLZ F, Bernhard, “El concepto de cronotopo en Bajtín” en  
Ramón Alvarado y Lauro Zavala (comp.), *Dialogos y Fronteras. El  
pensamiento de Bajtín en el Mundo contemporáneo*, trad. de Guillermo Alcalá,  
Gilda Fantinatti, Tatiana Bubnova y René Portas, México, UAM-Xochimilco,  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Nueva Imagen, 1993.

SHKLOVSKI, Vicktor, “El arte como artificio” en Tzvetan Todorov, (ant.),  
*Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María Nethal,  
México, Siglo XXI, 5ª. ed., 1987.

SIMPSON, J. A. And Weiner, E.S.C. *The Oxford English Dictionary*,  
Volume V, Claredon Press- Oxford University Press, Second edición, 1989.

TABORSKI, Edwina, “Tiempo dialógico” en Ramón Alvarado y Lauro Zavala  
(comp.), *Dialogos y Fronteras. El pensamiento de Bajtín en el Mundo  
contemporáneo*, trad. de Guillermo Alcalá, Gilda Fantinatti, Tatiana Bubnova

y René Portas, México, UAM-Xochimilco, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Nueva Imagen, 1993.

TARTAKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la estética III: Estética Moderna 1440-1700*, trad. de Danuta Kurzyka, Madrid, AKAL, 1991.(Arte y Estética).

TODOROV, Tzvetan, “Presentación” en Tzvetan Todorov, (ant.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, trad. de Ana María Nethal, México, Siglo XXI, 5ª. ed.,1987.

WITTGENSTEIN, Ludwing, *Investigaciones filosóficas*, trad. de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, México, UNAM- IIF, 2ª. ed., 1988.

ZAVALA, Iris, “Hacia una poética social: Bajtín hoy” en rev. *Memorias del II congreso de literatura*, Sección I, España, Vitoria, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1988.