



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS**

**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA**

## **Sobre el concepto de *extraposición***

**De una arquitectónica de la visión estética a una teoría dialógica del discurso en prosa en M. M. Bajtín**

Tesis que para obtener el grado de

**Maestro en Filosofía**

Presenta

**Esteban de Jesús Rodríguez Migueles**

**Directora de tesis: Dra. Érika Rebeca Lindig Cisneros**

México, D.F.



Febrero 2012



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.

Qué es lo que entiendo por yo, al hablar y vivir: “yo vivo”, “yo moriré”, etc. (“yo soy”, “yo no seré”, “yo no he sido”). Yo-para-mí, yo-para-otros y otro-para-mí...El hombre frente al espejo. El no yo en mí, algo que es más grande que yo en mí, el ser en mí.

Mijaíl Bajtín, 1979.

Este excedente de mi visión que siempre existe con respecto a cualquier otra persona, este sobrante de conocimiento, de posesión, está determinado por la unicidad y la insustituibilidad de mi lugar en el mundo: porque en este lugar, en este tiempo, en estas circunstancias yo soy el único que me coloco allí; todos los demás están fuera de mí.

Mijaíl Bajtín, 1979.

La calidad de una poesía de un poeta no se puede apreciar nunca a la primera lectura [...] por estar llena de hechos poéticos dentro exclusivamente de una lógica lírica y trabados tupidamente sobre el sentimiento humano y la arquitectura del poema, no son aptos para ser comprendidos rápidamente sin la ayuda cordial del duende.

Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, 1929-1930.

Un extraño hombrecillo llamado Zelig, quien parecía ser un aristócrata que ensalzaba a los ricos, al charlar con la gente de alta sociedad, hablaba en términos elogiosos, con acento de la clase alta de Boston y del partido republicano...un minuto después me asombré al ver al mismo tipo hablar con los criados, ahora decía ser demócrata, y su acento era vulgar, parecía uno de ellos, es la primera vez que Leonard Zelig se hizo notar.

Scott Fitzgerald en *Zelig* de Woody Allen, 1983.

# Índice

**Introducción. *El arte de la palabra. La dispersión dialógica.***

## Capítulo 1

**Filosofía y arte literario. Acto, actor, autor**

**-23-**

- 1.1 El acto ético, el problema de la alteridad y la interdiscusividad.....23  
1.2 El criterio estético y el problema del sujeto literario.....34

## Capítulo 2

**Extraposición en la creación verbal: Una condición del dialogismo en prosa**

**-49-**

- 2.1 Fenomenología de la creación verbal.....50  
2.2 Del concepto de singularidad del acto a la extraposición literaria como condición de la creación verbal.....63

## Capítulo 3

**El carácter dialógico de la novela. Extraposición y dialogismo entre discursos**

**-70-**

- 3.1 La tarea del autor y el lenguaje de las conciencias ajenas.....71  
3.2 La actitud del autor y la interpelación del personaje. Relaciones dialógicas en la prosa artística.....84  
3.3 *Extraposición*. La mirada peculiar del autor. Un rasgo estético de la comunicación dialógica.....96

**Conclusiones. *La comunicación estética y la metáfora del otro*.....110**

Fuentes consultadas y citadas.....121

Quiero aprovechar este primer espacio para manifestar mi más extensa y cara gratitud y mi reconocimiento a todos y cada uno de mis acompañantes en esta travesía formativa, que es también ejercicio crítico de imaginación dialógica y exterioridad creativa. Sus voces han representado un gran aliento para la constitución de este ensayo, una irremplazable enseñanza para mi existencia y la reafirmación del cauce de mi vocación vital. Dedico esta tesis a mis pacientes lectores. A mi amor infinito que es eterna bondad y generosidad, que siempre admiraré y agradeceré por hacer renacer en mí la confianza en el otro y en los otros y el respeto por lo otro y los otros. Esta tesis es por ti y para ti Viviana, bella Princesa de Vainilla. Gracias por estar a mi lado y a veces, cuando era necesario, no estarlo, por darme el espacio y el tiempo, pero sobre todo por permitirme ser a la vez uno contigo. A mi familia y amigos, en especial a mis padres Jorge y María de la Luz, a mis otros padres, Fernando y Guadalupe, a mi hermano José Andrés y a mi otra hermana Estibaliz. Por aleccionarme en la seguridad de que el amor triunfa por encima de todo. En particular, quiero dar las gracias a la Dra. Érika Lindig Cisneros, por su invaluable asesoría y su tiempo, por los puntos de vista que compartimos, pero también por las diferencias que mantuvimos, ésas que me hicieron crecer y enriquecieron al principio, durante y al final de este viaje, el presente trabajo. A mis alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria Plantel 3 “Justo Sierra” y Plantel 9 “Pedro de Alba”, del Instituto de Educación Media Superior del Distrito Federal Plantel Coyoacán “Ricardo Flores Magón” y Plantel Iztapalapa II “Benito Juárez”, del Instituto de Comunicación y Filosofía, A.C. y de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, por ser ustedes mis mejores y más exigentes maestros en esta desafiante y muy feliz carrera. A mis amigas y colegas Guadalupe Sumano, Patricia Nava, Xóchitl López, Nora Allier, Susana Anaya y Gabriela Reveles, por ser refugio y escucha desinteresada en esa otra faceta de mi formación académica, por la que mi vida encontró su verdadero sentido: la docencia. Por su valiosa y atenta lectura, así como por las observaciones críticas hacia mi trabajo, hago un reconocimiento especial a la Dra. Ana María Martínez de la Escalera, a la Dra. Rebeca Maldonado, a la Dra. Rosaura Martínez y al Dr. Carlos Oliva. Por supuesto, quiero particularmente dejar constancia del apoyo económico que me brindó el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología al tener a bien otorgarme una beca durante mis estudios de posgrado en el período 2008-2010.

E.J.R.M.

Ciudad de México, invierno de 2011.

## Introducción

### *El arte de la palabra. La dispersión dialógica*

*La literatura, el estilo,  
es escribir lo que supliría  
a la ausencia del autor,  
al silencio del ausente,  
a la inercia de la cosa escrita.*

Valéry (c.12, p. 10, 1926)

Comienzo con una serie de aclaraciones preliminares sobre el valor interpretativo de las nociones con las que aquí trabajaremos y sobre lo que éstas nos permitirán, a su vez, pensar. Si bien el título de la tesis que defenderé hace alusión a una noción, la de “extraposición”, que tiene su emergencia en los estudios literarios, también abre varias cuestiones de larga raigambre filosófica. Subrayo, desde un principio, que la aproximación teórica que llevaremos a cabo sobre la extraposición trata más bien de una condición de posibilidad del fenómeno dialógico en prosa, particularmente en la novela, que de un concepto que pretenda normalizar las partes de un todo. Aunque pareciera sugerente la idea de sistematizar el proyecto fenomenológico y ético de Bajtín y su teoría del lenguaje, parece, por igual, demasiado forzado y apresurado llevar a cabo, por ahora, la subsunción de todos los elementos con los que trabaja nuestro autor, en virtud de las distintas áreas en donde escudriña sus motivos filosóficos y que él mismo no deja del todo claros en su argumentación, emplea las nociones, pero, también es consciente de sus límites y de sus posibles usos. Entrego, por lo tanto, una investigación de carácter preparatorio y ensayístico sobre la condición de la extraposición para la interpretación y composición de la prosa, o como la denominara el propio Bajtín: la Prosaica.

Nos ocuparemos, entonces, de la condición determinante de “extraposición” y de cómo ésta nos permite pensar otra noción de larga trayectoria filosófica como la de “sujeto”. Problema que Bajtín desarrolla al principio de su obra como *arquitectónica*, desplazándose del nivel ontológico (sujeto concreto existente) al nivel ético (sujeto actual volitivo y responsable) y del nivel ético al nivel estético-discursivo (sujeto de la creación verbal y de la enunciación, a saber, sujeto participante discursivo, el autor y los personajes como orfebres de la palabra y del sentido), para desembocar en una observación detallada sobre la comprensión del discurso dialógico, la interpretación filosófica de la composición literaria y los efectos estéticos y extraartísticos de la palabra en la novela, en donde intervienen una gran diversidad de voces y de lenguajes. En tanto que, en la novela los lenguajes puros quedan subordinados en los diálogos y monólogos de los personajes, a la misma tarea de crear imágenes del lenguaje, de coordinar y exponer lenguajes otros. El eje de nuestro análisis queda ubicado teóricamente en el estado actual de la pregunta por la relación dialógica de discursos en la novela y la cuestión sobre la intervención del sujeto autor en la misma, delimitado este último ya no sólo como garante de verdad de la enunciación, ni exclusivamente como intencionalidad del acto

creativo, sino como figura comunicativa y pieza clave del discurso dialógico, es decir, como uno de los productores y de los catalizadores de la significación, bajo cuyo análisis y analogía podemos comprender el carácter performativo de la palabra en la novela. Nuestra idea parte de una posible constitución interactiva y comunicativa del sujeto literario como autor, además de su asunción discursiva como una forma efectiva de acontecimiento y de lenguaje, en el plano de su uso, su manifestación y su transformación, es decir, en el polémico mundo social, que, además, puede quedar conformado por la misma coordinación y relación entre discursos otros. Autor no es únicamente la persona que ejecuta el acto físico de la creación literaria como autor real, sino que interviene junto con otras figuras como lo son: las del lector, los personajes y los distintos discursos que se comunican a través de la novela en el proceso de producción de sentido de la prosa y en la profundización del horizonte del lenguaje.

De lo anterior, podemos adelantar que la novela no puede quedar simplemente reducida a una estructura objetiva más de la lengua, en virtud de la concepción misma que Bajtín tiene del signo, en tanto que deposita una atención importante en el aspecto social y formativo del lenguaje. El espectro novelístico es un prisma de discursos, en donde se representa tanto a los sujetos de enunciación, como a sus diferentes espacios ideológicos y sus diversas visiones de mundo. Bajtín entiende que el uso de la lengua en el mundo social queda, además, concretado en el carácter dialógico de la novela y en las distintas extraposiciones de discursos de la misma, haciendo constantemente alusión a la relación en la que hiciera hicapié Martin Buber, entre un yo y un tú, incluyendo, por igual, a una tercera persona que a través del campo de la literatura nos despoja del poder de decir “Yo”, el espejo de la palabra ajena. Más allá del yo fundamental, del *subiectum* o *substratum*, del espíritu autocontenido y autoconsciente, está el sujeto comprendido como fenómeno dialógico, una de cuyas manifestaciones puede ser el autor-productor o el personaje autónomo de la novela, que se comunica con su obra, con su hacer y su decir en la esfera social, y por lo que la comunicación deviene intersubjetiva y la palabra en la novela se vuelve ella misma no sólo un registro de dicha relación, sino también una productora de otros sentidos y otros discursos.

Si para Aristóteles el silogismo categórico fue la forma más acabada del razonamiento deductivo, en el contexto de una teoría de la comunicación dialógica comprendida por una teoría del lenguaje, aparece también la probable dimensión antagónica de una poética enfrentada a una prosaica, por ser esta última, a decir de Bajtín, el terreno respectivo en donde la noción de dialogismo tiene su desenvolvimiento más acabado, por manifestar la singularidad de la prosa novelística.

A raíz de esta tendencia, quepa en nosotros reflexionar también acerca de una posible semiotización de la cultura, por un lado, o de una subjetivización del lenguaje, por otro, tópicos de los que, creemos, Bajtín no se libera del todo, aunque no esté inclinado tampoco a aceptarlos como condiciones sin más. Uno de los temas que pondremos a discusión es, precisamente, la vigencia o recuperación del sujeto literario más allá de la relación epistémica de presencia-ausencia o de sujeto-objeto que defendiera la metafísica occidental. Porque, si algo pone a debate la investigación bajtiniana es el fin sistémico de la cultura por subsumir un concepto dentro de otro concepto. Nuestro

autor lo hace sobre la base de una estética discursiva que regresa al concepto de “sujeto autor”, atendiendo su particular actitud frente al personaje de la novela como producto de la creación verbal, es decir, no sólo se trata de una perspectiva crítica del concepto de sujeto, sino también del concepto mismo de creación como un proceso real, inmanente y constante. Sabemos, de todas formas, que Bajtín no dejó claro y distinto el camino para proponer de una vez una teoría ordenada ni metódica del sujeto. Por eso, no pretendemos desplegar una construcción sistemática de su obra, sino apuntar únicamente los temas y los problemas sobre el vocabulario de su Prosaica para sentar las bases de un ulterior trabajo sobre el carácter filosófico de su obra.

Con especial interés elegimos como vía de reflexión la teoría crítico-dialógica<sup>1</sup> del discurso en prosa de Mijaíl Bajtín, porque según nuestra tesis ésta ayuda a replantear una crítica de la categoría de sujeto atravesada por una crítica del discurso, que no significa, por otro lado, ni abandono, ni descuido, ni olvido de los conceptos filosóficos, sino reformulación y reapropiación de sentido. Pensar críticamente no es retirarse del mundo común, no quiere decir, aislarse trascendentalmente en el interior de un mismo sistema, sino, como hiciera el autor de la novela, el hacerse visible de la condición humana por medio de la extraposición creativa. Podemos pensar a la condición discursiva de la extraposición, no únicamente como parte determinante del fenómeno literario, sino que también es posible observar el modo en que el sujeto se extrapositiona en la vida cotidiana a través de sus actividades diarias, especializadas o no especializadas. Sucede, presumiblemente, que el sujeto se extrapositiona desde el uso del discurso, cuando el excedente de su visión o de la perspectiva con la que siempre existe su persona con respecto a cualquier otra persona, se comprende como desmesura de conocimiento, de posesión de sentido y de posición en el mundo, pero que a su vez queda establecida por la unicidad y el carácter irremplazable de su lugar en el mundo: “porque en este lugar, en este tiempo, en estas circunstancias yo soy el único que me coloco allí; todos los demás están fuera de mí.” (Bajtín: 1979)

Es factible acaso poner en cuestión la semiotización de la cultura que parece arrojar la teoría bajtiniana. Por ello, y a pesar de lo que ha escrito Bajtín, debemos aclarar que cuando colocamos la condición de extraposición como centro de nuestra investigación, lo hacemos como condición del discurso, más no necesariamente de los hablantes, al final no se trata aquí de la persona, sino del problema de la disposición dialógica de la prosa. Esta tesis justamente se abroga la tarea de revisar ese tránsito en el pensamiento de Bajtín, es decir, ¿cómo se traslada de la reflexión sobre el acto cotidiano y la persona cotidiana, hacia la argumentación en torno a las condiciones dialógicas del discurso en prosa? Y éste, creemos, es uno de los aportes filosóficos más relevantes de Bajtín, el análisis del carácter dialógico del discurso de la novela a partir de una teoría del lenguaje, que según nosotros, atraviesa algunos comentarios de su fenomenología de la vida cotidiana y de la formación del sujeto

---

<sup>1</sup> Emplearemos aquí la palabra “crítica”, primero como un recurso metodológico que comparte el filósofo ruso para abrir los problemas filosóficos tanto sobre la formación del sujeto (autor y personaje) como del despliegue de las diversas manifestaciones y efectos del discurso literario sobre otros discursos como el cotidiano. Donde acontecimiento significa lo que sobreviene o adviene temporal y circunstancialmente en el tiempo y actos humanos. Aunque pudiera llevarnos esta introducción a valorar el trabajo interpretativo de Deleuze y Heidegger sobre la noción de acontecimiento, valga aclarar que Bajtín tiene la suya propia, misma que iremos deshilvanando a lo largo del primer capítulo del presente trabajo.

en el acto de la enunciación. La problematización del lenguaje se vuelve como la vía de apertura de distintos problemas, entre ellos, el del sujeto, una categoría que, en la obra bajtiniana, transita del plano ético-ontológico al plano estético, sin perder su dinámica principal que está comprendida por las observaciones que hace el autor en torno al lenguaje.

Justamente porque hemos expresado que nuestra inquietud principal es la condición discursiva de “extraposición”, partimos desde el primer capítulo de las nociones de “acto” y “acontecimiento”, porque sostemos con Bajtín que, para comprender el lenguaje como productor, al sí mismo como inconcluso y a la historia como fundamentalmente abierta, resulta cardinal observar la creatividad inherente a cada uno de estos momentos. Para Bajtín, la creatividad está en todo y en todas partes, es un elemento constitutivo de todo acontecimiento. Finalmente, la teoría dialógica del discurso en prosa es, como explicaremos, un modelo más de esa apertura.

Con lo anterior, queremos poner en juego una filosofía del acto advertida por una filosofía del lenguaje. Este juego, creemos, refiere a la confrontación cultural que leyó Bajtín a lo largo de su obra entre tres esferas comunicadas: la vida, el pensamiento y la literatura. Tendremos igualmente presente de forma continua la idea de que una teoría del acontecimiento, como un pensamiento plural sobre el acto y el entorno histórico-material, posee su más consistente desenvolvimiento y la más clara y decidida responsabilidad hacia el mundo, al ser atravesada por el espectro de una teoría del signo y de los discursos, como la que presumiblemente encontraremos a partir de esta lectura.<sup>2</sup>

Es obligado decir, desde ahora, que esta tesis se plantea como una continuación al trabajo de investigación presentado anteriormente como tesis de licenciatura y que lleva por título “Persona, Lenguaje y Responsabilidad. Hacia una filosofía arquitectónica de la palabra desde la perspectiva crítico-dialógica de M. M. Bajtín” (UNAM, 2008). En la presente investigación pretendemos dar cabida al momento estético de la obra del autor ruso, sobre todo haciendo hincapié en el enlace filosófico entre sus trabajos de fenomenología en torno a los conceptos de “acto” y de “acontecimiento” de la vida cotidiana, mismos que antecedieron o fueron paralelos a los trabajos sobre creación artística, crítica literaria y estética. Una de cuyas nociones centrales es, como ya indicamos más arriba, la de *extraposición* (Bajtín, 1990: 13-92). Dicho concepto introduce el problema de la alteridad del sujeto creador en el momento de la producción literaria, que no es simplemente un modo de expresarnos, una forma de hablar, sino también una forma de estar y posicionarse en el mundo, así como de rebelarse contra los sistemas monológicos, a saber, trascendentales e institucionales, que –según Bajtín– se manifiestan conceptual, política y socialmente excluyentes y violentos.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Hacemos énfasis en el modo en que el discurso extraartístico incide en el lenguaje de la vida diaria, en el espacio que habitamos “entre” los seres humanos, y no necesariamente como la determinación trascendental del sujeto a la usanza kantiana, ni como una reflexión alejada de lo práctico que pretenda deducir del pasado general lo particular y lo vivido. No se trata, empero, en ningún momento de investigar la naturaleza humana, ni ir tras la búsqueda metafísica por lo genuinamente humano.

<sup>3</sup> Bajtín no es, como ha de suponerse, el único pensador que había dilucidado esta caracterización particular del trabajo estético y artístico, como un ala diferente de la experiencia humana. Kant había ya establecido esta especie de conexión desde su definición inicial de “genio”, como un vínculo fundamental entre genio y naturaleza. Una noción, por cierto, proveniente a su vez, de la tradición cristiana y romántica y que tiene una fuerte resonancia originaria sobre todo en la *Crítica del discernimiento*, cuando el filósofo alemán manifiesta el ejercicio conjunto de la imaginación y del entendimiento a partir de la figura del genio artístico. Sabemos que Kant toma distancia de las interpretaciones tradicionales del genio como una noción meramente psicológica o de facultades técnico formales (*Vid.* Valeriano Bozal, *Historia de las ideas estética y de las teorías artísticas* contemporáneas, vol. I, Madrid, Visor, 2004, sobre todo cuando hace alusión al §46

La idea rectora de la tesis que presentamos puede definirse como sigue: *El desplazamiento de ida y vuelta de una teoría del sujeto como acontecimiento hacia una teoría del discurso podría caracterizarse como una comunicación dialógica, en tanto que la observación crítica del discurso en prosa, refiere constantemente a la formación del sujeto desde la alteridad y viceversa.*

Quizás mostrando y discutiendo, a su vez, algunas de las interpretaciones plurales del proyecto crítico en torno a la categoría de sujeto, sobre todo desde la fenomenología, alcancemos una mirada más justa y equitativa tanto para las filosofías como para las literaturas, las acciones, los lenguajes y los textos.

Por supuesto, existen numerosas y diferentes formas mediante las cuales el individuo se constituye como sujeto. Nosotros abordaremos aquí el espacio del arte de la palabra escrita, por ser una de las regiones que manifiestan con toda nitidez la pluralidad de la condición humana, sin pretender en ningún momento asegurar una idea, sino mostrarla para su revisión.

A continuación, presentamos una justificación preliminar de la tesis que defenderemos. La convicción filosófica de Bajtín sobre el carácter dialógico de la prosa, en particular de la novela, y que comparto no sin también mantener cierto escepticismo al respecto,<sup>4</sup> se funda en que cualquier obra, lejos de enunciar remedios interpretativos desconocidos anteriormente como contraveneno de la cultura y de la ciencia o de la crítica literaria misma, persigue un diálogo iniciado desde tiempos pretéritos, aspira al reconocimiento del otro y los otros para enriquecerse semánticamente, sin querer decir con ello que el sujeto se reiniciaría de cero, sino que a través de la interpelación de diversos discursos con otros sentidos inesperados se abrirá paso a una propuesta inclusiva de dichos sentidos,

---

de la *Crítica del discernimiento*, donde Kant defiende el genio como “el talento (dote natural) que da la regla al arte” (§46, 213), más adelante, el mismo Kant definirá el concepto como “el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: *genio* es la *capacidad espiritual* innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte” (*Ibid.*). Recordemos que Kant nos está revelando, al final del día, una postura metafísica ante el mundo, y la pretensión es que la metafísica quiere conocer sobre la naturaleza. Claro que Kant tiene que aclarar todavía la relación fundamental que establece, o que más bien considera innata en el genio creador, es decir la conexión entre la facultad espiritual y naturaleza, disponiendo así los elementos fundamentales para la teoría romántica del genio. Esta dificultad la ha descrito atinadamente Juan Carlos Mansur Garda: “El tipo de pregunta con el cual nos acercamos a ella difiere de la actitud científica con la que nos aproximamos a ella; el entendimiento no nos da la verdadera universalidad sobre la naturaleza, aunque él se encargue de hablar de la experiencia, pues la razón demanda una universalidad que el entendimiento y la ciencia que él nos proporciona no nos puede dar.” Juan Carlos Mansur Garda, *Kant, Ontología y Belleza*, México, Herder, 2010, p. 256. Además, *cfr.* Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid, A. Machado Libros, 2003 (especialmente la parte dedicada al genio y su relación con las artes), pp. 273-288. Y *Cfr.* Immanuel Kant, *Primera introducción a la “Crítica del Juicio”*, trad. José Luis Zalabardo, Madrid, Visor, 1987.

<sup>4</sup> Este escepticismo se lo debemos principalmente al artículo de Paul de Man “Dialogue and dialogism” en *Mikhail Bakhtin*, vol. III, ed. Michael E. Gardiner, Sage Publications, Cambridge, 2003, pp. 340-347. En suma podemos decir que existe una admiración por entero justificada hacia Bajtín, que, como lo expresaría T. Todorov se trata del más importante pensador soviético en el área de las ciencias humanísticas y un gran teórico literario durante el siglo XX. Pero también existen ciertas contradicciones e inconsistencias entre las propias interpretaciones de su trabajo sobre todo en torno a la “dialogicidad” de su obra. Paul de Man recurre a la pregunta: ¿Por qué la noción de “dialogismo” puede ser tan efusivamente recibida por los teóricos, y cómo es posible que dentro de ambientes tan críticos y contestatarios de la tradición filosófica, puedan ser persuadidos de que el concepto mismo podría resultar como una especie de comodín, una forma válida para salir de cualquier embrollo conceptual? En adelante destacaremos algunos puntos de encuentro y otros en donde disintieremos puntualmente. Claro que debemos contextualizar en todo momento el pensamiento de De Man y su inserción en la temprana interpretación de la obra de Bajtín. Parece evidente que un pensador fragmentario recientemente descubierto en la década de los 80’s por la comunidad teórica literaria, diera pie a numerosas polémicas y desatinos ideológicos. La de Paul de Man es una crítica lingüística del discurso estético, un proyecto que inspiró sobre todo su ensayística de finales de los años 70’s y toda la década de los 80’s y que puede tener como principio las observaciones críticas en torno a los prejuicios formalistas y hermenéuticos que resultaron en procesos de estetización ideológica, abordando el conflicto que transita de las categorías lingüístico-formales de corte metafísico a la interpretación de los textos literarios. El problema de base se localiza en la posibilidad de hacer de las nociones bajtínicas un producto que simplifique o degrade su fuerza interpretativa. El trabajo que presentamos es, sin embargo, una apuesta teórica para rebasar esas reducciones o esos intentos de condensación conceptual a lo que Bajtín siempre rehuyó.

desde la profundidad de los horizontes históricos a partir de los que toda obra se nutre, se comunica y se desarrolla.

Quizás la contribución más relevante de Bajtín haya sido restringida inicialmente al campo de la teoría de la novela, como producto de la recepción tardía de la obra que escribió principalmente durante los años veinte y treinta del siglo pasado. Pero, cabe mencionar que el concepto de “dialogismo” abordado en este trabajo permite interpretar relaciones de lenguaje diversas y perspectivas de lectura no menos abundantes que se alejan de cualquier intento acrítico por darle una estabilidad a las nociones revisadas.<sup>5</sup>

Hasta ahora hemos encontrado, sin embargo, a través de las meditaciones sobre el sujeto moderno y la vida, un problema recurrente en la filosofía bajtiniana: la relación con la exterioridad, que leemos aquí como un vínculo metodológico con la otredad y la apariencia de lo común. De tal modo que, durante este trayecto no propondremos una teoría definitoria del sujeto, sino una aproximación a las categorías que emplea Bajtín para hablar del sujeto y del lenguaje a partir de la interacción discursiva que los constituye a ambos. Para iniciar las observaciones sobre esta relación patente a través de la palabra entre el sujeto y el lenguaje, introducimos el siguiente fragmento:

Un todo es mecánico si sus elementos están unidos solamente en el espacio y en el tiempo mediante una relación externa y no están impregnados de la unidad interior del sentido. Las partes de un todo semejante, aunque estén juntas y se toquen, en sí son ajenas una a otra. Tres áreas de la cultura humana —la ciencia, el arte, la vida— cobran unidad sólo en una personalidad que las hace participar en su unidad.<sup>6</sup>

Una duda que no podemos evadir, ni soslayar es si Bajtín se está refiriendo al sujeto cuando habla de “la personalidad que las hace participar en su unidad”, o si con personalidad está inventando una salida para darle nombre a la donación de sentido de la obra, del discurso o del sujeto mismo. Reconocemos una ausencia de claridad destacable en el texto anterior. Sin embargo, rescatamos la introducción de la noción de “unidad de sentido” por la que se amalgamarían las partes de un todo que sigue pareciendo una cuestión sin resolver. Tal vez, la tarea de pensar el acontecimiento debe una responsabilidad central con la vida, el arte y el conocimiento y no una sumisión a lo accidental ni una radical renuncia al pensar o un conformismo sobre alguna realidad dada. La lectura que hago a partir de este fragmento me dirige hacia la comprensión del sujeto como intencionalidad, aunque creo que Bajtín va más allá de la respuesta fenomenológica. No es tarea sencilla dilucidar este asunto.

Con ello, se establece lo que al parecer tiene la forma de una cartografía de la subjetividad, un plano de redes y relaciones que, por un lado, incitan a la pregunta por la unidad de sentido, es decir, una descripción crítica de un mapa de lo humano y de los discursos (ciencia, arte y vida) que lo conforman como el sentido de un todo interno, como la reunión de conocimiento, creación y existencia mundana, la unidad de la que participa, comulga y a la que regresa. Pero, cuando decimos

---

<sup>5</sup> Consideremos que, a su vez, este concepto interviene de manera importante en nociones fundadas por el filósofo ruso antes, durante o después de emplearlo en el entramado de sus filosofías (del acto, del signo y del discurso), como pueden ser los términos “cronotopo”, “refracción”, “heteroglosia”, “camaval”, “acto”, “acontecimiento”, etc.

<sup>6</sup> *Óp. cit.*, “Arte y Responsabilidad”, p. 11.

“crítica” asumimos ya una muy común habilidad, por no llamar maña, del discurso filosófico para salir de lo que es adecuado o correspondiente a un discurso preconcebido, digamos a un sistema filosófico dado. No obstante, lo que queremos mostrar es que el de Bajtín, no es un esfuerzo sistemático por embonar piezas predeterminadas, sino que su filosofía aporta una vía crítica para reformular la noción de sujeto desde sus observaciones estéticas sobre el discurso literario en prosa, en particular, la creación de la novela.

Sin embargo, sólo en la persona manifestante puede evitarse esa conservación sistemática y preconceptual, es decir, únicamente en esa personalidad comunicante a través de quien se exterioriza y expresa su ser, puede transgredirse negativamente la preservación de estructuras internas, pues, es la única y singular situación la que le permite dar respuesta con su vida a partir del cambio y del movimiento. Esta tesis aventura ya la presentación de una paradoja constante en el pensamiento de Bajtín, a saber, la lucha por defender la singularidad de los actores discursivos frente a su pluralidad definitiva.

¿Quién o qué es, pues, esta “personalidad”? ¿A qué se refiere nuestro autor con “unidad interior de sentido”? ¿Es posible simplemente desechar la noción de “subjetividad” como un traje usado y gastado? ¿Y qué tiene que ver esta afirmación con la noción eje de “dialogismo”? o mejor aún, como señala oportunamente, Paul de Man, ¿cómo es que el dialogismo, como lo desarrollaron Bajtín y su grupo, puede llegar a servir como un comodín conceptual recurrente para exponer el *estado* de la realidad, del sujeto, de los hechos, del significado, del lenguaje, hasta de la actitud del autor frente a sus personajes y su actividad como productor de la ficción en la novela? ¿Hablamos, entonces, de una ideología dialógica basada aún en fundamentos dogmáticos o metafísicos?<sup>7</sup>

Nos asalta así la pregunta por el autor, desde una teoría que persigue desarticular nociones tan clásicas como la de sujeto y la de creación estética, pero sin volver a dotar a éstas de caracteres eternos, sustanciales, metafísicos o meramente epistémicos. Pero, ¿acaso, es la misma noción de “sujeto trascendental” a la que se acercó Kant cuando problematizó fragmentariamente al hombre de conocimiento, al hombre moral y al hombre de la sensibilidad estética a través de su proyecto crítico? ¿Acaso, son esferas incomunicadas y autónomas entre sí? ¿Son el científico, el artista y el hombre quienes viven en una misma persona integrada por la creación y la actividad productiva que desarrollan para sí y para los otros? ¿Son estos personajes o esferas “kantianas” del pensamiento y la acción las que “se unen de una manera ingenua, con frecuencia mecánica, en una sola personalidad”<sup>8</sup>? Tomo prestada también la interrogante que se hizo Foucault en su admirable conferencia “¿Qué es un autor?” apoyado en el intrínquis sobre la muerte del hombre y la muerte de Dios, cuando pregunta

---

<sup>7</sup> *Óp. cit.*, “Dialogue and dialogism”, p. 340. Paul de Man ha apuntado que no es posible extender arbitrariamente el concepto de dialogismo, pues no debe evadirse el tono y, a su parecer, todavía la intención metafísica de su obra, pues el propio Bajtín recurre con frecuencia a la separación entre el *tropo* (figura retórica y poética, v.gr.: metáfora) y el dialogismo, por ejemplo cuando ejerce una distinción entre el discurso o la palabra en la poesía y en la prosa, como se puede vislumbrar a partir del mismo término de “refracción”, separa el concepto de polisemia tropológica de la poesía y el de dialogismo en la prosa. Dejaremos por ahora estas preguntas para insertarlas en su momento, en la discusión dentro del hilo conductor de este trabajo.

<sup>8</sup> *Óp. cit.*, “Arte y responsabilidad”, p. 11.

¿cuál es la naturaleza del acto discursivo que permite decir que haya obra?<sup>9</sup> Donde el autor es a quien puede atribuírsele lo que ha sido escrito o dicho, una atribución que surge como el resultado de operaciones críticas, que el filósofo francés califica de complejas “incertidumbres del *opus*”. Muchas almas mortales salen de ese “yo” clausurado por la modernidad, muere Dios, pero no dejan de padecerlo los hombres.

Recuerdo aquí la experiencia del artista como si fuera la estética de un exceso, la posición del autor como quien ante un acontecimiento sin igual introduce sentido y comunidad en un campo discursivo que le pertenece y a su vez no, de un desbordamiento, de uno de los momentos más decisivos en la transformación de la palabra.

Semejante a la ejemplar expresión del escritor español Federico García Lorca quien en el proemio a su obra *Poeta en Nueva York* se presenta a sí mismo de forma tan escurridiza que nos extrañaría ver en éste a ese poeta, el creador que sale de sí para dar el arte. Quepa aquí subrayar que no leemos a la persona, sino al flujo imaginativo y casi dramático que urde literariamente la persona, a ese “balbucir el fuego que le quema”, es decir, a la obra viva, no como elemento separable, pero sí distinguible en la teatralidad del sí mismo y del otro o de los otros.

Señoras y señores: Siempre que hablo ante mucha gente me parece que me he equivocado de puerta. Unas manos amigas me han empujado y me encuentro aquí. La mitad de la gente va perdida entre telones, árboles pintados y fuentes de hojalata y, cuando creen encontrar su cuarto o círculo de tibio sol, se encuentran con un caimán que se los traga o...con el público, como yo en este momento. Y hoy no tengo más espectáculo que una poesía amarga, pero viva, que creo podrá abrir sus ojos a fuerza de latigazos que yo le dé. He dicho “un poeta en Nueva York”, y he debido decir “Nueva York en un poeta”. Un poeta soy yo. Lisa y llanamente; que no tengo ingenio, ni talento, pero que logro escaparme por un bisel turbio de ese espejo del día, a veces antes que muchos niños. Un poeta que viene a esta sala y quiere hacerse la ilusión de que está en su cuarto y que ustedes...vosotros, sois mis amigos, que no hay poesía hablada sin orejas dóciles, orejas amigas donde la palabra que mana lleve por ellas sangre a los labios o cielo a la frente del que oye.<sup>10</sup>

De acuerdo con Bajtín, el arte y la responsabilidad forman un diálogo desde la palabra auténticamente pronunciada o escrita con sentido más allá de la oposición racional moderna sujeto-objeto. La palabra muestra esa diferencia, que encontramos en uso casi en cualquier ámbito discursivo o género. Sabemos a su vez, por el mismo autor, que se trata de una expresión y del producto de la interacción social de tres elementos imprescindibles que desarticula, para luego adoptar del esquema tradicional de la comunicación lingüística del que Saussure obtuvo tantos beneficios. Claro que Bajtín lo llevó a cabo acentuando, y ésa es la transformación radical de su visión, la movilidad y fluctuación temporal de dichos elementos como interactivos e intercambiables, pero sobre todo cargados de esa unidad de sentido que impide ver en ellos esferas aisladas u objetos inertes separados de la historia y de la dinámica social, así como de las dinámicas de los mismos discursos verbales o no verbales: el hablante que es el autor, el oyente que es el lector, y de aquel de quien o de que habla el autor y oye el lector: el

<sup>9</sup> Cfr., Michel Foucault, “¿Qué es un autor?” en *Obras esenciales*, trad. Miguel Morey, Madrid, Paidós, 2010.

<sup>10</sup> Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Barcelona, Lumen, 1998, p. 7.

protagonista. Digamos que Bajtín, como filósofo de la cultura, es todavía un defensor del humanismo, pues está preocupado por las tendencias nihilistas, técnico-teoréticas y deshumanizantes de la racionalización del mundo y de las actividades humanas. Es, aún así, un crítico del sujeto, va previendo su inminente liquidación de la existencia plural y social a la que amenazadoramente se ve dirigido.

No es una novedad decir que, de forma más reflexiva y especializada, el arte devela una ruta privilegiada de la creación y de la expresión para pensar sobre diversos temas desde la proyección de la pluralidad de los imaginarios socio-culturales y políticos hasta la relación que guarda toda obra con el ámbito cotidiano, y que ha resultado tanto en su composición como en su recepción un lugar maravilloso no sólo de manifestación y encuentro de sentimientos y acontecimientos varios, sino también la transformación de panoramas de diferente y variada naturaleza, escenarios tanto admirables como terribles, que nos ayudan a comprender los distintos horizontes del hombre frente a los que cotidianamente suceden las cosas y también frente a los hechos que pueden ser, no sólo mostrados sino transformados.

Tampoco implica esto, necesariamente, lo mismo que afirmar que la literatura, y más específicamente, el espacio que funda la prosa narrada, el relato novelístico, se conformen como representaciones idóneas para cultivar la tarea de la filosofía, y así la ola de interpretaciones sobre la realidad, pues esto, en todo caso, anticiparía un uso anacrónico del término “literatura”.<sup>11</sup>

Pero, lo que más nos interesa aquí es que el arte se forma desde lo ajeno a sí mismo, una relación estética con la alteridad que nos da qué decir acerca del sujeto y del discurso sin reducirlos abstractamente a la identidad de sí mismos.

Y así es como defiende Bajtín este derecho a la palabra en la vida y a la palabra en el arte: “La palabra es un evento social, no está centrada en sí misma como cierta magnitud lingüística abstracta, tampoco puede ser psicológicamente deducida de la conciencia del hablante subjetiva y aislada.”<sup>12</sup> Una conversación con muchas voces que se intersectan y que no pueden simplificarse por la conciencia reclusa y continente.

## §1

De todas las nociones en las que Bajtín se apoya para expresar su pensamiento, en la presente investigación hemos elegido una en particular, que mostraremos problemáticamente, la de “extraposición” literaria. Este término condiciona, a su vez, al fenómeno del “dialogismo”. Ambos términos, lejos de ser sistematizados, han sido resignificados por Bajtín en sus trabajos sobre estética,

---

<sup>11</sup> Debemos señalar que hay un relato histórico, a saber el platónico, que ha hecho de las relaciones entre la filosofía y la literatura una zona central de su quehacer, zona de conflicto, de contraste y de comunidad, recordemos que como ningún otro filósofo precedente, fue Platón quien empleó el recurso literario y mítológico para resignificarlo a través de la filosofía. Sabemos que la tradición clásica también hizo de estos dos ámbitos sumamente problemáticos un tópico marginal, lo cual no impide que pensemos el arte desde la filosofía o que se abran posibilidades para reflexionar sobre el arte que vayan más allá de la filosofía, así como más allá del entretenimiento o la simple atracción o recreación que podría suscitar el arte.

<sup>12</sup> Cfr. M. M. Bajtín, “Hacia una filosofía del acto ético” en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*, trad. Tatiana Bubnova, Barcelona, Ánthropos-EDUPR, 1997.

para tratar de pensar al arte en su relación con la vida, de pensar al lenguaje y al relato como “relaciones”. La vida, o como la llamara Pushkin, “la prosa de la existencia”\*, es un motivo recurrente para pensar la complejidad de las relaciones humanas. La pluralidad de sentidos que han adquirido estas nociones es ampliamente conocida en la obra del autor. Para definir el concepto de dialogismo se han tomado caminos muy diversos y, a veces incomunicados, que van desde “el doble sentido”\*, “la conversación o plática entre dos individuos”\* e incluso el de “transgresión del discurso oficial para descifrar el mensaje reprimido y oculto en la enunciación pública”\* (hasta cierto grado de clandestinidad, como es el caso de escritores o discursos perseguidos), al referirse a la noción de extraposición se han tomado sentidos múltiples como el de “transgresión de la subjetividad”\* o “comunicación con la alteridad”\*, que son los que más nos interesan aquí, pero también se ha expresado como “apertura” en el sentido heideggeriano, como “ontología y dialogía de la inmanencia” en Benjamin, o como “develación de una verdad ontológica en la otredad del lenguaje”\*, o como “un ideologismo secular”\* o un “trascendentalismo religioso”\*<sup>13</sup>. Tanto “dialogismo” como “extraposición”, pueden, como vemos, significar muchas cosas y pueden tomar muchos caminos en sus intentos de definición.<sup>14</sup>

Así pues, nuestro planteamiento se topará continuamente con un problema del que habremos de sacar provecho: la polisemia de los mismos conceptos bajtinianos, de las palabras en uso, así como la multiplicidad de lugares donde se ocupan y con sentidos a veces incompatibles. Por esa misma razón, el texto que formulamos va constantemente de la literatura hacia la filosofía y de la filosofía hacia la literatura, queriendo, en primera instancia, procurar un diálogo y una discusión tales entre estas dos áreas sin dejar de explicar, o al menos oportunamente avisar, sus límites. Transitamos de una *filosofía primera* a una *teoría dialógica del discurso en prosa* trabajada por el autor en textos como *Autor y personaje en la actividad estética* (1979). La primera de estas propuestas metodológicas linda con la ontología y al mismo tiempo marca diferencias sustanciales, nosotros la describimos como una reinterpretación desde la alteridad del sujeto como acontecimiento singular en la vida cotidiana, un concepto que se apropió y reformuló Bajtín desde la tradición fenomenológica, la „arquitectónica“, a saber, lo que entiende el filósofo ruso por „yo“, al hablar y vivir: „yo vivo“, „yo moriré“, etc. („yo soy“, „yo no seré“, „yo no he sido“). Yo-para-mí, yo-para-otros y otro-para-mí. [...] El hombre frente al espejo. El no yo en mí, algo que es más grande que yo en mí, el ser en mí.” (Bajtín, 1979)

---

<sup>13</sup> Véase Michael Holquist (ed.), 1981, *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, trans. Caryl Emerson and M. H. (Austin and London: Univ. of Texas Press). Además, véase Tzvetan Todorov, 1981, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique with Ecrits du cercle de Bakhtine* [Writings of the Bakhtin Circle], trans. Georges Philippenko (Paris: Editions du Seuil). [\*]

<sup>14</sup> Véase Leo Strauss, “Persecution and the art of writing”, p. 36. También, véase Paul de Man, *óp. cit.*, “Dialogue and dialogism”, p. 343, cuando escribe: “El novelista no sale de sí para ocupar el lugar del maestro, del poeta épico, sino para liberarlo de las coerciones restrictivas de la mente simplificada, de la visión monológica.” Si seguimos a Paul de Man, veremos cómo podría inclusive hallarse cierta coincidencia bajo cierta interpretación entre la figura del novelista asechado por definición en Bajtín, como el arte de la escritura en Leo Strauss bajo el signo igualmente de la persecución, pero también de la emancipación en un sentido más político y social. Y, después de todo, sin embargo, no sabemos si se trata, bien de un concepto o más bien de una metáfora, la de “extraposición” y la de “dialogismo”, cuyo uso retórico desborda los márgenes de la sistematización y de la esquematización tradicional de la filosofía oponiéndose a la imagen de la razón única y a la mente simplificadora, a un *logos* que determina un entorno dado.

Recordaremos de esta manera, cuando Bajtín somete a observación el carácter del arte “demasiado atrevido y autosuficiente, demasiado patético, porque no tiene que responsabilizarse por la vida, la cual, por supuesto, no puede seguir a un arte semejante.”<sup>15</sup>

Sostiene, por otro lado, el autor de *Estética de la creación verbal* que el espectador es otro respecto a una obra o, específicamente, respecto al héroe de una novela, como el autor es otro respecto al héroe que crea. El autor es también otro frente a su misma obra, su conciencia desborda a su conciencia, a diferencia de las nociones “poeta” y “genio creador” de Aristóteles y de Kant respectivamente; el autor no imita, ni representa, aunque es cierto que no se atiene tampoco a reglas establecidas, en eso consistiría su libertad y su común acuerdo con las teorías estéticas clásicas. Esta noción de alteridad, que por supuesto habremos de precisar en este trabajo, funge como una condición cardinal dentro del fenómeno de la creación verbal. Digamos, por ahora, que la alteridad expone al ser del personaje como otro respecto a su creador; el enunciado artístico se dispersa, se mira, así, desde un lugar y un tiempo distintos por ese exceso que es la alteridad. Por otra parte, podríamos decir aquí también que la interacción verbal que se produce al interior de la novela dialógica constituye una suerte de juego entre las diferentes “conciencias ajenas” (ya no sólo el otro, sino los otros). Éste otro concepto, el de “conciencia ajena” pluralizado generalmente como “conciencias ajenas” lo definiremos a su tiempo, pero podríamos adelantar una aproximación diciendo que se trata de la serie de voces performativas de los personajes que se confrontan en una relación de lenguajes en la que se intercambian datos, historias, emociones, personalidades, etc.

Será enfáticamente en la obra de Dostoievski donde Bajtín encuentre la punta de lanza para su teoría de la palabra. Aunque, como sabemos, pertenece al llamado período canónico, que va de finales de los años veinte hasta finales de los treinta del siglo XX, nuestra investigación topa con un problema metodológico considerable: las obras que retomaremos para su revisión e interpretación forman parte de otro período, denominado por algunos como *el período de los manuscritos o de los borradores* en virtud de tratarse de la etapa más fragmentaria de la obra de Bajtín y que sobre todo se compone por los textos pertenecientes a *Estética de la creación verbal* (1979), pero que fueron escritos de ca. 1940 a 1950.<sup>16</sup> Sin embargo, desde el principio cabe la pregunta: ¿Cuál es, entonces, la razón principal de su

---

<sup>15</sup> *Óp. cit.*, “Arte y responsabilidad”, p. 11. La literatura proyecta además de su naturaleza propiamente estética un flujo de relaciones epistemológicas, políticas y éticas relevantes, e incluso, en alusión a la formación dialógica del hombre, como un sí mismo que es otro, su nacimiento y su inserción en la comunidad por medio de la exteriorización del sujeto a partir de un movimiento artístico y a su vez político. La literatura frente a otro tipo de discursos, en especial, como veremos en la novela de Dostoievski, tan rescatada por Bajtín, incluso cuando fuera a expensas del aparente ostracismo de la poesía, permite entender esta relación o vínculo amoroso, unas veces y no sólo, sino por igual polémico en otras ocasiones, pero al final del día una correlación primordial del hombre como otro y con el otro, un entre cardinal en la constitución del sujeto. Dejando en claro que la región literaria es una esponja porosa por donde entran y salen diversos sentidos entrecruzándose por diversos discursos y experiencias, incluida la de la vida misma.

<sup>16</sup> Sin querer postular una evolución filosófica en Bajtín, como si hubiera una especie de progreso en su pensamiento, un antes y un después jerárquicamente valorados y juzgados, creemos adecuado contextualizar brevemente el recorrido geográfico e histórico del pensador ruso para delinear a grandes rasgos cuáles fueron cronológicamente los pasos dados, con la intención de ubicar su obra y sus inquietudes más subrayadas. En anteriores trabajos hemos insistido reiteradamente sobre las inquietudes filosóficas y la formación de Bajtín como pensador filosófico. Repasemos aquí un esquema que, de manera sucinta viaja por algunos momentos clave de su formación como escritor y pensador. 1919-1924. Durante los primeros veinte años, como bien nos narra su biógrafo Michael Holquist, escribe bajo un estilo muy próximo a la filosofía académica post-kantiana alemana. 1924-1929. En la segunda mitad de la década de los veinte emplearía una suerte de abanico de estilos más diversos orientados claramente hacia la comprensión del tema de lo cotidiano y lo popular, donde su escritura es de mayor sencillez, sin menoscabar, por supuesto la calidad polémica, controversial y ecléctica de su propia producción literaria. 1929-1975. En los años cuarenta y cincuenta alcanza el balance entre ambos estilos, quizás extremos, al final de su vida, curiosamente retornará hacia una interpretación con tintes decididamente filosóficos, aunque subrayamos que la filosofía siempre estuvo presente en su obra como un hilo continuo. Para finales del año 1923, nuestro autor se sitúa en Petersburgo (hoy Leningrado) después de haberse desempeñado como profesor

interés por la obra del novelista ruso y qué implicaciones teóricas tiene sobre su pensamiento en general y sobre el concepto que trabajaremos en esta investigación más allá del mero interés biográfico o literario? Nuestra tesis consiste en que el pensador ruso transitará constantemente de las interpretaciones fenomenológicas sobre la constitución del sujeto moral cotidiano hacia los análisis en torno a la estructura de la creación verbal. Bajtín está interesado no sólo por la obra terminada, sino sobre todo por los agentes de dicha obra, es decir, autor y personajes. Son dos las figuras que encabezan este desplazamiento teórico que decantará en una teoría del discurso fomentada y dirigida desde y hacia una teoría inacabada del sujeto: el problema del acontecimiento como acto ético y el principio de extraposición, la relación dialógica y discursiva entre el autor y el personaje, y entre los personajes mismos de la novela.

Ambas nociones (la de “extraposición” y la de “dialogismo”) se encuentran vinculadas por un principio sobresaliente en la filosofía bajtiniana y que tiene como propósito explicar la realidad vital humana desde su propia moralidad concreta como fenómeno existencial: el “acontecimiento”. Categoría que tiene, a su vez, como telón de fondo la crítica al sujeto moderno y al problema de la visión de la realidad como representación. ¿Es éste el escenario de un tránsito conceptual, como ya advertíamos más arriba, pero que también quiere decir una vuelta al inicio de los apogeos filosóficos tempranos de Bajtín? El sujeto no se concibe más como se estilaba en la modernidad, como una entidad clausurada en sí misma al interior de un sistema de conocimiento, pues, el sujeto era entendido preferentemente como una entidad de conocimiento encerrada en sí misma, una percepción basada en la relación mediata o inmediata con un objeto, o la relación entre el representador, la representación y lo representado.

## §2

¿Es el principio de “extraposición” una condición estética del sujeto autor o del discurso dialógico en prosa? Como hemos ya señalado, posee múltiples significados y usos a lo largo de la obra del autor ruso Mijaíl Bajtín. Emerge, así, una noción estética en el fondo de una teoría crítica del discurso a la par del desarrollo de una ontología del acto ético que presenta el autor en *Hacia una filosofía del acto*

---

en las ciudades de Nevel y Vitebsk en la Rusia occidental, y de haber contraído nupcias en 1921 con quien sería su principal apoyo en la tarea de escribir y administrar sus pensamientos, Elena Alexándrovna Okolovich. A partir de este momento llevaría a cabo sus trabajos de investigación en el Instituto de Historia de las Artes. En 1924, produce su primer trabajo reconocido en la investigación teórica “Problemas metodológicos de la estética de la creación verbal” en el que problematiza e intenta dar solución al tema de la materia, la forma y el contenido de una obra de arte, tema que nos interesa aquí desarrollar sobremanera. Luego de haber padecido en carne propia varios conflictos de exclusión ideológica y política con el estado represor staliniano, edita sus primeros libros bajo el nombre de sus colaboradores: N. V. Voloshinov, “El freudismo” (Leningrado, 1925), “Marxismo y filosofía del lenguaje” (Leningrado, 1929, segunda edición en 1930) y con el de P. N. Medvédev, “El método formal en los estudios literarios. Introducción a la poética sociológica” (Leningrado, 1928), lo cual ya nos habla del carácter deuterocanónico o heterónimo de la composición de su obra, que se desarrolla en un plano de conversación e intercambio constante de ideas entre varias personas. En 1929, sale a la luz bajo su propia autoría la primera versión de una obra fundamental, sobre la que nos detendremos puntualmente en esta investigación: “Problemas de la poética de Dostoievski”. Poco tiempo después saldría exiliado hacia la frontera entre Siberia y Kasakastán en Kustanai, pasando ahí cerca de seis años trabajando como empleado de las instituciones públicas locales. Coincidentemente, fue en ese período de apartamiento que nace su interés por los problemas de la teoría y la historia de la novela. Hasta 1963, cuando aparece la segunda edición, ampliada y reescrita, de su libro sobre Dostoievski. Debe decirse, sin embargo, sobre todo por las últimas investigaciones en torno a la datación de su obra que, como opina Hugo Mancuso, es especialmente sospechosa la fecha que ubica la obra *Hacia una filosofía del acto ético* entre 1924 y 1929, porque estos años coinciden con la época del encarcelamiento de Bajtín, así como de su exilio. Otros, como Augusto Ponzio han compartido la idea de que probablemente, al tratarse de un texto inconcluso, pudo haber sido gradualmente completado, aunque su calidad fragmentaria es una constancia de suspicacia filológica. *Cfr.* Hugo Mancuso, *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bajtín*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 66.

ético. Si bien, este trabajo considerado como su *filosofía primera*, abarca el problema del sujeto en su definición desde la alteridad y la inmanencia, es menester decir que no es el único escrito que pone a su vez en crisis nociones tan tradicionales como las de “conocimiento”, “ciencia” y “técnica” basadas en un concepto duro de la subjetividad. *Autor y héroe en la actividad estética*, otro texto de suma relevancia para la interpretación de la obra bajtiniana y que aquí abordaremos, contribuye a su vez a problematizar las nociones estéticas clásicas como “sujeto estético”, “contemplación”, “vivencia estética”, etc.<sup>17</sup> Detrás de este entramado conceptual localizamos una de las preguntas a la que dedicaremos especial atención en este trabajo: ¿Cuáles son las operaciones y las reglas con las que habría formado Bajtín la categoría de “extraposición” a través del caleidoscopio de la fenomenología y de la teoría del discurso y que encontramos como un hilo de Ariadna en varios de sus textos?<sup>18</sup>

La respuesta a la pregunta planteada implica una tarea de análisis e interpretación sobre la obra dedicada al estudio del sujeto y basada, a su vez, en otra noción importante, la de “diálogo”. Valga hacer una cita relevante para acercarnos a la metodología de las ciencias humanas con base en la que también Bajtín se introducirá en los temas y problemas filosóficos, para advertir, asimismo, la imposibilidad de que la filosofía del acto ético signifique un retorno al psicologismo y al subjetivismo, y, además, para tener una idea más precisa de su forma de operar ante las otras nociones mencionadas más arriba y distinguiendo así nuevos caminos para formular la pregunta por el sujeto.

Las formas lingüísticas que reflejan las interrelaciones de los hablantes (pronombres, vocativos, construcciones imperativas e interrogativas, etc.). Estas formas suelen asignarse a las diferentes categorías lingüísticas a base de diversos indicios. Deben ser aisladas y clasificadas como formas específicas que remiten a interrelaciones dialógicas entre hablantes (formas de comunicación y lucha). Efectividad particular del discurso dialógico. Ritmos especiales del habla dialógica. Renovación de los géneros monológicos por cuenta del diálogo. El diálogo desde el

---

<sup>17</sup> La principal ruptura puede ser rastreada en el nacimiento de la estética moderna, especialmente a partir de las tesis kantianas sobre la subjetivización del juicio de gusto y de la belleza en *Crítica del discernimiento*, en la Analítica de lo bello, principalmente, en donde el filósofo universaliza el juicio estético y lo define como “el deleite desinteresado de lo bello”. Una de nuestras principales tesis sostiene que el nacimiento de la Estética como disciplina filosófica representa un desplazamiento considerable de la concepción del sujeto y en las nuevas formas de comprender y describir al mundo, así como la posibilidad que esta renovación de la subjetividad misma se manifiesta como una transgresión de su propia verdad. El problema de la estética moderna se ubica en el refugio subjetivista en el que se introdujo desde su génesis, en lugar de abrigarse por el “objeto” mismo del arte o en el fenómeno de la creación o recepción materiales, esta incipiente disciplina quedó subordinada al control del sujeto, dada su configuración tradicionalmente epistemológica. Para empezar, como señalaremos más adelante en este trabajo, Bajtín no hablará de juicio o discernimiento, sino de creación. Pasamos, entonces, de una estética de la contemplación a una estética de la participación responsable.

<sup>18</sup> En particular hemos notado que la pregunta posee una inspiración directa en autores posteriores como Foucault y Derrida, y no es para menos, pues Foucault mismo se ha expresado acerca de su labor filosófica, diciendo que lo que busca en su obra son las condiciones de funcionamiento de prácticas discursivas específicas. Veremos cómo algunas de las nociones fundadas por la Estética moderna, pueden ser también resignificadas y aplicadas para pensar otros fenómenos, fuera de los dirimidos y asumidos por los límites de la institución ideológica literaria o artística, en general. Y nos preguntaremos a su vez, ¿hasta qué punto, entonces, podríamos estar autorizados para vincular el concepto de acto y acontecimiento con el de extraposición literaria, dado que nuestra tesis central sitúa a esta última concepción como una de las nociones más relevantes, por no decir fundamentales, de la filosofía bajtiniana? Por lo anterior, y dado que la propuesta bajtiniana ofrece una nueva posibilidad crítica desde la Estética como interdisciplina, su estudio e interpretación se vuelve de suma importancia no solamente en el ámbito de la crítica literaria, sino en el filosófico en general. A propósito de esto podemos citar el esfuerzo por elaborar una sociología de la palabra y una sociología de la obra de arte que emprendieron Voloshinov y Bajtín en “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica” en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*, pp. 106-137., texto en el que se sientan las bases de la comprensión dialógico-material de la obra y de sus participantes en sus diversos momentos. Bajo el supuesto de que este ser, el hombre, está inmerso desde siempre en el horizonte de sus propias y constantes interacciones con el medio, con los otros seres que no son él, y con él mismo que deja de ser él en el momento en que se relaciona como un ente que se transforma y entra en conciencia de su transformación. Esto puede también ser expresado como el nacimiento de una *transestética* que además de crear teorías, lineamientos y marcos teóricos y conceptuales formule un discurso de resistencia sobre la configuración ideológica del arte, pero que, por igual, desborde la manera convencional de hacer e interpretar a la estética, más allá de su parentesco con la epistemología del sí mismo, esto es, hacia una estética que supere la vivencia del yo y reconozca desde la materialidad de la obra y de la responsabilidad de sus autores, el cariz ideológico, social y político de la obra de arte, así como la comprensión de su praxis, incluyendo el despliegue de las potencialidades del hombre sin reducir, por otro lado, a esto su tematización u actividad, sino tan sólo una de sus finalidades o propósitos.

punto de vista de sus participantes (réplicas mías y ajenas) y el monólogo desde el punto de vista del tercero, cuando las réplicas se sitúan en el mismo plano del receptor.<sup>19</sup>

Bajtín entiende aquí, atravesado por sus análisis críticos del lenguaje, al fenómeno de la enunciación como un modelo triádico constituido por el autor, el héroe y un tercero. No hay una relación bilateral entre un sujeto y un objeto. Existe un tercero del que podemos encontrar a lo largo de la obra de Bajtín diversos usos: el lector, el crítico, el otro, los otros ajenos, la lengua, incluso si nos acercamos a su obra temprana como ha establecido Tatiana Bubnova, podría tratarse de Dios o del ser, pero que nos trasladaría a una interpretación metafísica muy discutible si tomamos en cuenta el *corpus* de su obra.<sup>20</sup>

Es importante hacer estas consideraciones preliminares, pues, parece que si toda obra artística empieza por tematizar el diálogo establecido entre dos elementos, donde el héroe se convierte, como más adelante abundaremos, en una relación con el autor, no se dice necesariamente, en cambio, que determine o estructure voluntariosamente su acción, sino que deja que fluya en una autonomía que se configura en el acto mismo. Decir que el autor se convierte en una de las partes medulares de la obra artística, significa que participa en la relación interdiscursiva que define a la obra, no que imponga su voluntad, o su saber o su ser. La destreza del autor queda establecida por su habilidad para introducirse en un movimiento creativo, en un flujo indeterminado, del que forma parte, pero no inicial ni finalizadoramente.

Ésta es justamente la problemática sobre la que se inscribe el presente trabajo. De tal suerte que, Bajtín se preocupa no sólo por el discurso como un objeto inerte o formal de estudio e investigación, sino por la palabra en su vitalidad, en su ser orgánico y vivo, considerada como materialidad, donde el discurso es la “realización de la lengua en un enunciado concreto”<sup>21</sup> y por ello será desde las formas genéricas de estos enunciados que empieza el filósofo a construir un vocabulario que desarrollaría en conjunto con su seminario de investigación y que serviría de base para el despliegue de sus demás propuestas teóricas, en todo momento asentadas en una filosofía dialógica de la palabra. Por ejemplo, la presencia del concepto de “acto” (*postupok*) como modo de ser y relacionar-se del „yo“ o „sí mismo“ con el otro (hacer y vivir) y la condición de “extraposición” se hacen evidentes al momento de visualizar el horizonte de problemas comunes en torno al desplazamiento de la noción de sujeto acostumbrada en la modernidad, en lo que toca a la constitución dialógica del acontecimiento, es decir, la realidad, entendida aquí como el conjunto de las circunstancias materiales, se compone a partir de vínculos entre actores relativos al interior del espacio del lenguaje y de la comunicación, seres vinculantes que construyen, interactuando en y con el otro, la pluralidad de mundos, culturas, reacciones, concepciones, opiniones, obras, etc.

Cualquier pensamiento mío, con su contenido, es mi acto ético [*postupok*] individual y responsable, es uno de los actos éticos de los cuales se compone mi vida única,

---

<sup>19</sup> *Óp. cit.*, “Diálogo” en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*, p. 157.

<sup>20</sup> *Cfr.* Tatiana Bubnova, Prefacio a *Hacia una filosofía del acto ético*, pp. XIII-XX.

<sup>21</sup> *Ídem.*

concebida como un actuar ético permanente, porque la vida en su totalidad puede ser examinada como una especie de acto ético complejo: yo actúo mediante toda mi vida, y cada acto y cada vivencia aislada es un momento de mi vida en cuanto actuar ético.<sup>22</sup>

Observamos en este texto la presencia del concepto de “acto ético” como forma vivenciada de la existencia, pronto también analizaremos la constitución dialógica del sí mismo y del otro y los otros como un momento clave en la descripción fenomenológica del acontecimiento estético: Bajtín empieza a desarrollar desde una aparente ontología del sujeto, no olvidemos la fuerte influencia crítica neokantiana del autor, el ámbito de la actividad artística en general, se dirige hacia la literatura, aunque pareciera igualmente que parte de ella cuando habla de la intervención del autor, la participación activa del héroe y la totalidad de la obra de arte en la reunión de sus respectivos momentos, así como del acto ético como totalidad de la vida.

Para crear la obra, como sucede con una respuesta ofrecida ante un estímulo, el autor sale de sí, se vuelve otro y muchos otros y transforma, a su vez, la imagen que se refleja y se refracta “a través del espejo”. De una manera análoga, el acto, cualquiera que sea, puede convertirse potencialmente, en acto ético, en tanto sea construido, es decir, leído o interpretado por una tercera voz con una postura con respecto al otro o los otros. Esta experiencia plural es definida por Bajtín como una respuesta del discurso o, mejor dicho, la pluralidad de discursos que trasminan la piel del autor, una experiencia de extraposición posibilita otra manera de interpretar el mismo mundo de la vida desde el arte, y el arte desde otro punto de vista del mundo, rompiendo con la autoreferencialidad del sí mismo, del cándido contemplador o del diestro crítico de arte. De tal modo, la extraposición no es sólo una condición de la prosa, sino también de su interpretación, de su lectura, de su vivencia y de su historia.

Sin ilusionarnos demasiado acerca de la bondad de las relaciones dialógicas literarias, hemos también de observar si no estamos cayendo en un reduccionismo del discurso, en una especie de “pandialogismo”, entendiendo al discurso exclusivamente como palabra oral o escrita, o como la prosa artística a expensas de la poesía; o si acaso estamos simplificando la magnitud de posibilidades de pensamiento a la palabra, por lo que hace a señalamientos conflictivos y radicales como el de Hugo Mancuso, intérprete argentino de Bajtín, y con quien disentimos abiertamente, pues la palabra es tan sólo un modo, de entre otras muchas vías de expresión del pensamiento, aunque la palabra, por otro lado, no sólo sea expresión ni pensamiento.

La palabra, el discurso, es el único modo, la única posibilidad real de transmitir el pensamiento. La palabra es un acto. De algún modo, cualquier acto es, para Bajtín, una palabra. Y todo acto se impone al otro como dado. El discurso ajeno es en cada momento algo dado para cada uno de nosotros. Y mi discurso para los otros va a ser siempre algo dado, externo.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> *Óp. cit.*, “Hacia una filosofía del acto ético”, ca. 1924 [1997], p. 9.

<sup>23</sup> Hugo Mancuso, *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 69.

Parece que entramos en territorio extraño, y eso es lo más interesante. Aclaremos desde este momento esta hipótesis problemática: el discurso ajeno como una posibilidad viable para comprender al sujeto desde la alteridad, interpretada, por ejemplo y subrayadamente como lenguaje, siendo el acto ético el espacio del lenguaje en el que por medio de la interacción de varios niveles del discurso se configuran diversas instancias materiales y situadas: los individuos, las sociedades, las prácticas, las expresiones, las culturas y los modos de ver el mundo distintos, de ahí el enunciado subtítular de este ensayo: *De una arquitectónica de la visión estética a una teoría dialógica del discurso en prosa*.<sup>24</sup>

La diferencia, insistiremos en ello a lo largo del trabajo, está en pensar al dialogismo, dicho ahora de manera concisa, desde el acto de la extraposición del autor, a través del cual los otros [personajes, discursos, eventos, etc.] toman forma, y no únicamente como un recurso o un aspecto casual entre muchos otros de la actividad estética o de la obra novelística. Sabemos que ésta no es la única ni la más importante cara del dialogismo, pero sí es una forma peculiar en que encarna desde la creación literaria. Otridad que se muestra entre el autor y el personaje, entre la persona y el personaje, y entre los discursos mismos. Entonces, dado que es una posibilidad interpretativa entender al acto ético como el enunciado que se reconoce como enunciado responsivo, cuando Bajtín dice que el acto ético “acontece” en el ser podemos también dirigir esta idea a que el acto ético acontece en virtud de la alteridad misma por medio de la que ha sido definido el „yo” o „sí mismo” como modelo tripartito (Yo-para-mí, yo-para-otros y otro-para-mí) y podríamos, entonces, a su vez, pasar de este modelo al modelo triádico del autor, el héroe y el tercero. Ésta es la apuesta que planteamos y desarrollamos en el siguiente trabajo. El concepto de autoría, como hemos ya establecido, juega así un rol capital en la presente investigación, el modo en que se despliega la tarea del autor en la creación verbal de la obra literaria y su relación con el personaje, fruto directo de este acto estético, en especial la novela polifónica de Dostoievski (que puede leerse también como una reformulación del modelo triádico en la estética de la creación verbal) nos trasladará a una condición discursiva, aquélla comprendida por la noción de extraposición, una señal silenciosa que no termina al conjugarse, mas no confundirse, constantemente con la noción de diálogo. No obstante, es prioritario también advertir que el autor se refiere asiduamente a la enunciación literaria, aunque de ninguna manera excluiría a las demás producciones artísticas, de hecho, podemos decir que Bajtín considera esta relación problemática como una especie de condición de posibilidad de cualquier enunciación artística.

Bajtín no ha declarado explícitamente que su objetivo central sea el análisis de nociones como “acontecimiento”, “extraposición”, “dialogismo”, “polifonía”, entre otros, ésa es una lectura

---

<sup>24</sup> No queremos dejar de apuntar y reiterar, como lo ha advertido Paul de Man en su incisiva y avispada crítica, que en los textos de Bajtín las nociones acotadas, tanto de “dialogismo” como de “extraposición”, parecen desarrollarse contrario a sus convicciones filosóficas, sistemáticamente en el intercambio dialéctico con el poder persecutorio de los discursos monológicos, a veces es más descriptivo, habla más sobre el lenguaje que sobre el mundo, no sólo en “La palabra en la novela” o en el texto sobre Rabelais, sino también en “El marxismo y la filosofía del lenguaje” autorado por V. N. Voloshinov o en la prolongada discusión sobre el formalismo en “El método formal en los estudios literarios” escrito bajo la autoría de Pavel Medvedev.

interpretativa de su filosofía que nosotros llevamos a cabo como un ejercicio de desarticulación crítica y comprensión de su vocabulario filosófico.<sup>25</sup> Con esa reserva, hemos acotado nuestra empresa, tratando aquí únicamente de marcar el cauce de la formación de la noción de “extraposición”, que es a su vez, un intento de definición de una actitud filosófica propia, de su modalidad y de la reunión crítica de sus rasgos más característicos y significativos en la actividad estética, en particular, en la creación verbal del género narrativo, y específicamente, de la novela. Nuestra tarea se resume en un tema. *El modo radical con el que expone Bajtín la figura del autor y del sujeto literario creador a través de la producción del enunciado narrativo*. Este modo lo llamamos radical, pues pone en jaque la concepción del sujeto moderno, entiéndase, un sujeto pensado privilegiadamente desde la perspectiva epistemológica, como posibilidad de conocimiento en la hermética relación de un sujeto con un objeto y frente a ello colocaremos al sujeto principalmente como un creador que interviene, entre otros elementos, constituyendo el sentido de una obra y siendo constituido, a su vez, en la obra. Bajo el horizonte de la literatura, y en particular, del análisis de la narrativa, y de las relaciones entre sus elementos constitutivos se deja ver, entonces, una nueva posibilidad para comprender la naturaleza del sujeto, más justa a su diversidad y riqueza, como potencial estético. Claro que, podría suponerse en este momento que sólo arrojamus luz sobre una región de su interpretación, pero ésta no tendrá efecto sólo en el contexto artístico, sino también en el cotidiano.

Es sabido, dicho de manera sumaria, que el cuerpo de los estudios y obras de Bajtín está dedicado a la literatura, y en un mayor contexto a la estética, pero no podemos y no debemos menoscabar las considerables y trascendentes aportaciones del filósofo ruso en el campo de la fenomenología, de la hermenéutica del sujeto, de la historia de las ideas y de la crítica de la cultura moderna, de la lingüística y también de la psicología desde un método o vía de reflexión que hemos decidido llamar “crítico-dialógico”, persiguiendo con esto comunicar una teoría implícita, pero inconclusa, del sujeto como acto único con los avisos, a veces intermitentes, a veces puntuales, de una filosofía del lenguaje. Cuando hago esta referencia, pienso sobre todo en *Hacia una filosofía del acto ético* (1924) o en su escrito de 1919 “Arte y responsabilidad”. Estamos ante un autor ecléctico, pero a ratos difuso, que subrayó siempre su distancia y su tímida pertenencia a la tradición occidental, a la creación de tratados generales al estilo de la filosofía y ciencia alemanas como sostiene Vadim Kozhinov: “Su sistema de ideas aparece disperso en una serie de investigaciones concretas y absorbe en diferente medida, todos los problemas de la estética que se analizan con base en el arte principal de la época moderna: el arte de la palabra.”<sup>26</sup> Un arte que es al mismo tiempo un encuentro y un desencuentro. Encuentro entre tres elementos (autor, lector y tercero / hablante, oyente y texto), desencuentro porque, como he constado en las referencias hechas, es también una lucha por una respuesta que significa recobrar de diversas formas un sentido olvidado o perdido, veremos si es, por

---

<sup>25</sup> M. M. Bajtín, *óp.cit.*, p. 13.

<sup>26</sup> Véase Vadim Kozhinov, “Algunas palabras acerca de la vida y la obra de M. M. Bajtín” en *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, FCE, 2003, p. 8.

igual, un encuentro con la prosa que ha supuesto tal vez un desencuentro con la poesía o quizás sólo una diferenciación técnica. La obra, sea poética o prosaica se convierte, así, en una advertencia y en un recordatorio, pero también supone una radical transformación de lo humano.

#### §4

Para nuestro autor, escritor que hemos llegado a apreciar sentidamente, pero de quien también hemos aprendido a distanciarnos, la relación dialógica es intralingüística y extralingüística, entre lo que él mismo ha denominado “dos voces heterogéneas” que salen del sujeto para entrar en contacto material y socialmente. Pero, ese sujeto ya está de por sí transido de miradas y palabras, ya es otro desde sí mismo. Un fenómeno semejante acontece en la obra artística como unidad de sentido, y en donde parece que el autor pinta con palabras. Y es ahí donde el principio del dialogismo tiene un apuntalamiento central, funciona como un principio de otredad radical,<sup>27</sup> de exterioridad innegable, de extraposición, como hemos ya subrayado, la heterogeneidad del novelista al interior y exterior de su trabajo, suponemos que también podría ocurrir con la poesía, con algunas dimensiones de la retórica, por ejemplo, como sucede con el gran caudal de géneros discursivos constituyentes propios de los sujetos como entidades verbales y sociales.

No está de más decir, por todo lo anterior, que la obra de Bajtín ha significado un verdadero y gran trabajo de reconstrucción, reinterpretación y resignificación de conceptos adoptados de la época clásica moderna. Su obra en sí misma podría leerse pragmáticamente como un ejemplo discursivo crítico de los múltiples usos del lenguaje a lo largo de la historia de Occidente. Si hemos de reconocer una característica, sin duda, peculiar del pensamiento bajtiniano es su capacidad para confrontar a toda la tradición metafísica occidental afectada por el orden del día platónico, porque ha procurado, lejos de extraer la esencia del hombre fuera de la vida diaria, reconciliarlo a través de una serie de observaciones sobre la hermenéutica del sujeto literario y sobre la formación y transformación del mismo a partir de una lectura dialógica del discurso en prosa.<sup>28</sup>

Introduzco así la discusión entre la comprensión que implica el diálogo y la interpretación del acto ético de respuesta. Se sostiene, como pronto veremos, una lucha que supone a su vez la comunicación del uno con el otro; que antepone el horizonte de interpretación y el espacio para escuchar, al conocimiento técnico-científico y a la conceptualización, nada más lejano a las pretensiones materialistas sobre la palabra y el acto que emprende Bajtín al apreciar tan agudamente esa coincidencia y esa diferencia que han pasado a veces, temo que la mayoría, desapercibidas para muchos, entre el principio de identidad y el de alteridad, una conjunción de carácter conflictivo y tenso. Bajtín no se jactó nunca de querer reinventar al siempre omnímodo observador, ni al agente

---

<sup>27</sup> Paul de Man, *óp. cit.*, “Dialogue and dialogism”, p. 343.

<sup>28</sup> Paul de Man ha visto en esta característica una inconsistencia abrumadora, pues haría de Bajtín, al menos desde su perspectiva, uno más de los posteriores y sistemáticos metafísicos occidentales. No obstante, conviene siempre escuchar de nuevo una voz menos contagiada por este entusiasmo filosófico, a pesar de que no estemos del todo convencidos de su postura.

artificial de conocimiento o creación verbal, sino de analizar la figura del sujeto ficticio sin desprenderse de la experiencia común y cotidiana, y, principalmente, retomando la idea rectora de que todo está vivo, incluido el discurso mismo; la palabra y el sentido, *tendrán así siempre su fiesta de resurrección*.

Convertimos en otras personas y constituimos, rehacernos a nosotros mismos cuando escribimos, cuando leemos, cuando hablamos y decimos, cuando hacemos y actuamos, hace más llamativa y más significativa la frecuencia y relación de nuestras actividades y de los usos del lenguaje, pero también su extrañeza, esa característica que condiciona, finalmente, el carácter dialógico de la novela. Los hechos de la vida cotidiana, lo que hacemos, pueden decirnos cosas nuevas e interesantes sobre lo que somos. Bajtín descubrió que los acontecimientos discursivos son vitales, no como los datos teóricos del programa del conocimiento general, porque estos últimos son datos que presumen totalidad, suprimiendo la plena accidentalidad material de la existencia. Por otro lado, el concepto de “extraposición” tiene que ver, por igual, con las relaciones entre las distintas unidades culturales e ideológicas, no basta con subsumirlo a la esfera del lenguaje, como si se tratara únicamente de un principio formal o puramente descriptivo. Tal vez estemos buscando la huella de lo ausente, el sentido del acto de la creación verbal a través del acto de dar sentido y encontrar sentido. Tal vez anhelamos despojar, entre datos algo dispersos, los resultados de un trabajo que no existe definitivamente, todavía al rigor de las objeciones de sus lectores más críticos, que sólo pueda en este preciso momento entrever sus horizontes, pero se encuentra igualmente abierto a que aquí se beneficie, en su propia emergencia, de sus amables sugerencias.

## Filosofía y arte literario.

### Acto, actor, autor

*No entienden cómo  
precisamente en la separación  
se hace realidad la coincidencia consigo mismo.  
Y es que se crea una armonía en contrapunto,  
como la del arco y la lira.*

Sobre Heráclito,  
Hipólito, *Refutación*, 9, 9, 2.

*Yo es otro.*

Rimbaud,  
carta a Izambart, mayo de 1871,  
carta a Demeny, 15 de mayo de 1871.

*La literatura sólo empieza  
cuando nace en nuestro interior  
una tercera persona  
que nos desposee del poder de decir Yo.*

Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*.

#### 1.1 El acto ético, el problema de la alteridad y la interdiscursividad.

El motivo de este primer capítulo es tratar de reflexionar sobre la forma problemática en que una categoría como la de “acto” deviene un concepto constitutivo de una filosofía interesada en el fenómeno de la creación verbal empleando una metodología que, por un lado, mantiene su principal dificultad en ofrecer un pensamiento inacabado y manejar con precaria claridad o decisión conceptos absolutos o fundamentales. Hemos dicho “concepto”, aunque no necesariamente regulador, de la construcción de la novela, en donde, la obra en prosa no es, por otro lado, jamás sistematizable, y si esto así se pretendiera iríamos a contracorriente de la crítica que Bajtín lanzara al teoretismo puro que reposa, más bien, en un nivel abstracto. Lo anterior, en lugar de frustrar nuestro proyecto, le ofrece un aliciente particular y pone a discusión la relación entre la vida cotidiana, el conocimiento especializado de la ciencia y el acto creador de la prosa.

Entre varios contrapuntos de la filosofía bajtiniana que nos permiten una comprensión más penetrante de su obra y de sus reflexiones, encontramos aquél que se despliega entre el horizonte ontológico y el camino de una teoría literaria y una teoría del discurso en prosa, una estética de la

novela y una fenomenología del acto ético. Dicho contrapunto describe una tensión conceptual interesante entre las nociones de *acto*, *actor* como personaje y *autor* verbal. El pensamiento de un filósofo como Mijaíl Bajtín (1895-1975) puede leerse, así, como una fiesta interdiscursiva que transgrede las fronteras de la teoría y de la crítica de la literatura a la que comúnmente se refieren sus intérpretes más clásicos.

A continuación, expondremos este juego temático, problemático e interdisciplinario, considerando, a su vez, las razones que nos han llevado a resistirnos a encuadrar la filosofía del pensador ruso en un marco teórico consistente, y veremos por qué, desde otra perspectiva, implica, más bien, una crítica dialógica del sujeto como productor de la enunciación desde una filosofía de la creación artística y del lenguaje.

Para expresar concretamente la relevancia filosófica que significó el tránsito de la fenomenología del acto ético y del acontecimiento hacia la estética de la creación verbal como producción literaria subrayaremos algunos aspectos de su *filosofía primera*. Uno de los sentidos con el que hemos leído a Bajtín, hace de la creación verbal una producción autorada de la prosa artística, motivada, a su vez, por la condición de la “extraposición” del autor y de los personajes para la enunciación de la prosa. Podríamos decir, en resumen, que la primera dimensión de la obra bajtiniana, una topografía estético-literaria formulada todavía en el horizonte de una ontología, se concentraba en la indispensable tarea de elaborar una nueva teoría del valor situado y de las circunstancias para luchar contra la tendencia tecnocientífica, de carácter abstracto y teorético de la época, en el siguiente sentido: comparte todavía, en apariencia al menos, un rasgo de la imagen clásica de la filosofía como teoría del conocimiento, como un problema del ver y del oír, por medio de un análisis muy peculiar del sujeto situado y relacional, pero que le llevaría finalmente, casi como si se tratara de una implicación necesaria, a formular, además, una nueva teoría de la subjetividad, más que a descubrir una verdad o una esencia; una interpretación que operaría, entonces, primordialmente, a través de la creación, del conocimiento, de la comunicación y del lenguaje para descubrir precisamente cuáles son sus límites y sus posibilidades, no sólo al interior de las formaciones gramáticas y fonéticas de las lenguas, sino también en los rasgos extralingüísticos, el afuera del lenguaje, las visiones y las audiciones no lingüísticas que habitan desde el acto ético hasta la creación verbal.

Quien comprende la comunidad bajo la que se funda la palabra, se hace a sí mismo partícipe del diálogo, se sitúa, se vuelve vidente y visible, emisor y oyente a la vez. Pero, de nuevo aterriza en el texto la pregunta a la que hacíamos alusión en nuestra introducción, [*supra.*, p. 10]: ¿quién es ese “quien”, un sujeto real, un plano de relaciones de acción y recepción, un actor representativo? ¿El protagonista de la interacción lingüística, además del hablante y del oyente, del autor y del lector, aquél de quien o de que se habla? Precisamente, como ya se dijo, el problema al que se dirige esta tesis es el de redefinir al sujeto comprendiéndolo como interdiscursividad, más claramente, interpretando sus actos durante la creación verbal, espacio en el que se pronuncian las palabras y se hacen visibles

autor, actor y acto en toda su riqueza semántica y estética. Defenderemos la interpretación que nos habla acerca de la búsqueda de la constitución del sujeto a partir del otro, y no como idéntico a sí mismo. Así pues, no pretendemos emprender una búsqueda de verdades conmensurables, ni negar la influencia del pensamiento bajtiniano sobre la literatura, sino observar cómo justamente su elección intelectual recae en la literatura por ser éste uno de los espacios mayormente reconocidos de encuentro amistoso y polémico entre voces diversas, región de convergencias y divergencias, de perspectivas que hallan en la literatura libertad sin igual de movimiento y de producción de ideas. Veremos así, cómo la alteridad constituye la relación entre diversos ámbitos como lo pueden ser: el acto, el acontecimiento, el sujeto cotidiano, el autor participante de la prosa o los mismos personajes. Pensemos que en la realidad dada y estructurada, una idea de filosofía, como el idealismo trascendental de Kant a Hegel, sin querer generalizar, separaría la vida concreta, bajo el doble aspecto del carácter supuesto del mundo objetivo y de la descomunal interioridad del mundo subjetivo. Bajtín le responde precisamente a esa tradición; el problema está en que, en ocasiones, leemos todavía algunas pinceladas románticas en la noción de “autor” con la que ostenta tal crítica.

No obstante lo anterior, la búsqueda que emprendemos consiste más en averiguar a partir de la noción de “extraposición” el modo en que el pensamiento de Bajtín logra parcial o cabalmente proponer una reformulación de la noción de sujeto como participante discursivo desde la alteridad, tomando como eje y fuente principal a la producción literaria, el espacio de juego entre otredades y acontecimientos en las márgenes del lenguaje, como ya indicábamos más arriba; y menos, en el intento kantiano por hacer evaluables todas las pretensiones del conocimiento.

Trataremos, pues, desde el problema de la alteridad, señalado por Bajtín en la denominada **arquitectónica del mundo real**<sup>29</sup>, sobre las relaciones cotidianas y el entorno, que interpelan al hombre como acontecimiento, y a partir de la noción de **acto** y **responsabilidad**. Es verdad que podemos leer la arquitectónica de Bajtín como un puntual posicionamiento frente a la destrucción general del hombre que propugnaba la crisis y la pérdida de sentido de la denominada “posmodernidad”, aunque preferiríamos en orden a no caer en lugares comunes, hablar del estado actual del pensamiento europeo. Su crítica avanza apuntando las deficiencias de la dependencia constitutiva y metafísica que el ser humano había construido sobre sí mismo. Esto es gracias a que Bajtín ofrece ya desde sus primeros trabajos una visión dialógica del sujeto como respuesta responsable a la pregunta del otro. Pensando que tal vez el quien no es uno, sino un “entre” o varios “entres”, ésta es la cuestión que ya nos ocupa en este primer capítulo. ¿De qué tipo de “entre” o relación o interacciones estamos hablando? Nos adelantamos diciendo que se trata de una relación

---

<sup>29</sup> Notemos que este concepto se refiere básicamente a la forma en que se constituyen las cosas, a las relaciones entre el sí mismo y el otro, en lo que respecta a la ética, pero también a la forma en que los autores producen el texto literario, en lo que toca a la estética. Desde ahora advertimos la hipótesis de que la figura de la arquitectónica tendrá su correlato en el arte literario como “extraposición”. Tiene una incorporación original en el texto “Arte y responsabilidad” en *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI. También, véase Esteban Rodríguez, *Persona, lenguaje y responsabilidad. Hacia una filosofía arquitectónica de la palabra desde la perspectiva crítico-dialógica de M. M. Bajtín*, México, UNAM, 2008. (tesis de licenciatura, primera parte, pp. 22-152)

dialógica del cruce entre miradas, conciencias y palabras ajenas. Bajtín ha considerado la idea de la filosofía concebida como cierta interacción de discursos vinculados, en todo caso, con modos de vida que a su vez, son formas diversas del lenguaje, en cuanto a su uso, su entonación, su intencionalidad y su configuración varia. El filósofo ha convocado, entonces, a un diálogo para tomar conciencia, a su vez, de la situación paradójica en que la cultura –como producto esencialmente humano– ha caído. Se trata, pues, de la denominada por Mijaíl Bajtín “crisis del acto ético” que brevemente recordaremos para efectos de nuestra argumentación.<sup>30</sup>

Para Bajtín, la crisis de la filosofía en su tiempo se debía en esencia a una crisis en la comprensión de la naturaleza del acto. Para abordar el tema se plantea dos preguntas –como aciertan en señalar Morson & Emerson–<sup>31</sup> ¿Cómo se constituye el sí mismo como una entidad que ejerce actos responsables en el mundo? ¿Cómo puede mi “yo” y los actos que ejerce caber en la cultura entendida como un todo? Nos interesa mencionar la obra fenomenológica bajtiniana, es decir, la filosofía del acto ético, no sólo por el significado teórico y filosófico que el mismo texto representa, sino también como una guía que nos puede auxiliar en la interpretación del problema de la alteridad desde tres instancias básicas: 1. La comprensión del acto ético como acontecimiento; 2. La construcción del sujeto como juego de alteridades y perspectivas varias; y 3. La mediación de la esfera del lenguaje como espacio intersubjetivo en el que interactúan diversos discursos y en el que, a su vez, se constituyen los sujetos de la prosa artística (autor y personajes). Análogamente, ese movimiento ocurre tanto en el sujeto de la vida cotidiana como, más en particular a través de la operación diegética, el sujeto real autor y los sujetos ficticios o personajes. Apoyémonos en dos citas fundamentales:

En el lugar del otro, lo mismo que en el mío propio, me encuentro en la misma situación sin sentido. Comprender un objeto quiere decir comprender mi deber ser respecto de él (mi orientación obligatoria), comprenderlo en su relación a mí dentro del acontecimiento singular de ser, lo cual no presupone el abstraerme de mí mismo, sino una participación mía responsable. Sólo desde el interior de mi participación el ser puede comprenderse como un acontecimiento, pero este momento de mi singular participación está ausente del contenido visible de un acto concebido fuera del acontecer ético.<sup>32</sup>

Aunque aquí nuestro autor debe un rostro de apariencia kantiana, muestra, a su vez, y de manera destacada, su diferencia con el pensador prusiano. La noción de “responsabilidad” se refiere aquí, a la posibilidad de dar sentido a la realidad desde la alteridad, donde el objeto que comprendo requiere, por imperativo, un reconocimiento de su relación otra conmigo, pero no una determinación abstracta de su ser con respecto a mí, sino una interpretación activa, esto es, participativa de su sentido, mas no una

---

<sup>30</sup> Escrito hacia el año de 1924, no fue sino hasta el año de 1986 cuando S. G. Bocharov, albacea literario de Bajtín, editara el texto intitulado “Hacia una filosofía del acto ético” (*K filosofii postupka*). M. M. Bajtín, “Hacia una filosofía del acto ético” en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, trad. Tatiana Bubnova, Ánthropos y “Arte y responsabilidad” en *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI.

<sup>31</sup> Gary Saul Morson & Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Standford, Standford University Press, 1990, p. 176.

<sup>32</sup> *Óp. cit.*, “Hacia una filosofía del acto ético”, p. 26.

implicación de tipo necesario o una impostura de sentido. Es, entonces, cuando se presenta el “ser estético”, como la posibilidad de salir de sí, de esa interioridad y de esa unidad, pues quien escribe no está imponiendo un modelo de expresión sobre una materia experimentada o vivida, es más bien una manera de dar forma a lo inconcluso. Todo lo anterior resumirá al final el tema principal que nos ocupa aquí con especial atención a la relación estética entre el autor y el personaje a partir de la figura de la “extraposición”, en tanto que la literatura se escribe, y esa escritura es un transcurso, un movimiento que desborda lo establecido, incluso al mismo sujeto creador. Vayamos con la segunda cita:

Pero el ser estético está más próximo de la unidad real del ser-vida que el mundo teórico, por eso resulta tan convincente la tentación esteticista. Dentro del ser estético sí se puede vivir y se vive; pero en él viven otros, que no [son] yo, de modo que este mundo estético no es sino la vida pasada de otras personas contemplada amorosamente, y todo lo que me es extrínseco se relaciona con estas personas, así que dentro de esta vida me es imposible hallar sino a mi doble usurpador en vez de mí mismo; en esta vida sólo puedo desempeñar un papel, es decir, encarnar en la máscara del otro, de un muerto. Pero en la vida real permanece la responsabilidad estética del actor y del hombre íntegro por lo oportuno de la puesta en escena, ya que ésta en su totalidad representa un acto ético responsable de aquél que actúa, del *actor* y no del personaje representado, del héroe; el mundo estético en su totalidad no es sino un momento en el ser del acontecimiento; la razón estética, integrada mediante la conciencia responsable del participante –conciencia entendida como acto ético–, es momento de la razón práctica.<sup>33</sup>

Así, tenemos ante nosotros una relación explícita entre el mundo de la ética y el de la estética, no como esferas separadas entre sí, sino como espacios comunes en donde el sentido se origina, o mejor dicho, se produce en el plano del discurso. No estamos diciendo aquí, que toda forma artística se defina por una desproporción metafísica inherente de la vida, como podría sugerir la cita, pero tampoco decimos que la novela esté al margen de la vida, ni que su forma se sitúe en el más allá de la existencia, sino que es la arena social del lenguaje, la que nos permite situar ambas esferas. Trataremos, pues, a continuación de iluminar algunas claves en torno a la definición de acto ético, de esa “razón práctica” que inicialmente se diferenciaría de la “razón estética” pero que se vincula, a su vez, por medio de nociones como las de “intersubjetividad” e “interdiscursividad” como un planteamiento general que Bajtín requirió introducir para desarrollar sus ejercicios de crítica y proseguir con la reinención y la apropiación de algunos conceptos ya empleados por la tradición filosófica, como son los de “responsabilidad” y “conciencia responsable”. Insistiremos en que dichas relaciones conceptuales entre la obra temprana del autor y el texto “Autor y héroe en la actividad estética” (*Estética slovesnogo tvorčestva*) no son fortuitas, sino que delinean un esquema de trabajo que empleará el pensador a lo largo de su obra, es decir, la subrayada tendencia a interpretar el grado de presencia de las relaciones dialógicas en la vida cotidiana y en las producciones artísticas.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> *Ídem.*

<sup>34</sup> Las relaciones entre las nociones de “alteridad” y “dialogismo” se trabajarán detalladamente más adelante (\*)

Por otro lado, resulta igualmente revelador el hecho de que Bajtín nunca aparezca, al menos en su obra, como el único autor, como el “Yo” del autor que interviene para decir que es él quien compuso su obra, sino que ésta se forma a partir del juego entre lecturas, miradas y perspectivas diversas. La escena de creación del autor es la discusión entre los interlocutores, ya sean históricos o presenciales.<sup>35</sup> Esto se debe también a la convicción filosófica del autor, con respecto al fenómeno ideológico, que describe la creación literaria misma como un suceso que acontece en un espacio común, el espacio del lenguaje: no hay pensamiento en solitario, ni creación literaria condenada al absoluto ostracismo, en todo caso, siempre interviene la alteridad, es decir, la mirada del otro o de los otros, mediante el juego de espejos replicantes que permite la variación y producción del discurso. Al final de este capítulo queremos responder a la pregunta por la apelación a la alteridad desde la obra de arte y los ejercicios de enunciación que están siempre ya orientados tripartitamente (hablante-autor / oyente-lector / tercero-protagonista). Hugo Mancuso ha advertido al respecto que, “de alguna manera la obra de arte es un enunciado particular en un contexto determinado y es una respuesta al otro; respuesta como réplica especial que es responder explícitamente a la pregunta formulada por algún otro.”<sup>36</sup>

Lo que debió haberse convertido desde el principio en un proyecto filosófico de mayor amplitud, estuvo constreñido a producir una parte de la filosofía primera o moral de Bajtín, que consiste fundamentalmente en dos fragmentos relativamente largos, de donde se puede observar una probable introducción al proyecto y una sección numerada (I). “Hacia una filosofía del acto ético” se trata de un texto fragmentario e inconcluso.<sup>37</sup> Teniendo en cuenta que se trata de una reformulación teórica sobre el problema de la subjetividad en el ámbito moral, epistemológico y estético, valga hacer aquí una breve aproximación interpretativa y recordar cuáles son los conceptos clave de la obra para después encaminarnos hacia la comprensión de la extraposición del autor frente al personaje. Estos conceptos son subrayadamente: **acontecimiento, acto, sujeto, autor**. En orden a esta mención vemos el modo en que describe Bajtín el fenómeno del acto, en una relación inevitable y podríamos decir que también necesaria entre “arte y vida”.

El mundo en el cual el acto realmente transcurre y se lleva a cabo, es un mundo unitario y singular vivenciado en forma concreta: es visto, oído, palpado y pensado, impregnado por completo de tonos emocionales y volitivos de una validez axiológica positivamente afirmada. La singularidad unitaria de este mundo, unidad cuyo origen no es el contenido semántico, sino que es de orden emocional y volitivo, es garantizada para la realidad mediante el reconocimiento de mi participación singular, de mi *no coartada* en el ser. Ésta, mi participación, inaugura un deber ser concreto: el de realizar toda singularidad entendida como la singularidad

---

<sup>35</sup> Para una revisión más amplia de la situación compositiva de las obras de Bajtín véase Michael Holquist y Katerina Clark, *Mikhail Bakhtin*, The Belknap Press of Harvard University Press, 1984.

<sup>36</sup> Hugo Mancuso, *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 74.

<sup>37</sup> El capítulo con el que contamos fue excluido en el original ruso de 1979, la obra y escritos de Bajtín fueron publicados hasta 1986 en la edición de Bocharov, como lo consigna Augusto Ponzio en su ensayo “De la filosofía moral a la filosofía de la literatura: Bajtín de 1919 a 1924”. Augusto Ponzio, “From moral Philosophy to Philosophy of Literature: Bakhtin from 1919 to 1924” en *Mikhail Bakhtin*, vol. III, 35, ed. Michael E. Gardiner, London, Sage Publications, 2003, pp. 244-258.

absolutamente irrestañable de la existencia, con respecto a todo momento de este ser, o sea, mi participación transforma cada manifestación mía –sentimiento, deseo, estado de ánimo, pensamiento– en un acto mío, activo y responsable.<sup>38</sup>

En este fragmento introductorio, Bajtín considera el problema de la posibilidad de capturar (abstraer) el momento de transitividad y eventualidad o acontecer (“sobytijnost”) del acto en su valoración y unidad como un llegar a ser y su autodeterminación. El acto se empobrece cuando se sustituye por una percepción exclusiva del mismo. Hasta aquí podemos observar la presentación de una serie de conceptos que es menester aclarar. Principiemos con la referencia al “acto” que tiene, por cierto, un matiz ontológico peculiar, donde el conocimiento del sujeto, del sí mismo, de nosotros mismos es, en última instancia, la base singular, pero siempre conflictiva, de nuestra acción que es para Bajtín interacción, y por supuesto, de nuestro pensamiento, que es diálogo e interpelación de y con los otros. De hecho, podríamos decir que en la escritura, lo que se escribe, por ejemplo literariamente hablando, es más una respuesta que un producto terminado, es más una orientación hacia el otro esperando una réplica que un sujeto enviando un mensaje concluido al escucha, así en los textos, como en los otros géneros discursivos. De aquí, se empieza a revelar la interrelación de aquello que se experimenta en el arte y que, sin duda para Bajtín, constituye un imperativo no sólo filosófico, sino auténticamente vital y existencial, la experiencia del arte debe ser transferida hacia la vida de tal suerte que de forma recíproca, arte y vida, se alimentan en una simbiosis particular.

Bajtín ha definido al acto como acontecimiento único y singular. Pero, ¿por qué dirige su sentido y su respuesta hacia el otro? Esto podríamos explicarlo tentativamente por una analogía<sup>39</sup> que a su vez nos lleva al mismo contexto autorial. El autor responde al lector, que espera un silencio para, a su vez, replicar. Bajtín ha resuelto el modo en que el contexto autorial, enunciativamente hablando, rodea al discurso ajeno. Aclaremos que el contexto es un texto que “está con”, precisamente es un texto que siempre está ya orientado hacia otro texto. Esto mismo pasa con el acto. No existe un sí mismo sin el otro, sin el tú, sin la respuesta de ida y de regreso. La interpretación del “acto” en la vida cotidiana no es una determinación específica ni se refiere a una técnica para calcular fines prácticos, sino que la verdadera comprensión del acto va más allá de toda especialización científica, esto pone ya en cuestión su tratamiento como concepto al interior de un sistema filosófico dado.

Una conciencia participativa y exigente tiene claro que el mundo de la filosofía contemporánea, el mundo teórico y teorizado de la cultura, en cierto sentido, es real, tiene significación, pero le resulta asimismo claro que este mundo no es aquel mundo único en el cual él vive y donde se lleva a cabo responsablemente, su acto, y los dos mundos aparecen comunicados entre sí, no existe un principio para incluir

---

<sup>38</sup> *Óp. cit.*, “Hacia una filosofía del acto ético”, p. 63.

<sup>39</sup> Traigamos sólo por un momento el tema de la enunciación como uno de los goznes en que insistiremos para visualizar la estrecha relación entre la teoría verbal y la fenomenología del acto ético en Bajtín. Citamos a continuación el trabajo de Voloshinov sobre la filosofía marxista del lenguaje: “Independientemente de la orientación axiológica del contexto determinado –narración artística, artículo polémico, defensa de abogado, etc.– podemos distinguir en él claramente dos tendencias: la del *comentario manifesto* y la de la *réplica*, y suele predominar tan sólo una de ellas. Entre el discurso ajeno y el contexto que la transmite prevalecen relaciones dinámicas complejas y tensas. ¡No se puede comprender la forma de transmisión del discurso ajeno sin tenerlas en cuenta!” (*Cfr.* Voloshinov/Bajtín 1929 (1992):160).

y comunicar el mundo significativo de la teoría y de la cultura teorizada al único y singular acontecimiento de ser en la vida.<sup>40</sup>

No obstante, cuando el sentido del acto queda determinado por un punto de vista teórico, a saber, el científico, filosófico, historiográfico o estético, va perdiendo paralelamente su carácter de singularidad, y así su responsabilidad, el acto se degrada, en virtud de que la opción vital entra en decadencia al teorizarse o al convertirse en un producto unitario de una voluntad única; cuando para el fenomenólogo ruso, el acto es más bien el espacio en donde el lenguaje genera la subjetividad, es interdiscursivo, interpersonal e intersubjetivo, ya que acontece gracias a un flujo incesante y muy variado de relaciones, de respuestas que se dan entre el yo y el otro. Entonces, el acto no es más una instancia ontológica por sí misma, sino una metalingüística o enunciativa, es el lugar del lenguaje. Podríamos preguntarnos, sin embargo, si Bajtín termina, a pesar de su esfuerzo fenomenológico, por abstraer lo más característico y definitorio de la vida.

No contamos con una respuesta clara acerca de esta duda. Lo que sí podemos aducir es que Bajtín ha explicado cómo un acto vivo y libre adquiere un valor genérico y un significado abstracto. Como se vio en la cita anterior, el acto pierde su plenitud en el momento en que algo es convertido en objeto para un sujeto. Ante el problema de la reducción teórica del acto, el filósofo ruso explica y cuestiona esta relación recurriendo a la división clásica entre el mundo de la vida y el mundo de la cultura. Existimos en el mundo de la vida cuando vivimos y conocemos, contemplamos y creamos, cuando construimos y diseñamos arquitectónicamente un mundo en donde la vida es el objeto de una región dada de la cultura, de modo que estamos ante dos polos que aparentemente se oponen: la vida en tanto que realidad objetivada, y la cultura como esfera de interpretación de la vida. Para Bajtín, el único acontecimiento, el acto singular pasa a ser el puente que vincula estas dos regiones.

El área autónoma de la cultura y de la ley inmanente de la creación, [...] el hombre contemporáneo es, en cambio, inseguro, empobrecido e indefinido justamente donde actúa, donde él mismo representa el centro de generación del acto: en la vida real y singular, es decir, actuamos con seguridad en aquellos casos en que no actuamos por nosotros mismos, sino como poseídos por la necesidad inmanente del sentido en una u otra área cultural.<sup>41</sup>

Bajo el constante signo de la pluralidad, Bajtín introduce una nueva noción para explicar la razón de ser de dicho vínculo, que corresponde con el llamado del individuo hacia el individuo o individuos, del individuo al discurso o de los discursos a los discursos, o de los textos a los lectores o a los textos mismos, con la relación buberiana entre el “yo” y el “tú”, el otro y los otros. La noción que incorpora recupera la necesidad de todo ser vivo por responder ante el mundo y ante los otros seres humanos y no humanos a partir de una donación unitaria de sentido: la noción de “responsabilidad”, que, efectivamente puede tener una resonancia ontológica, no sólo ética. ¿Qué es, pues, la responsabilidad en Bajtín? Penetrar en este concepto es como querer entrar al misterio del uno y de todos, de la

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>41</sup> *Ídem.*

singularidad y la pluralidad. Cuestionarse a sí mismo en nuestra propia conformación dialógica con los otros, que pueden ser otras personas, otros discursos, otras miradas, otros seres. ¿Cómo pone en juego esta nueva noción? Lo que podemos asegurar es que Bajtín nunca cedió ante la tensión existente entre la identidad y la diferencia y que vemos todavía más evidentemente en la zona de combate en que la palabra se forma. Es decir, que la noción de “responsabilidad” se concibe en la arena del lenguaje, como una intermediación de lo que es dado y lo que es creado, el puente entre la materia y la conciencia. Tanto hablar como pensar, actos de representación, significan crear. Y las relaciones que manifiestan las enunciaciones verbales presuponen en cada caso una respuesta potencial de otro. De modo que, la responsabilidad es concebida aquí como el despliegue comunicativo, dialógico y de sentido que abre una relación creativa verbal, de la enunciación con el mundo.

Está el sentimiento de no ser lo que se debería ser, de disonancia o ausencia de correspondencia, un sentimiento de ausencia en la presencia, nuestra actividad en la experiencia viviente, reconocida desde antaño en la figura del filósofo, pero también en la del artista, o quizá en la del científico amante del saber que puede recorrer toda la obra de Bajtín. ¿Quién habla cuando habla? Y, ¿quién enuncia donde el acto se convierte, así, problemáticamente, en la unidad bilateral de la responsabilidad, que Bajtín vuelve a dividir en dos: la respuesta con respecto al significado objetivo, esto es, correspondiente al contenido relativo a la *unidad* objetiva de un dominio cultural, que se llamará “responsabilidad especial”, y otra respuesta con respecto a la *singularidad* del acontecimiento del acto, denominada también por Bajtín “responsabilidad moral.”<sup>42</sup> A pesar de no encontrar una solución clara e inmediata al problema, la pregunta puede plantearse en los siguientes términos: *¿Por qué es justamente la responsabilidad moral la que se refiere a la singularidad del acto?, y en ese caso, ¿cuál es el estatuto de la responsabilidad especial? ¿Todo acto teórico está condenado a abstraer exclusiva y selectivamente a la realidad sin poderla nunca comprender a cabalidad?* El problema no es fácil de resolver, y menos si Bajtín jamás renunció a defender la heterogeneidad de los discursos especializados o no especializados, renuente siempre a verse absorbido por cualquier esquema conceptual.

Como puede deducirse de lo que he dicho hasta ahora, mi preocupación se centra en la relación existente entre esta descripción fenomenológica de la responsabilidad constituyente y la estética interdiscursiva de la creación verbal. Es cierto que podríamos estar muy tentados a asimilar el concepto de acto ético como el concepto moderno de verdad. Pero, Bajtín sigue siendo más un pragmatista que un filósofo especulativo; un pensador preocupado más por la forma en que se dicen las cosas que por la posesión de verdades. Pasa constantemente de la cuestión de la formación del “yo” con el otro al problema del valor artístico literario, transita indefinidamente del problema ético-ontológico-epistemológico del acontecimiento y de la singularidad del acto al valor estético y al proyecto de una especie de “nuevo humanismo” a partir de la otredad. De hecho, critica la noción de

---

<sup>42</sup> Véase M. M. Bajtín, “Hacia una filosofía del acto ético” en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, trad. Tatiana Bubnova, Ánthropos y “Arte y responsabilidad” en *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI.

verdad como algo universal o general alejado de la diferencia u objetivado por la conciencia, reevalúa lo particular concreto, ésa es una de las tónicas principales de su pensamiento, pensar la otredad desde fuera del sujeto, más allá de la perspectiva del yo encerrado en sí mismo, excediendo la relación cognoscitiva entre sujeto y objeto. Optaría más bien por una o varias verdades históricas, transitorias, vitales, existenciales y significativas generadas a partir de la puesta en práctica del intercambio justo, distributivo y equitativo (singularidad irrepitible, no condicionada y particular del “acto”).

Por un lado, tiene a la responsabilidad especial identitaria, que es relativa a un dominio dado de la cultura, a un contenido dado, a una función o a un papel determinados que se refieren a la identidad reproducible de un individuo intercambiable y objetivo que descartaría el complejo social, personal y material del acontecimiento. Por el otro, la responsabilidad moral, absoluta, ilimitada, que hace de la acción algo único y peculiar, pero que entra en acción a partir de la pluralidad, la inconmensurabilidad y la heterogeneidad que representa, destacando la respuesta del individuo singular de la que él mismo no puede abdicar, “el dar respuesta con su propia vida” significa aquí dotar de sentido a mi existencia como un reconocimiento de la relación que guardo con el mundo, los discursos, las enunciaciones, los otros sentidos, etc. La cultura hace del acto un objeto en repetición, con un sentido idéntico a sí mismo e imposible de hacer llegar al otro en su plenitud, mientras que en el mundo de la vida el ser se encuentra en su propia determinación como algo irrepitible, en eso consiste su singularidad, su actividad entera y compleja no es analizable, ni descomponible por sí misma, no es un objeto, como la respuesta cultural que trata fallidamente de sustituir la plenitud del acto mismo. La vida no puede definirse, delimitarse, ni clasificarse, porque la vida no es un concepto teórico ni un concepto en general, en otras palabras, no es objeto de uso ni de conocimiento y resulta incompatible e inconmensurable con respecto a cualquier reproducción de la cultura o de la ciencia.<sup>43</sup> Por ejemplo, al hablar de la especialización de la ciencia y de la rareza misma de la actividad filosófica con respecto a la plenitud de la vida, M. Merleau-Ponty, decía que “nunca está totalmente en el mundo y, sin embargo, jamás fuera del mundo.”<sup>44</sup> Ese “entre” refuerza el sentido de la relación dialógica por la que todo acto y sujeto se conforman en la expresión de lo concreto desde tres niveles principales: el de lo ético, el de lo lingüístico y el de lo estético. La búsqueda de la verdad se vuelve,

---

<sup>43</sup> Encontramos con esto un paralelismo conceptual interesante que Bajtín con todo el propósito empleará para expresar la distinción entre “tema” y “significado” / “sentido”, de relevancia principalmente para su concepción del signo, tema al que dedicará un capítulo entero en el libro de 1929, bajo la autoría de Valentín Voloshinov, texto al que más arriba nos hemos referido. Al respecto, ha aclarado Bajtín que el acto de nuestra actividad, de la experiencia misma se puede relacionar analógicamente con el concepto de la singularidad del acto lingüístico y estético, como una especie de Jano, con dos caras orientado en dos direcciones distintas: la naturaleza irrepitible de la unicidad, y la naturaleza abstracta y objetiva de la unidad. Citaremos dos fragmentos imprescindibles para comprender esta cuestión, nos apoyaremos en la traducción inglesa: (1) “A definite and unitary meaning, a unitary significance, is a property belonging to any utterance as a whole. Let us call the significance of a whole utterance talking about any one utterance. The theme of an utterance itself is individual and unreproducible, just as the utterance itself is individual and unreproducible. The theme is the expression of the concrete, historical situation that engendered the utterance.” (2) “Language exists not in and of itself but only in conjunction with the individual structure of a concrete utterance. It is solely through the utterance that language makes contact with communication, is imbued with its vital power, and becomes a reality. The conditions of verbal communication, its forms, and its methods of differentiation are dictated by the social and economic prerequisites of a given period. This changing sociolinguistic conditions are what in fact determines those changes in the forms of reported speech brought out in our analysis.” V. N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, translated by Ladislav Matejka and I. R. Titunik, Harvard University Press, 1973, (1) p. 99 y (2) p. 123.

<sup>44</sup> M. Merleau-Ponty, *Éloge de la philosophie et autres essais*, París, 1965, p. 38.

desarrollada en este contexto, una más de las tantas y muy variadas posibilidades en que los seres humanos pueden estar conformados o cultivados, no hay una única forma, todas son únicas y son irreproducibles.

La expresión concreta de la singularidad del acto no procede de su conocimiento teórico, sino, más bien, de una decisión que lo contemple en su plenitud. Ésa es la elección responsable. Todo intento por adquirir un conocimiento objetivo del mundo y de uno mismo representa una evasión clara de la responsabilidad de elegir el propio proyecto, la propia existencia ofrecida al amparo de una interacción de muchos factores y acentos, como llamara Bajtín a las valoraciones volitivo-emocionales, sociales, lingüísticas, vitales, etc.

La vida tan sólo puede ser conscientizada en una responsabilidad concreta. La filosofía de la vida sólo puede ser una filosofía moral. Sólo es posible tomar conciencia de la vida como de un acontecer, y no como de ser en cuando dación. Una vida que haga a un lado la responsabilidad no puede poseer una filosofía: aparecería por principio como fortuita y carente de raíces. El mundo en el cual el acto realmente transcurre y se lleva a cabo, es un mundo unitario y singular vivenciado en forma concreta: es visto, oído, palpado y pensado, impregnado por completo de tonos emocionales y volitivos de una validez axiológica positivamente afirmada.<sup>45</sup>

El problema radica, entonces, en comprender ese “entre” que no refiere necesariamente a un contenido semántico, sino al reconocimiento de la participación singular de cada sujeto en el flujo vivo de relaciones e intercambios de todo tipo. Sin embargo, el momento del acontecimiento en su singularidad, en donde el juicio es un acto responsable de su autor, resulta indiferente absolutamente frente al sentido teorético.<sup>46</sup> ¿Por ello habría de resultar el acto algo incomprensible, si es que el discernimiento válido queda fuera, como un pensamiento ajeno a la abstracción de la responsabilidad especial?<sup>47</sup> Si sumamos a esto, además, que la veracidad teorética de dicho acto sólo podría tener un valor técnico la cuestión se complica. Pasa lo mismo para todo aquello que es estética, científica o moralmente significante: todos esos sentidos tienen un valor técnico, dado que, ninguno de ellos posee un contenido real (material). El momento del deber reside, en cambio, en la unidad de mi vida singular y única, como ha quedado manifestado en la unicidad de mi elección responsable. Lo que se quiere decir, en resumen, es que desde el conocimiento teorético resulta imposible explicar la conexión entre la validez objetiva, abstracta e indiferente y la unicidad irrepetible del acto concreto de una elección.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> M. M. Bajtín, *op. cit.*, “Hacia una filosofía del acto ético”, p. 63.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>47</sup> Esto nos recuerda a Husserl, quien señala que asumir un juicio teoréticamente válido como deber no podría ser derivado de sí mismo, ya que sólo puede ser traído desde fuera. El deber ante la responsabilidad moral se refiere a la forma concreta en que asumimos el mismo acto.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 7. Augusto Ponzio ha señalado como destacada la consideración bajtiniana acerca de la autonomía de lo que es técnicamente válido, dominado esto por sus propias leyes immanentes, adquiriendo valor en sí mismas y poder sobre la vida del individuo singular, una vez que ha perdido su vínculo con la unicidad viva de la actividad responsable; esto deriva en una faceta de control del conocimiento teórico sobre la realidad convertida en objeto domeñable. De donde se podrían producir fuerzas destructivas y terroríficas, del divorcio entre el desarrollo de la cultura y la unicidad de la vida, pues se haría de la primera el gobierno intransigente de la segunda.

No dejemos atrás el contexto del autor y de la respuesta, pues volviendo a la analogía, el acto ético se realiza, es en cada caso, bajo la mirada de los otros, aunque no sólo la mirada, sino también la palabra, los gestos, los textos, los discursos y las múltiples formas de ser y dar sentido. El acto representa una apertura al discurso ajeno, una especie de fuga a la palabra otra, a la tercera voz. El acto es un acontecer del ser, el ser también es. El acto existe con, parte con. De modo que el lenguaje está siempre en curso, tanto vivir como escribir son un devenir, como pensará Gilles Deleuze posteriormente.<sup>49</sup> Para Bajtín, la persona siempre está en un “entre”, esa latitud y longitud en donde se produce, caracterizada por una relación social, lingüística y vital que jamás alcanza su última forma; así como la palabra, su vida depende constantemente de la resurrección del sentido, la persona se transforma en otra en el devenir de su existencia que no acaba, sino que continuamente está incrementándose, buscando la región de la familiaridad, pero también la zona de la diferencia.

Se ha insistido particularmente en el carácter ajeno y peculiar de la singularidad de la vida como responsable y abierta frente a un mundo de construcciones culturales diseñado por la conciencia teórica a partir del ser abstracto. Se aprecia, entonces, un extrañamiento de la vida con respecto al mundo objetivo del conocimiento teórico en donde todo termina por hallar una justificación, a excepción de la singularidad de la posición existencial y de la acción de responder respectivas. Así las cosas, Bajtín considera a todo teoretismo como un fatal e irremediable reduccionismo de la singularidad de la vida como acontecimiento único. Cualquier base categorial o clasificatoria, es decir, cualquier operación conceptual, es insuficiente ante la irrepetibilidad del mundo de la vida, que no puede ser estandarizada.<sup>50</sup> Ahora bien, surge ante nosotros, con esto, otra interrogante que podría conducir nuestra reflexión. ¿Por qué al principio de su texto y al final, empieza y termina nuestro autor refiriéndose a la actividad estética?

## 1.2 El criterio estético y el problema del sujeto literario.

“Criterio estético” significa, en principio, una determinada orientación del pensamiento dieciochesco europeo para abrir los problemas sobre la sensibilidad, un enfoque que conducirá a la pregunta por el sujeto como una instancia estructural del conocimiento representacional, así como una esfera

---

<sup>49</sup> Recuperamos a continuación una cita que nos resulta pertinente para el hilo de nuestra interpretación, cuando Deleuze advierte que: “No se deviene hombre, en tanto que el hombre se presenta como una forma de expresión dominante que pretende imponerse a cualquier materia, mientras que mujer, animal o molécula contienen siempre un componente de fuga que se sustrae a su propia formalización.” *Óp. cit.*, p. 11.

<sup>50</sup> Bajtín insiste en que los términos biológicos, psicológicos, sociológicos, económicos, etc., no pueden coincidir como campos de conocimiento objetivo dados con el campo del acto moral-existencial, que es un acontecimiento de vida irreductible, no teoretizable, ni conceptualizable, dado su carácter único y singular. Por esta misma razón, Bajtín señala que todo intento por hacer teoría de la vida sería fallido, como por ejemplo, el de las filosofías de la vida y su tendencia a una cierta estetización de la vida, en donde la experiencia vital queda encapsulada por la reproducción de la vida cotidiana en categorías e imágenes estéticas determinadas, la vida se vuelve repetible, fugaz y accesible para todos, un elemento que nuestro autor considera específicamente como el factor más importante del pensamiento de Bergson. Bajtín observa que la noción bergsoniana de “intuición”, la noción de “empatía”, participante de la cognición, dirigida hacia el individuo a través del que entra la interioridad de un objeto a coincidir con lo que es único en él, anticipa su crítica del concepto de “empatía”, designado para jugar un rol central en la concepción bajtiniana de la relación de alteridad en el texto que nos ocupa aquí “Autor y héroe en la actividad estética”, hasta sus escritos de la década de 1970. Tengamos presente que Walter Benjamin ya presentía, probablemente con un matiz reveladoramente distinto, esta dialéctica ontológica en la historia del pensamiento estético y en su crítica de la modernidad como artificio reproducible.

independiente del mismo, además del abordaje de la cuestión trascendental sobre la experiencia. Para dar el salto a las consideraciones estéticas del autor con respecto al acontecimiento y al tema de la intersubjetividad y de la otredad en el arte verbal, es relevante aproximarnos a algunos momentos de la historia del pensamiento estético; pues, nuestra tesis enfatiza la idea de que la noción de “acontecimiento” puede llegar a interpretarse a partir de la noción de “extraposición”, puntualmente en el texto *Estética de la creación verbal*, sin llegar, por supuesto, a confundirse ni a ser términos sinónimos. Esto se puede entender, como decíamos más arriba, por una relación entre niveles o ámbitos de la otredad: el lingüístico, el ético y el estético. A la par de incorporar la noción de acto ético para abordar el problema de la alteridad del sujeto en la vida cotidiana, aparece el problema de comprender a dicho sujeto en el área de la actividad estética. En el ámbito de la creación verbal y haciendo alusión al significado de “responsabilidad” en la traducción inglesa como “answerability”, Augusto Ponzio se refiere a este vínculo de la siguiente manera:

A nivel lingüístico, la otredad da origen a la dialogización interna de la palabra, a la imposibilidad de jamás ser una palabra integral, palabra privada de propiedad única: la palabra está en consecuencia escindida, dividida, *dvugolosnoe*, palabra difónica, discurso de doble voz. A nivel ético, la otredad da origen a la absoluta e ilimitada *answerability*. A nivel estético, conduce a la extraposición de la obra de arte, a su irreductibilidad ante los valores, intereses, ideologías, hechos y referencias de contemporaneidad, a su vida en el “*great time*”.<sup>51</sup>

¿Por qué Bajtín se refiere constantemente a la actividad creativa desde tres ámbitos conectados entre sí? ¿Cuál es el fenómeno que le parece interesante y redituable para su teoría de la subjetividad y de los discursos? Para responder, vamos a permitirnos introducir aquí el diagnóstico que hiciera Richard Rorty sobre la filosofía moderna y contemporánea, encausado principalmente por una crítica radical del sujeto con la invariable intervención del discurso y así, en el camino, al lado de Bajtín, interpretaremos la transformación del sujeto en el flujo de la interacción verbal y en las expresiones literarias atravesadas por la historia del uso del dialogismo en prosa.<sup>52</sup>

Cuando nos referimos al criterio estético, lo hacemos entendiendo por ello, al andamiaje conceptual que principalmente Kant creó para poder hablarnos del juicio de gusto y de las condiciones de posibilidad de la experiencia estética. A sabiendas de ello, las categorías kantianas resultaron insuficientes para el análisis de la singularidad dialógica de la novela o de cualquier otra obra, pues Kant ha insistido en refugiarse en la normatividad subjetiva, como veremos a continuación.

Lo que trataremos de hacer ahora, dicho en breve, es ejemplificar el modelo epistemológico que critica Bajtín y en el que ha decantado la tradición cartesiana y kantiana en Occidente por medio

---

<sup>51</sup> Augusto Ponzio, “El humanismo del otro hombre en Bajtín y Lévinas” en *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*, comps. Ramón Alvarado y Lauro Zavala, México, UAM / Nueva Imagen / BUAP, 1993, pp. 317-318.

<sup>52</sup> Habría que decir primero que Mijaíl Bajtín parece ser, por lo mencionado más arriba acerca del trasfondo pragmático de su pensamiento, más un filósofo interesado y preocupado por el modo en que el discurso se origina y conforma, el modo en que se dicen las cosas y tienen efecto sobre la realidad y la manera en que se genera sentido y comunicación, y menos un pensador afanado en la posesión de verdades, coincidiendo así, al menos inicialmente, con Rorty: se había pensado que “saber consistía en representar con precisión lo que hay afuera de la mente”, la filosofía sería entonces, aludiendo a la definición criticada por Rorty, no más que una actividad de representación o una revisión de los procesos mentales como se pensaba en el siglo XVII, sobre todo por parte de John Locke. *Cfr.* Richard Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, trad. Jesús Fernández Zulaica, Madrid, Cátedra, 2009.

de un breve recuento del criterio estético en la Modernidad, para continuar analizando así el problema del sujeto, el relato narrativo y la alteridad. *En lugar de tratarse de una teoría general de la representación o una teoría fundamental de la sensibilidad que divida a la realidad o a la experiencia en segmentos, como lleva a cabo la filosofía moderna, Bajtín habilitará una teoría estética de la interdiscursividad desde la creación verbal, desde la creación literaria en prosa.*

Para empezar, tenemos que rastrear el momento en que la noción de acontecimiento empieza a degradarse, es decir, el período en la historia del pensamiento en que la noción de acontecimiento se descuida a favor de aquello que trasciende la existencia, la exterioridad y la realidad concreta, y empieza por internalizar todo lo real. La tradición científica occidental de corte más idealista que realista, aquella que se preguntaba cómo se podía explicar la realidad con la idea –en atención al debate que subraya Rorty– basa el problema en un conflicto de antaño que tiene la forma de un prejuicio que ha resultado muy productivo para la filosofía. El problema se da en la concepción platónico-aristotélica al pensar que la única forma de ser auténticamente es ser edificado u objetivado y subjetivado para objetivar, es decir, saber qué hay ahí afuera, reflejar hechos con exactitud, emplear las matemáticas como conocimiento general y perfecto, de manera que, realizar nuestra esencia significa precisamente conocer esencias. El *cogito* de Descartes hace del acto una determinación instantánea que supone y condiciona una existencia indeterminada (*soy*), y que implica una sustancia pensante (*yo soy una cosa que piensa*). Kant vendrá a contribuir con la exigencia teórica de dilucidar de qué manera el yo, el tú, el sujeto y el objeto se vuelven “determinables” en cierta medida.<sup>53</sup>

Las formas de vida humana más particulares, más individuales y más íntimas alcanzan el nivel de lo estético, en el sentido antiguo del término como *aesthesis*, sensación, sensibilidad, que finalmente se trataría, diríamos, de una parte del mundo de la cultura, pero que también son una respuesta de la vida de los hombres. Bajtín arroja luz precisamente sobre ello para destacar este punto y señalarnos que también, y de hecho principalmente, forma parte de la vida cotidiana misma que se ve transformada a partir de la creación artística. El sujeto no es el mismo antes y después del arte, y eso lo podemos corroborar con la historia de los criterios estéticos y también con el problema de escribir, de inventar dentro de la lengua una lengua nueva, como pensaba Deleuze, una lengua extranjera con estructuras gramaticales o sintácticas inesperadas.

A través de los fragmentos de “Hacia una filosofía del acto ético”, sobre todo al final de la introducción, observamos el modo en que la estética (como teoría de la sensibilidad, más que como disciplina filosófico-científica) y el arte pueden abrir el problema de la vida cotidiana, dando una señal relevante y reveladora al pensamiento y a las consideraciones sobre la alteridad y la

---

<sup>53</sup> El anterior es, a todas luces, un prejuicio que, en lugar de ampliar el horizonte humano, ha reducido sus posibilidades de “ser” al hecho de la producción de objetos que, en última instancia, se denomina “cultura”. Heidegger había insistido ya en que ésta se trataba tan sólo de uno de los distintos proyectos humanos, uno de tantos, y ni siquiera el más relevante o, por lo menos, revelador. Lo que primero Bajtín y más tarde Rorty, sin nunca llegar realmente a conocerse en persona, aciertan en ver, es que este prejuicio representa una tentación al autoengaño en la medida en que pensamos que, sabiendo qué descripciones se alojan dentro de un conjunto dado de discursos normales, éstos se aplican a nosotros, por eso mismo decimos que nos conocemos a nosotros mismos, o en términos más hegelianos y kantianos, que hacemos del sujeto, un objeto, o un sujeto de sí mismo. La comunión que señalamos queda advertida por ser, Bajtín y Rorty, dos pensadores inquietos por la relación íntima y problemática entre la praxis y el discurso, ambos, además parten de la metáfora del sujeto para dar eco a sus propuestas.

interdiscursividad. De hecho, creemos que esto preparará el terreno para una de las obras más revolucionarias, a nivel interpretativo, sobre el significado de la estética de la cultura popular, el carnaval y el tema del lenguaje como una serie de caminos indirectos creados, en cada ocasión, para poner de manifiesto principalmente la vida de las cosas, de las palabras y de todos los demás seres, incluido el ser humano.<sup>54</sup> Es importante rescatar inicialmente esta obra, aunque no nos detendremos mucho en ella, pues a Bajtín le interesó, a partir de la misma, reconstruir la historia de la prosa artística, la historia de las invenciones de ver y oír distintas, sobre el gran zócalo filosófico que había ya descubierto: la función de la palabra ajena en los distintos contextos enunciativos, las formas en que los límites del lenguaje se despliegan en el exterior del lenguaje con visiones y audiciones extralingüísticas y, en ocasiones, extraartísticas. Y, por supuesto, estos contextos no pueden quedar excluidos de la tradición estética occidental. A continuación veremos por qué es así.

El vínculo entre el contexto del nacimiento del discurso de la estética en la Modernidad y la reinterpretación de instancias tan cargadas de sentido por la tradición, como lo pueden ser la de “sujeto estético” y la de “objeto” del arte, sirven definitivamente a Bajtín en su aventura de repensar, a partir de las relaciones dialógicas, el problema de la alteridad y el concepto mismo de acto, así como el tema de la palabra ajena en los contextos de prosa dialógica. Pero también dejan ver un riesgo, cuando la singularidad y la significación histórica del acontecimiento corren peligro como artilugios de la cultura y de la abstracción del mundo y de la vida, cuando la ciencia ha convertido radicalmente su tendencia original para conocer en una mutación del entorno y ha devenido en la abstracción formal de los elementos y de las funciones, ha homogeneizado en un único proceso, los gestos, los cuerpos, la naturaleza misma hacia la técnica, la simplificación, –la que llamó Braudillard– “miniaturización en el tiempo y en el espacio de procesos cuya escena se convierte en la de la memoria infinitesimal y del espacio.”<sup>55</sup> En contraparte, el autor ruso tiene la hipótesis histórica, no menos debatible, de que la novela es el único género que puede devenir en un proyecto enunciativo polifónico o que puede generar una textualidad absolutamente polifónica. En otras palabras, que es la forma artística singular y única que nos permite expresar la complejidad semiótica de toda enunciación, que es de por sí social y colectiva.

Es por ello que el arte, en especial el arte literario, más precisamente la novela, es comprendida por Bajtín como un acontecimiento estético, en su singularidad, pero distinto a su vez tanto de la vida cotidiana como del amenazante mundo de la cultura, peligroso aquí porque esta concepción de ciencia y cultura, que no toda, subsume con violencia lo particular en lo general. Se trata, pues, de un espacio alternativo que funciona, sin embargo, de manera muy diferente al de la ciencia y al modo de operar

---

<sup>54</sup> Véase M. M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, ca. 1933.

<sup>55</sup> Cfr. Jean Braudillard, *El otro por sí mismo*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 14. Tampoco es de sorprender que frente a este campo tanto Bajtín como su contemporáneo Martin Heidegger recurran a la pregunta por el ser, rehabilitada por el pensador alemán, y que sea en realidad una pregunta que no tenga una respuesta inmediata y satisfactoria para todos los gustos filosóficos, la diferencia ontológica y la destrucción de la historia de la metafísica se volverán el motor hermenéutico del pensamiento heideggeriano.

de la técnica, y es ésta, su especificidad dialógica, la que despierta especial interés en el filósofo.<sup>56</sup> Existe una palabra ajena cuando es posible, siguiendo de nuevo a Rorty, reconocer las estrategias pragmáticas utilizadas y necesarias para responderla, para conservar la “otredad” de la palabra, para evitar que la pregunta se mantenga sin respuesta por siempre. *Podríamos decir que la historia textual es el recuento de los relatos de los modos en los que se ha intentado dar una respuesta a la irrupción de la palabra ajena.*

Por ejemplo, en el caso del círculo estético en el que se presenta generalmente al artista como creador de la obra y al receptor de la obra como un recreador de la misma, podría filtrarse la idea que define a la obra como un objeto manufacturado unilateralmente por un sujeto responsable de su ser, como más arriba Bajtín criticaba el caso en el que el acto de la vida era presumiblemente agenciado por la reproducción científica especializada. Sin embargo, descubrimos una diferencia interesante. Para Bajtín, la historia de la novela es una especie de historia de las respuestas de la palabra ajena. La capacidad enunciativa no es propia del autor de la novela o del artista plástico, sino que ambos forman parte de una comunicación estética, el autor no determina la obra, ni su receptor, sino que la obra es la expresión del diálogo libre entre estos tres elementos. Pero no hay respuestas definitivas para la palabra ajena. En otros términos, tanto la plenitud de la obra, como la plenitud del lenguaje y de la vida misma, no pueden abordarse por completo, siempre queda una parte resguardada e incógnita, un misterio, que justamente se reafirma por manifestarse en menor o mayor grado por el diálogo de las partes.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Conviene recordar aquí, para diferenciar los conceptos, que estas relaciones no son una observación exclusiva del pensamiento bajtiniano, sino que se han interpretado desde otras trincheras filosóficas y políticas, como son, por ejemplo, los casos de Martin Heidegger y de Walter Benjamin, en donde las implicaciones del debate pueden coincidir o diferir de la propuesta del filósofo de Oriol. Podríamos decir que, entonces, difieren más bien por lo que toca a su tratamiento y problematización de la “técnica”.

<sup>57</sup> Como señala Bajtín, hay que considerar que las filosofías de la vida de Friedrich Nietzsche y de Henri Bergson, con sus diferencias, trataron de introducir el mundo teórico en el núcleo de la vida diferenciada, heterogénea y en proceso de formación, el problema reside en que también fue partícipe de un movimiento de mayor envergadura, la idealización de la estética en que consiste la oposición ilusoria entre el arte y la realidad, la estética y la vida cotidiana. Véase Katya Mandoki, *Estética cotidiana y juegos de la cultura (Prosaica 1)*, México, Conaculta, Fonca, Siglo XXI, 2006. Sabemos que la historia de la Estética ha presentado una gran variedad de definiciones del arte y de lo bello, como dos de sus principales objetos de estudio. La gran mayoría de estas definiciones ha pretendido expresar de modo absoluto la esencia del arte, aunque en realidad se parta de diversas perspectivas sobre problemas específicos para dar tal significación. Si pasamos revista brevemente de las direcciones que ha tomado esta disciplina en la tarea de problematizar al arte podríamos mencionar: 1) La relación entre el arte y la naturaleza; 2) La relación entre el arte y el hombre; 3) La tarea del arte. Primero, la más antigua definición del arte en la filosofía occidental, a lo largo del relato de los problemas estéticos, se ha entendido al arte en su dependencia o condicionamiento con respecto a la naturaleza, así la tradición platónica, Aristóteles y la época clásica hasta el Renacimiento pensaron al arte como *imitación* con sus debidas diferencias. Es fundamental subrayar que el concepto de imitación se conservará en el imaginario filosófico y artístico como definición del arte, sin poner en duda el carácter receptivo del mismo. Mientras Platón devalúa el potencial ontológico, epistemológico y ético del arte recalando la pasividad de la imitación artística y excluye al poeta de la polis griega por reproducir la apariencia del objeto construido por el artesano (*República*, 598 b), Aristóteles evalúa desde otro ángulo el problema, el valor del arte para el Estagirita resulta del valor del objeto imitado: “Como los cuerpos de los seres vivos deben, para ser bellos, tener una grandeza que en su conjunto pueda ser fácilmente abrazada por la mirada, de la misma manera el mito debe tener una extensión que pueda fácilmente ser abrazada en conjunto por la mente.” (*Poética*, VII, 1451 a 2). Plotino, por su parte alcanzó a sostener que lo que el arte agrega a la naturaleza es tomado de la realidad superior (inteligible) a la que dirige su mirada. Llegó el Romanticismo y Schelling nos proveyó de un concepto de arte distinto, esta vez como *creación*. Para Schelling, el arte es la propia actividad creadora de lo Absoluto, porque el mundo es un poema y el arte humano es una continuación, en especial a través del genio de la actividad creadora de Dios. Cfr. Friedrich Schelling, *System*, cit., VI, §2 y §3. La tesis romántica del arte como creación se compone, a su vez, de dos tesis diferentes: 1) El arte es originalidad absoluta y sus productos no se reducen a la realidad natural; 2) Como originalidad absoluta, el arte es parte (continuación o manifestación) de la actividad creadora de Dios. Véase Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 1998, p. 454. De la anterior cita Hegel ilustraría su concepto del arte en las *Lecciones de estética* como primera manifestación del espíritu. Justamente por su carácter de creación, el arte pertenecería según el filósofo alemán a la esfera del Espíritu absoluto, y es junto con la religión y la filosofía una de sus realizaciones en el mundo. En este planteamiento ontológico, el arte estaría al servicio de la verdad, una tesis que se opone diametralmente a la platónica en un sentido, pero se vuelve a emparentar en otro, cuando Hegel afirma que la obra de arte alcanza solamente en la superficie la apariencia de la vida, pues básicamente es piedra, manera, tela, o en el caso de la poesía, letras y palabras. El arte es algo pasado, se afirma el fin del arte, cuando la imagen se ha vuelto figura estética y ha sido superado cualitativamente por la religión y el concepto de la filosofía.

Cuando ni la receptividad, ni la pura creatividad han bastado para satisfacer el problema de la definición del arte, surge la visión del concepto del arte como *construcción*. Veremos más adelante cómo la complejidad de la novela polifónica, así como su novedad y su importancia, radican en ser “una obra abierta” en la historia de la cultura, la manifestación o la prueba material de que la palabra ajena es algo concreto y existente. Pero, anterior a esta preocupación teórica, el filósofo moderno desde Bacon hasta Hegel, se había empeñado en encontrar y desencontrar por medio de la razón, como su fiel vigía, el mundo natural y el mundo humano, el mundo de la vida y el mundo de la cultura. Eran tiempos en los que la definición del hombre se volvía algo apremiante, pero, generalmente, a expensas de un principio de exclusión muy discutible.

En el contexto de la “Estética trascendental” y de la “Analítica trascendental”, sabemos que Kant aterriza aquí los límites de la experiencia posible. En ese mismo sentido estas secciones son arquitectónicas, desde el plano de las estructuras del sujeto y la experiencia, son “constructivas” y “constitutivas”. La “Dialéctica trascendental” tiene una resonancia más bien negativa, pues la razón teórica se convierte en la fortaleza que no puede rebasar la misma experiencia, de ahí las “ilusiones lógicas y metafísicas”. El encuentro entre la naturaleza y el hombre, un producto complejo, en el que la obra del hombre se agrega, sin destruirla, a la de la naturaleza es, en cierta forma, un reflejo del modo en que el lenguaje sale de sus goznes para crear una obra artística. Se trata del concepto que rescata críticamente Bajtín del repertorio conceptual kantiano; que es, en realidad, el motivo de la gran revolución kantiana: subordinar el movimiento al tiempo, la descripción de un espacio del que se hace abstracción para develar el tiempo como una condición de todo acto. El tiempo se convierte en un producto o un derivado del movimiento rectilíneo y sucesivo. Kant ha hecho del tiempo un orden determinado, ha integrado el caos en el que el cosmos anárquico lo tenía sometido. Yo pienso, yo soy. Para Kant, finalmente, ubicándonos en el ámbito de la percepción sensible de la Estética trascendental, el *Yo* es un acto de conocimiento, el *yo pienso* no es un acto cualquiera, sino aquél que determina mi existencia y sólo puede hacerlo en el tiempo, relativa, activa, receptiva y cambiantemente, representación de la actividad de su propio pensamiento: representación de la representación. Para Bajtín, el yo no es un factor cognoscitivo exclusivamente, sino un elemento que responde, es activo y espontáneo, único e irrepetible, singular; Kant defiende trascendentalmente la actitud relativamente activa del sujeto con respecto a sí mismo, de alguna manera el concepto de síntesis infunde la idea del sí mismo como otro: el *Yo* no es un concepto, sino la representación que va allende al concepto. Por ejemplo, si salimos de este contexto y nos movemos a la *Crítica de la razón práctica*, descubriremos otras facetas. La metafísica parecía imposible, pero eso no quiere decir necesariamente que sus planteamientos sean absurdos o que no tengan alguna significación. La razón práctica, en última instancia, es la razón en su uso moral, donde hay un uso distinto de la razón. Recordemos que para Kant, sólo merecen estima moral real los actos que se sostienen en la buena voluntad sin restricciones. La moral excluye así todo lo contingente, todo acontecimiento como acto vital y singular en el tiempo.

¿Qué pasa si anulamos todas las experiencias vitales? Pero, sin lugar a dudas, lo que más falta, la presencia más extrañada en la teoría kantiana del sujeto, es la intervención del discurso.

Tanto en la *Crítica de la razón pura*, como en la *Crítica de la razón práctica*, las capacidades del sujeto se interrelacionaban unas con otras, aunque siempre reguladas y normadas por la facultad determinante que impone su regla a las demás: facultad del sentido externo, del sentido interno, la facultad de la imaginación, del entendimiento, la facultad racional, etc. En la primera *Crítica*, gobierna esta última la capacidad del entendimiento, pues, determina el sentido interno por medio de la síntesis de la imaginación, hasta que, por medio de la facultad del discernimiento, la razón termina por someterse al entendimiento.

Sea cual sea la explicación sobre la posibilidad de los conceptos procedentes de la razón pura, se trata de conceptos inferidos, no obtenidos por simple reflexión. Los conceptos del entendimiento son también pensados *a priori* con anterioridad a la experiencia y van destinados a ésta. Pero no contienen más que la unidad de la reflexión sobre los fenómenos en el sentido de que éstos han de pertenecer necesariamente a una posible conciencia empírica. Sólo mediante estos conceptos es posible conocer y determinar un objeto. Ellos son, pues, los que dan previamente materia a la inferencia.<sup>58</sup>

En la segunda *Crítica*, la razón recupera su sitio fundamental como la principal constituyente de la pura forma de universalidad de la ley; se trata, entonces, de una ética de corte deontológico, es decir, basada en los deberes: “Obra de tal modo, que puedas querer que la máxima en la que se basa tu actuar, se convierta en ley universal”. Pero, Kant tropieza con un problema más al decir que la ley moral o la ética emana de la propia razón, del interior del individuo imponiéndose las obligaciones que tenemos con respecto al deber de cumplir: *si las facultades son capaces de entrar del modo antes descrito en relaciones tan variables y diversas, pero, administradas continuamente por una u otra de ellas, reunidas todas pueden entonces regirse, valga la paradoja, por relaciones libres y sin regla, en las que cada una va hasta el final de sí misma, poniendo así su posibilidad de una armonía cualquiera con las demás, su ética deontológica se sustenta en principios éticos que se expresan como fórmulas que aspiran a ser universales*. Llega así la *Crítica del discernimiento*, ya no es la estética de la razón pura, como constitutiva y condicionante de la experiencia, la estética que entendía a lo sensible como una cualidad objetiva en el espacio y en el tiempo; ya no se trata de la lógica de lo sensible. Es el momento de interpretar una estética de lo Bello y de lo Sublime, en donde sus respectivas analíticas advierten que, como señala Gilles Deleuze, “lo sensible vale por sí mismo y se despliega en un *pathos* más allá de toda lógica, que captará el tiempo en su surgimiento, hasta incluso en la fuente de su hilo y de su vértigo.”<sup>59</sup> Kant concibe a la actividad estética como una forma del *juicio reflexionante*, es decir subjetiviza y universaliza el sentido del gusto y el juicio estético, la belleza es una cualidad subjetiva: la facultad que permite diferenciar la subordinación de las leyes *naturales* a la libertad humana o a la

---

<sup>58</sup> Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, Dialéctica trascendental, Libro I, “Los conceptos de la razón pura”, B 367, trad. Pedro Ribas, Madrid, Alfaguara, 2004.

<sup>59</sup> Gilles Deleuze, *Crítica y clínica*, p. 53.

teleología de la naturaleza con referencia al sujeto. Kant define al juicio estético como “el deleite desinteresado de lo bello”, sin la injerencia de los conceptos ni del conocimiento. Kant expresa el carácter constructivo del arte por medio del concepto de “juego”. ¿Por qué es adecuado volver a Kant para seguir el hilo de nuestra investigación? Veámoslo a través del siguiente fragmento del filósofo alemán cuando dice:

Para encontrar bueno algo necesito saber siempre qué clase de cosa es el objeto es decir, tener un concepto de él. En cambio, no lo necesito para encontrar belleza en algo. Las flores, los dibujos libres, los trazos entrelazados sin propósito, con el nombre de rameado, nada significan, no dependen de ningún concepto determinado y, sin embargo, gustan. El placer por lo bello tiene que depender de la reflexión sobre un objeto, reflexión que conduzca a algún concepto (indeterminado), distinguiéndose así de lo agradable, que se basa enteramente en la sensación.<sup>60</sup>

En virtud de que el tema que perseguimos analizar durante esta investigación es el del contexto autorial, como desenvolvimiento de la “responsabilidad”, y el fenómeno de la creación verbal, nos interesa, aunque sea con reservas y distinciones, la figura kantiana del genio. Kant afirma en la *Crítica del juicio* que “el arte es un simple juego, o sea una ocupación placentera por sí misma que no tiene necesidad de otra finalidad.”<sup>61</sup> Para Bajtín, la teoretización del mundo no es otra cosa que una visión parcial y unilateral de la realidad prosaica, una fragmentación que encubre la incongruencia obvia del teoretismo puro, por ejemplo, en la indiferencia metodológica de las diversas fases de su concepción. La definición que presenta con respecto a la intuición filosófica opuesta a la conciencia racional y analítica deriva en el estancamiento de una ambigüedad operativa considerable. Al descartar los elementos racionales de la intuición, lo que resta es una contemplación exclusivamente estética con un indicio muy leve de pensamiento participativo, esto significa una reflexión que convoca relativamente a la acción de algunos individuos tomando como medio de cohesión el sentido común y el juicio reflexionante que los comunica. Para dicha contemplación resulta igualmente inalcanzable el acontecimiento único de ser en su singularidad, pues su resultado es deducido en abstracto del acto producto de la contemplación misma, la participación es relativa porque la subjetividad se hace trascendental, es una simple condición de posibilidad para acceder a esa experiencia. Leamos a Bajtín cuando señala que “el mundo de la visión estética, resultado de la abstracción con respecto al sujeto real de esta visión, no representa el mundo real en el cual yo vivo a pesar de que su aspecto de contenido aparezca integrado al sujeto vivo.”<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Buenos Aires, Losada, 1968, §4, p. 47.

<sup>61</sup> Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Introducción, V, p. 24. Schiller volvería al concepto de juego para sostener en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* que la realidad antropológica se resume en la síntesis entre naturaleza y razón, el hombre está dominado por dos tendencias contradictorias, la tendencia material y la formal. Dichas tendencias se concilian a través del juego realizando una forma viviente que manifiesta la libertad, es decir, la belleza. En resumen, Schiller establece que la tendencia al juego equilibra la libertad humana y la necesidad natural. Cuando se considera, empero, a los valores estéticos como los únicos y fundamentales, reduciendo o subordinando a ellos todos los demás, los morales y los vitales, se cae en un esteticismo evidente. Lo que ha sido denominado como “cierta estetización de la vida”, pero no estamos autorizados a pronunciarnos a favor de lo que parece de suyo evidente: todo emerge de un origen común, de una primera instancia que es lo cotidiano (*Véase* Mandoki: 2006)

<sup>62</sup> M. M. Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético, De los borradores, Y otros textos*, trad. Tatiana Bubnova, Barcelona, Ánthropos, EDUPR, 1997, p. 21.

Kant *interna* a la subjetividad mediante una voluntad fundada en la razón. Lo hace antes de llegar a su apertura en la tercera crítica en donde la facultad práctica saldrá a flote. Con ello la facultad práctica entra en afinidad con las diversas facultades, un acuerdo espontáneo que ya no está determinado por ninguna de ellas, sin regla y sin concepto, un juego casi interminable entre la imaginación y la razón, el sentido común, del entendimiento hasta el torbellino del genio. Este movimiento delinea ya un ejercicio transestético, y por transestético queremos decir, por lo tanto, intersubjetivo e incluso transubjetivo basado fundamentalmente en el lenguaje.<sup>63</sup> Desde ahí es que Bajtín *externará* al sujeto literario abriéndolo a lo largo y ancho de la creación narrativa, ya no sólo como el sentimiento kantiano, sino como una actividad creativa que permite exteriorizar la subjetividad autoral, y si retornamos al ámbito ético, Bajtín pensará una relación entre términos, en la que uno y otro no están unidos por una síntesis del entendimiento ni por la relación epistemológica del sujeto con el objeto. El arte y la vida se relacionan íntimamente porque en ambos casos es imposible subsumir su orden a la esfera del conocimiento, del concepto o del pensamiento abstracto.<sup>64</sup> Kant ve en la subjetivización de la obra de arte el camino de regreso a la posibilidad fundamental del hombre para acceder a la realidad, para relacionarse con aquello que no es él, en donde la realidad del arte siempre va antecedida por la representación del creador, que no es necesariamente una representación causal, pero, sí una habilidad humana todavía a partir de la que se puede producir libremente una obra; mientras Bajtín orienta su investigación hacia el afuera, la salida de esta subjetivización, continúa asimismo la labor kantiana y la transgrede. Lo último se hace evidente cuando escribe que:

La diferencia en espacio y tiempo del *yo* y del *otro* existen en una sensación viviente, aunque el pensamiento abstracto las borra. El pensamiento abstracto crea un mundo de nombre general, unificado, independientemente del *yo* y del *otro*. En la sensación primitiva, natural, la autosensación natural, el *yo* y el *otro* se funden.<sup>65</sup>

Y lo vuelve a transgredir, no superando su sentido precisamente, cuando señala que la estetización del sí mismo resulta posible exclusivamente por la reconstrucción alterna de la conciencia, que requiere una extraposición de sí misma, un excedente benéfico a la visión que el otro posee de mí. La estética permite al yo salir de sí mismo y abrigarse en el otro. Por otra parte, estetizarse a sí mismo representa verse con los ojos de otros, una modalidad del „yo-para-otro“, que es, por una parte, un adelanto

---

<sup>63</sup> Por supuesto, en la *Análisis de lo sublime*, Kant llevará todavía más lejos este sentido, en el que el sí mismo y el yo entran en acuerdo bajo las condiciones de lo bello natural. En lo sublime, Kant incorpora a las diversas facultades, de tal suerte que entran en combate, interactúan profundamente llegando cada una de ellas a su extremo límite, cada facultad inspira en su reacción a la otra y la impulsa como después vería Schiller en las *Cartas*, donde las facultades llegarán a relacionarse desde su propia lejanía.

<sup>64</sup> Susan Sontag ha sostenido en esa misma tónica, creemos, que “vivir es ser fotografiado, poseer el registro de la propia vida y, por lo tanto, seguir viviendo sin reparar, o aseverando que no se repara en las continuas cortesías de la cámara; o detenerse a posar”. Kant estaba buscando las condiciones en que determinados fenómenos que van a definir lo Bello como un sentimiento, otorgan al sentido interno del tiempo una dimensión suplementaria autónoma, a la imaginación, como un poder de reflexión libre y al entendimiento como una potencia conceptual infinita.

<sup>65</sup> Mikhail Bakhtin, “From Notes Made in 1970-1971”, en *Speech Genres and Other Late Essays*, Caryl Emerson y Michael Holquist (eds.), Austin, University of Texas Press, 1986, p. 147. También puede leerse la cita anterior bajo el sentido que le dio a la tercera *Crítica* Gilles Deleuze, cuando afirma: “La emancipación de la disonancia, el acorde discordante, ése es el gran descubrimiento de la *Crítica del juicio*, la última revolución kantiana. La separación que une era el primer tema de Kant en la *Crítica de la razón pura*. Pero acaba descubriendo al final la discordancia que forma acorde. Un ejercicio de desvarío de todas las facultades, que definirá la filosofía futura, como para Rimbaud el desvarío de todos los sentidos tenía que definir la poesía del futuro. Una *nueva música* como discordancia, y, como acorde discordante, el origen del tiempo.” *Cfr.* Gilles Deleuze, *óp. cit.*, p. 54.

necesario en la metamorfosis confesional y autobiográfica en el texto propiamente estético. El gran peligro que se somete a crítica es el riesgoso impulso hacia la estetización irracional de la vida, tópico que cubriría el centro más significativo de la filosofía de Bergson, que, frente al positivismo y al materialismo, representaba una sensación como válvula de escape para los sistemas teóricos de finales de siglo XIX y principios del siglo XX. Desde otra perspectiva, lo estético puede aparecer como el envés de la vivencia del sí mismo. En el mundo estético se puede vivir, pero el mundo estético no es el mundo de la vida en su plenitud inabarcable teoréticamente.<sup>66</sup>

No podemos aquí dejar de mencionar un texto central en la problematización de este tema. Bajtín escribe en 1919, que, por cierto, debe destacarse como su primera aparición en prensa, un breve artículo intitulado “Arte y responsabilidad”, al que anteriormente habíamos acudido. En el mismo, Bajtín sostiene que si se piensan de manera exclusiva las redes espacio-temporales externas de un todo, éste sólo tendrá un sentido mecánico, pues, a pesar de haber una unión entre las partes, no hay una unidad interior de sentido, resultando, cada uno de estos miembros, ajenos entre sí. Es así como introduce tres regiones de la cultura humana: la ciencia, el arte, la vida. Estas tres son las partes integrantes del todo, que ha sido interpretado como “unidad de sentido”, y que al principio de este texto Bajtín introdujo, de tal suerte que “sólo cobran unidad en una personalidad que las hace participar en su unidad.”<sup>67</sup> Debe leerse con sumo cuidado este artículo para no hacer interpretaciones apresuradas o juicios desviados. Si se tratan de pensar estas tres áreas de la cultura desvinculadas de la personalidad, su vínculo puede llegar a ser mecánico y externo. La persona como lenguaje es el agente que actúa y el cemento que las une, lo concreto del pensamiento y de la cultura, quien habilita y genera su sentido. Bajtín explica, no obstante, que, general y desafortunadamente, casi siempre sucede una división, por hacer de la obra un producto desligado de todos los elementos que lo conforman, algo extraño y demasiado osado para la vida cotidiana.

El artista y el hombre se unen de una manera ingenua, con frecuencia mecánica, en una sola personalidad; el hombre provisionalmente se retira de la “turbación de la vida” hacia la creación, al mundo de la “inspiración, dulces sonidos y oraciones”. ¿Qué es lo que resulta? El arte es demasiado atrevido y autosuficiente, demasiado patético, porque no tiene que responsabilizarse por la vida, la cual, por supuesto, no

---

<sup>66</sup> Husserl da forma al concepto de „vivencia” como aquélla que se extendía a lo largo de los actos de la conciencia cuya constitución esencial era la intencionalidad; su concepto continuaba siendo en principio un concepto puramente epistemológico. Sin embargo, aquí el mundo estético visto como acontecimiento material y circunstancial, sólo es habitado por los otros, nunca por la soledad del yo. Si me dispongo a buscar mi identidad en la dimensión estetizada de la vida, lo que sucede cuando la vivencia, en general, adopta la forma de representación de la vivencia estética, sólo tendría la posibilidad de hallar en la función el papel o el parlamento del otro, mi doble, mi reflejo aislado. La refracción dialógica del sí mismo me puede permitir verme ante una imagen que reconozco, y no sólo la imagen de Narciso huyendo del sí mismo, evadiéndose. En su texto de 1934, *La experiencia del arte*, el pragmatista John Dewey insistió en la continuidad entre arte y realidad argumentando contra la visión restrictiva y museística del arte y de la estética. Podríamos preguntarnos si el arte y lo bello son esferas absolutamente distanciadas del mundo ordinario, o si se necesita de un proceso iniciático y secreto para tener acceso a ellas, una posibilidad de la que no disponen todas las personas o si, por el contrario, representan una vía de humanización o formación.

<sup>67</sup> Queda en discusión si Bajtín estaba emulando a Kant a partir del proyecto tripartita de las críticas; pues, para empezar, para Bajtín la idea de un sujeto trascendental, como ya hemos visto, es del todo debatible. Según un primer punto de vista, la persona se convierte en el sentido de la cultura, y no en cascarón vacío y abstracto de la teoría que se ha colocado arrogantemente el título de gobernadora y autoridad última de la realidad, desde la corriente representacionista o idealista.

puede seguir a un arte semejante. “Y cómo podríamos seguirlo –dice la vida–; para eso es el arte, y nosotros nos atenemos a la prosa de la existencia.”<sup>68</sup>

Bajtín analiza dos núcleos de géneros discursivos, dos géneros complejos por sí mismos: la tragedia y la lírica. Según el filósofo ruso, en la tragedia se presenta una enunciación monológica constante que, de alguna manera, termina en todo momento en la relegitimación del derecho patrimonial de las clases dominantes y, en especial, de la autoridad paterna. Por esa razón, hemos leído en varias ocasiones de la voz del autor que “la tragedia es un tipo enunciativo monológico” [Bajtín, *ca.* 1936-1938]. Mientras que, la lírica romántica es la expresión ideológica del genio o ingenio individual que revela la verdad fáctica en el espacio común de los hablantes. Se trataría de un género discursivo que no puede, por su origen, enunciar la polifonía, como en cambio sí lo puede la prosa artística. Así las cosas, la única forma de asegurar una relación interna entre los elementos de la personalidad es a través de la unidad responsable y de la unidad de sentido. Lo que vivo en mi vida y comprendo a través del arte se puede vincular si puedo responder por ambos momentos. La alteridad está implícita en el carácter relativo del sí mismo con el otro y los otros. Efectivamente es unidad de sentido, pero que viene a inaugurarse como resultado de la respuesta que implica el vínculo de las partes. Lo vivido y lo comprendido no deben permanecer sin acción en la vida. Arte y vida no son conceptos de idéntica significación, pero han de unificarse en la unidad de la responsabilidad que constituye el acontecimiento, el sí mismo que es otro. La estética clásica escindió la experiencia de la vida ordinaria por medio de conceptos como el de „autonomía del arte“ y „contemplación“.

La vinculación o separación del arte y la realidad, cuyos ecos inciden a su vez en la supuesta desvinculación entre lo estético y lo cotidiano, es pues, uno de los problemas más comunes que se han planteado los artistas, críticos y teóricos del arte.<sup>69</sup>

En la obra temprana de Bajtín hallamos el vínculo moral entre el arte y la realidad, aunque aparece aún de alguna forma como fundamento:

Un poeta debe recordar que su poesía es culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte. [...] El arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad.<sup>70</sup>

Y, dado que el arte es un hacer, un obrar, un actuar, resultado de la actividad libre del hombre, Kant comprende que no se encuentra sometido a la relación causa-efecto, a diferencia de los objetos de conocimiento. Sin embargo, Kant se pregunta por la *aprioridad* del juicio estético, con igual rigor que en la ética, convoca a la reunión entre la libertad y la universalidad en el gusto y la genialidad artística,

---

<sup>68</sup> Mijail Bajtín, “Arte y responsabilidad” en *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 2003, p. 11.

<sup>69</sup> Fue Aristóteles en su *Política* quien planteó esta división como una escisión más que heurística, dando desde este enfoque antiguo, un sentido incommensurable a la vida contemplativa y a la vida práctica. Pero Mandoki señala que estas separaciones se sostienen en postulados esencialistas y suprahistóricos, a veces de carácter religioso. Hay que señalar, empero, que la noción de „vida“ no es necesariamente sinónima de la noción de „cotidianeidad“, es tan sólo una de tantas relaciones posibles. Bajtín habla de unidad responsable, apuesta todavía en *Hacia una filosofía del acto ético* por un deber ético-ontológico. Véase Katya Mandoki, *óp. cit.*, p. 26.

<sup>70</sup> Mijail Bajtín, *óp. cit.*, 1990, pp. 11-12.

evoca el concepto de “finalidad sin fin”. El arte se entiende, además, como consecuencia del obrar y como efecto del hacer, “el Genio es el talento que da la regla al arte”<sup>71</sup>, en tanto que la obra es el resultado manifiesto de la armonía entre la libertad y la necesidad; no obstante, para Bajtín, el arte es más bien impersonal.

Esto último nos da una pista clara sobre el problema de la alteridad en el arte desde la propuesta bajtiniana de la “comunicación estética”, una relación entre el autor, su extraposición frente al personaje que es otro y otros. Vuelve a entrar en juego la noción de responsabilidad y de acto, porque el autor respeta la autonomía de sus personajes en el devenir narrativo de su obra; en ese sentido, las respuestas dialógicas de los actores de la novela no son determinaciones que resulten exclusivamente de la voluntad o del análisis del autor.

Se trata, más bien, de una relación dialógica entre el autor que es otro y otros, sus personajes que también son otros y la obra que nunca es ella misma la que es, sino que al transcurrir en su creación y en su recepción es siempre transformada por los horizontes que la contemplan y las miradas que al mirarse entre sí se difuminan, donde su propio autor desaparece en su aparición, el autor se desdibuja al trazarse sobre la página que es un juego de espejos.<sup>72</sup>

Las transformaciones en el arte pueden generar efectos en la vida cotidiana y viceversa, la vida cotidiana ha repercutido en las manifestaciones artísticas. Por ello, la inconmensurabilidad entre la estética y la vida cotidiana es inexistente.

Ahora bien, no siempre habrá coincidencias, también habrá disonancias entre las esferas, la de creación y la existencial. El arte figurativo es un paradigma de dicha incompatibilidad de artificio, pues el arte es representación y visión del mundo, y eso indica que siempre es algo más que lo que presumiblemente está relatando o imitando. *Para toda re-presentación es necesaria una distancia enunciativa e interpretativa de lo real. El arte es una práctica social desde donde se puede investigar lo cotidiano, así como un espacio en donde lo cotidiano mismo se refracta por la creación del autor a través de la que el “yo” ya no sería más ni el personaje novelístico ni el novelista mismo, sino la relación de uno hacia el otro, el yo sin yo en el que el autor debe convertirse en una suerte de impersonalización, o lo que Bajtín llama extraposición mediante el arte, un exceso de lo real o de lo imaginativo, pues no se trata de un mero disfraz, no es un enmascaramiento, sino el desposeerse de la posibilidad de decir “yo” para expresar “tú”, el otro, los otros.* Bajtín introduce el concepto de extraposición preguntando:

¿Coincide el conocedor con lo conocido? En otras palabras, ¿permanece el hombre solo consigo mismo, es decir, permanece solitario? ¿No cambian aquí todos los sucesos de la existencia humana de manera radical? Tal es en realidad el caso. Algo absolutamente nuevo aparece aquí: la suprapersona, el supra-yo, es decir, el testigo y

---

<sup>71</sup> Immanuel Kant, *óp. cit.*, §45, p. 151.

<sup>72</sup> Cfr. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 2008.

el juez del ser humano total de todo el yo y en consecuencia alguien que ya no es más la persona, no más el yo, sino el otro. La reflexión del yo en el otro empírico a través del cual uno debe pasar a fin de alcanzar el yo-por mí mismo (¿puede este yo ser solitario?). La absoluta libertad de este yo. Esta libertad no puede cambiar de existencia, por así decirlo, materialmente (ni puede deseárselo), puede cambiar sólo el sentido de la existencia (reconocerlo, justificarlo, y así sucesivamente); ésta es la libertad del testigo y del juez. Se expresa en la *palabra*. La autenticidad y la libertad están inherentes no en la existencia en sí, sino sólo en una existencia que se reconoce y expresa.<sup>73</sup>

¿Es el arte, con relación a la vida un “a pesar de todo”? La reflexión ética es aquí más que una condición previa y formal que posibilita el acceso a los géneros literarios; hay entre la ética y la estética una relación que coadyuva en el proceso creativo por el que la novela surge en su especificidad dialógica y que no sucede igual en otros géneros.

Nótese también que el concepto de identidad, que permanece siendo fundamentalmente teórico, a pesar de su esteticismo, no se abandona en la creencia de ser capaz de superar su otredad, como un carácter transgresor (extraposición), unicidad y singularidad de la situación desde la cual el acto de identificación proviene, presumiendo el concepto de identificación un proceso de identificación con el otro, que envuelve, según Bajtín, la pérdida de unicidad del único lugar que yo ocupo en el mundo, presuponiendo además, asumir un carácter inesencial de mi unicidad y de la unicidad de mi lugar en el mundo. Distinguir, entonces, entre la pura identificación como una noción teórico-estética y el acto responsable de autoabstracción y autorenuncia nos llevaría a la visualización de la identificación estética como imposibilitada para dar fe de la unicidad del ser en el mundo que se manifiesta en su ubicuidad, en el tomar lugar que es la acción responsable, una suerte de fabulación ilimitada a partir de la cual se deviene otro, otro de la lengua, otro que escapa al sistema establecido y dominante, que incluso puede huir de la misma formación sintáctica. Nos volvemos partícipes de la vida, no como una asignación objetiva teórica, sino como una tarea existencial que responde a nuestro propio carácter de seres vivos. Así, si ni el conocimiento teórico ni la intuición estética pueden dedicarse de lleno a la labor de poseer el acontecimiento único de la acción responsable en el contexto de la unicidad del ser en el mundo, es porque ambos deben favorecer fundamentalmente a la abstracción de un lugar ocupado por el observador, desde su unicidad como intérprete, desde su otredad, y asimismo desde su unicidad irrepetible y otra con respecto a lo observado siguiendo su reducción al estado de objeto. Hacer del sujeto un objeto y del objeto un sujeto.

Una parte considerable del pensamiento filosófico moderno, a decir de Bajtín, se ha sumido cerca del ideal cientificista, precisamente porque ha devenido una filosofía al interior del dominio de la cultura y de su unidad específica, siempre menos dispuesta a reconocer la unicidad y singularidad del ser como acontecimiento y como acto en la acción vital, y más condicionada por la esquematización, tecnificación y objetivación de su mundo y del mundo de la vida como un

---

<sup>73</sup> Mikhail Bakhtin, “From Notes...”, *óp. cit.*, pp. 137-138.

irreconciliable reduccionismo teórico. En ese sentido, le tiene que aprender mucho aún al pensamiento estético kantiano para relacionar las facultades prácticas, como el arte, con las meramente teóricas, como la ciencia. Esta filosofía proveniente de la división clásica entre ciencias del espíritu y ciencias de la naturaleza y de la muy cartesiana separación entre *res cogitans* y *res extensa*, ha optado por olvidar mecánica y estratégicamente el mundo de la vida, cuando totaliza y hace de las matemáticas la medicina de los mundos convirtiendo la vida en objeto, una ilusión, como si acaso fuera posible hacer del dominio de la vida un producto cultural consumible, listo para el laboratorio o el mercado. Sin embargo, el acontecimiento supera toda imaginación, no se trata de una cuestión cuantitativa, es realidad y no imaginación. Localizamos aquí el tránsito entre la arquitectónica de la vida cotidiana y la arquitectónica de la creación verbal.<sup>74</sup>

El personaje asume el destino de la impersonalidad que lo resignifica, la representación que se fisura cuando el mismo autor da a luz a su historia y a quienes la vitalizan, es como salir de sus propios márgenes y de los propios márgenes del lenguaje de una obra, que como “totalidad” se revela siempre en su aspecto externo. De acuerdo con Bajtín, gracias al mecanismo contrastante, esto explica la atracción contemporánea de la filosofía, tanto en el campo del acuciado materialismo histórico con su pretensión de dejar el mundo teórico-abstracto y retomar la construcción de un mundo con espacio para el despliegue de los actos que son determinantes, concreta e históricamente para la conciencia, así como concepciones filosóficas que vuelven desde la Edad Media o las filosofías orientales, colocando la pregunta de la sabiduría en el centro de sus intereses.

A pesar de las diferentes presentaciones, Bajtín asegura y atisba una comunidad metodológica, un límite entre las fronteras que se tocan de ambas filosofías, en la falta de distinción de aquello que es dado y aquello que es dispuesto como una tarea o una encomienda, entre lo que es y lo que deber ser, entre la verdad de hecho y la verdad de derecho.

Pero también es verdad, que la aseveración de Bajtín con respecto a la razón teórica y la razón estética como ámbitos que forman parte de la razón práctica pudiera autorizarnos a pensar que está gravemente influido por la filosofía de Immanuel Kant y los seguidores del kantismo, bajo la reserva de que esta tradición hiciera de la esencia primera del artista su espíritu y subjetivizara a la obra de arte como representación de la imaginación y de lo suprasensible. Aunque también sea menester decir que la filosofía primera o la filosofía moral, como también en ocasiones se le denomina a la filosofía del acto ético, que debería concentrarse en la descripción del ser como acto y acontecimiento, comprendido como acción responsable, la pregunta de la acción responsable posibilita

---

<sup>74</sup> Jean Améry, “La tortura”, *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, Valencia, Pre-Textos, 2004, pp. 87-88. Quisiéramos aquí aludir a un fragmento sin descontextualizar nuestra discusión, sino con el ánimo de situar dos ideas tradicionalmente contrastadas: la de la imaginación y la de la realidad. En palabras de Jean Améry refiriéndose a la inimaginable experiencia del Holocausto: “Se puede dedicar toda una vida a contraponer lo imaginario y lo real y, no obstante, jamás acabaremos. De hecho, muchas cosas suceden más o menos como se había imaginado con antelación. [...] Cuando un acontecimiento nos desafía de forma extrema, no se debería hablar de banalidad, pues en ese punto no hay posibilidad de abstracción ni la imaginación es capaz siquiera de aproximarse a la realidad. [...] El acto se distingue de la imagen por que la realidad cotidiana, como suele denominarse, no se muestra ella misma a la experiencia inmediata sino como abstracción cifrada. En verdad, sólo en raros momentos de nuestra vida contemplamos frente a frente los hechos y por tanto la realidad.”

por sí misma el aval de la concepción kantiana o neokantiana, ni siquiera considera el problema moral como particularmente importante.

Como habría de esperarse, Bajtín acusa de teoretismo a la ética formal kantiana, lo que no es otra cosa que la abstracción de mí como un ser unitario y clausurado internamente. En ese sentido, el kantismo no accede, ni pretende aproximarse, al acto viviente realizado en el mundo, en la vida cotidiana, pues, para Kant resultaría un verdadero incognoscible, algo que releva al fenómeno o que va más allá de la estructura de la subjetividad trascendental. Pero acaso, ¿escribir también será –como pensaba Deleuze– devenir otra cosa que escritor? ¿Podrá colocar el escritor en palabras lo que resulta imposible para el lenguaje? ¿Puede ser una alternativa de escape o de confrontación, una vía posible que presenta el concepto que trabajaremos y que hasta ahora sólo hemos introducido: la “extraposición” como un medio para traspasar los límites del lenguaje y del sujeto?

## Extraposición en la creación verbal:

### Una condición del dialogismo en prosa

*Al mirarnos uno al otro, dos mundos distintos se reflejan en nuestras pupilas.*

Mijaíl Bajtín

*Qué importa quién habla, alguien ha dicho qué importa quien habla.*

Beckett

La obra de Bajtín es un posicionamiento ético, metalingüístico y estético que subraya en cada momento la relación entre la experiencia viva y la experiencia enunciativa. Pero, también es un pensador de la prosa, que teoriza sobre las relaciones dialógicas ínsitas en la novela. Es así como la orientación de su filosofía hacia el acontecimiento, la comunicación y la enunciación, refrenda la conversación entre el hacer, el pensar y el decir.

En gran medida, una parte considerable de dicho razonamiento se ha debido al trabajo, manufactura y debate de y entre conceptos, dentro y fuera de la teoría literaria. “Las palabras de la filosofía tienen, en efecto, una gran polisemia,”<sup>75</sup> y los géneros literarios, así como los géneros discursivos, en general, son visiones de mundo, caracteres y signos de uno y varios sentidos posibles de la experiencia.

Durante el capítulo anterior procuramos explicar en los términos de Bajtín la singularidad del acto como una relación entre alteridades a partir de la noción de responsabilidad ético-ontológica, Bajtín sostenía entonces que la filosofía del acto responsable sólo puede ser la fenomenología entendida como una descripción participativa del mundo de la acción, es decir, del mundo concreto asumido no como un objeto de contemplación o un pensamiento abstracto visto desde adentro hacia afuera como un reflejo subjetivo, sino donde el interior del acto es la responsabilidad como donación de sentido.

Ahora bien, Bajtín ha objetado fuertemente la idea de que los novelistas simplemente urdan narrativas alrededor de ideas estéticas preconcebidas, que sirvan únicamente como los configuradores de una expresión superficial que sólo reviste el aparato central de conceptos. Frente a esto, sabemos

---

<sup>75</sup> Véase Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, Buenos Aires, FCE, 2010, p. 259.

que el género favorito de Bajtín fue la novela realista y, desde su punto de vista, las novelas contienen el más rico sentido del lenguaje, de la psicología, de la temporalidad y de la ética en el pensamiento occidental. Con ello, ha argumentado el autor que existen, más frecuentemente de lo que creemos, descubrimientos significativos que son elaborados primero por los escritores y que luego son transcritos, la mayoría de las veces, con pérdidas considerables, dentro del mundo abstracto de la expresión teórico filosófica. Pasaremos en el siguiente apartado a visualizar el problema de la alteridad en la obra literaria justamente como un situarse fuera de parte de cada uno de sus componentes, específicamente en la relación existente entre el autor y el personaje dentro del acto de creación y del producto de la prosa.

En la literatura como en la vida, gran parte de la sabiduría resulta incontenible y difícil de formalizar, aunque podamos aproximarnos solamente a algunos de sus mensajes, no con la intención de explicarla o simplificarla estudiando sólo sus formas, sino para acercarnos a sus gestos y señales interpretables. Como expondremos, la relación de alteridad que mencionábamos más arriba será privilegiada por Bajtín sobre todo en la novela de Dostoievski donde la obra de arte literaria se convierte en un espacio intersubjetivo en el que confluyen numerosas voces y géneros discursivos, aunque a lo largo de éste y otros trabajos anteriores como *Autor y héroe en la actividad estética* el filósofo ruso se encargará de distinguir ya diversos grados de **extraposición**, noción que abordaremos en este capítulo para ilustrar uno de los dominios del fenómeno del **dialogismo** en prosa. Finalmente, introduciremos por primera vez la descripción de la formas de relación dialógica en la prosa y en la novela de Dostoievski, así como Bajtín la expone en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski*.

## 2.1 Fenomenología de la creación verbal.

La “filosofía primera” de Bajtín aborda preferencialmente un problema: *el hecho de que el ser como acontecimiento está y es junto a otro*. Una paradoja recurrente e interesante en el pensamiento de Bajtín nos lleva a replantear dentro de su propuesta el fenómeno de la creación estética a partir de la producción de alteridad en los agentes del arte, se trata, pues, de un camino conflictivo que va del individuo como sí mismo, como singular unidad de sentido hacia la pluralidad de sentidos y de manifestaciones expresivas en la literatura. ¿De qué modo ocurre la producción de sentido en el arte literario que lleva al autor a exteriorizar el acontecimiento singular que constituye sí mismo para convocar a un juego de voces varias, es decir, para establecer en la novela la región de los otros, de los narradores, los actores, los espacios y los tiempos de una obra “acabada”? Notemos que no sólo se modificarán los personajes de la obra, sino que también el autor y, principalmente, será el que pasará por un proceso inusitado de transformación. Puede ser que un planteamiento fenomenológico acerca de la constitución del acto en la vida cotidiana y de la unidad de sentido que implica la corresponsabilidad, resulte tan fructífero al momento de ir en busca de aquella rica alternativa a la poética que Bajtín ha denominado „prosaica“. Si, por un lado, Bajtín subraya que la indiferencia en torno a la vida y al arte del teoretismo es sobrellevada por todo aquello que refiere al cuidado y

atención del ser participativo en el mundo singular y único, irrepetible e irremplazable; por otro lado, observa que el lenguaje mismo vive en relación con el pensamiento participativo y dirigido a la acción, sin posponer más la vida, y la palabra que no es una palabra abstracta del diccionario, ni casualmente subjetiva, se convierte en una palabra viva y significativa en relación con el acto. La prosaica designa una parte considerable de la visión de mundo bajtiniana que desborda a la teoría literaria misma, sobrepasando, por igual, a la descripción fenomenológica misma, y aún así se copertenecen.

Es cierto que Bajtín ha enfatizado, primariamente, aquella prosaica ordinaria y asistemática, definida por los acontecimientos del mundo de la vida incompatible con cualquier modelo o patrón objetivo. Pero, resulta que, en la cultura, la prosaica es producto de una tarea siempre inconclusa, incompleta, estropeada, desde cierto punto de vista, por la transitoriedad y contingencia de los acontecimientos cotidianos. En esta serie de esferas aparentemente inconexas, la vida, el arte y la ciencia, es donde Bajtín alcanza a caracterizar a los sujetos individuales y a las entidades culturales en su generalidad como inconclusas.

Por supuesto, una de esas producciones culturales y que, a su vez, conforma a las individualidades y a las sociedades, es la palabra, que como los seres humanos, manifiesta la gran imposibilidad constituyente y constitutiva de ser reducidos a un sistema determinado de comprensión. En gran medida, la condición de extraposición que trabajamos en esta investigación alcanza una de sus más cuidadas interpretaciones negativas como el fenómeno que impide a una persona ser concluida, estando en vida, pues como señalaría el propio filósofo, “no ha pronunciado su última palabra.” ([1929] 1984: 59) Y es precisamente esta analogía entre persona inconclusa en vida y autor como creador verbal que inspira la comunicación entre el proyecto fenomenológico sobre la alteridad del sujeto cotidiano y la teoría dialógica de la prosa artística.

La palabra nace de una relación, pero no confundamos el origen con la existencia; en la palabra también se producen relaciones y gracias a ella se generan vínculos. Desde el punto de vista de Bajtín, la falta de indiferencia de toda acción responsable establece una conexión entre la vida y la cultura, entre la conciencia cultural y la conciencia viva. Cuando éste no es el caso, los valores culturales, cognitivos, científicos, estéticos, políticos, etc., se elevan al *estatus* de valores en sí mismos y pierden toda posibilidad de verdad, utilidad y transformación. La cuestión del autor se encuentra íntimamente relacionada con el proceso de individualización en la historia del pensamiento, de las ideas, de las literaturas y de las filosofías, como ciencias y humanidades. Por supuesto, es un tema que, cómo hemos abordado antes, no resulta ajeno al problema del sujeto y de la alteridad.

Como vimos en el capítulo anterior, tanto la de Kant, como la de Husserl, serán influencias predominantes y altamente palpables en el pensamiento de Bajtín, un filósofo que encontró al igual que los anteriores, pero por sendas distintas, la necesidad de superar la escisión entre realismo e idealismo. Sólo que en el primero, como sucederá a su vez en el segundo, pero de manera distinta, las

estructuras de la subjetividad parecen quedar impuestas por los filósofos, cuando de hecho, como acertará en ver Bajtín, están incrustadas en la experiencia misma. Quiero aclarar que la lectura que haremos a continuación de algunos fragmentos de la obra husserliana no pretende ser exhaustiva en absoluto, sino plantear y especificar en qué sentido “la filosofía del acto ético” es un proyecto fenomenológico y precisando, por igual, las diferencias entre la intersubjetividad de Husserl y la constitución dialógica de la conciencia en Bajtín, más que descalificar en sí mismo el proyecto de Husserl o considerarlo como insuficiente con respecto al del filósofo ruso.

Ahora nos ocuparemos de observar el influjo y la ponderación de la fenomenología de Husserl en la arquitectónica de la visión estética de Bajtín, en decir, en la constitución dialógica de la experiencia estética literaria considerando, a su vez, la naturaleza responsiva de la palabra y del enunciado como el posicionamiento del sujeto autor en un terreno ajeno. Husserl, similar a Bajtín desde su “crisis del acto ético”, vincula la crisis de la subjetividad con la crisis del humanismo, en virtud de que el sujeto humano se ha perdido en la instrumentalización de la objetividad científica y tecnológica. Ambos proponen, aparentemente, una rehabilitación urgente del papel del sujeto que impida que los mecanismos teoréticos lo consuman, y lo deshumanicen. La paradoja está en que son las mismas estructuras del sujeto las que, al parecer, lo han sometido.

Nuestro propósito, como ya adelantamos, no es comparar desde el exterior, a partir de un punto de vista rector, dos empresas que llevan, la una y la otra, la denominación de “fenomenología”. No es ambición nuestra tampoco considerar la fenomenología del siglo XX en toda su amplitud. Me centraré en una región de la teoría fenomenológica donde el encuentro con Bajtín ha sido del todo provechoso, aunque no todas las veces coincidente. Elegí esta acotación a fin de plantear al final de este capítulo el umbral de un tema concreto: **la descripción de las formas de relación dialógica en la prosa a partir de la estética bajtiniana**. Esto, teniendo a su vez como telón de fondo el problema de la alteridad y la acción enunciativa, visto con mayor precisión en el modo en que Bajtín caracteriza la actitud intersubjetiva del autor frente al héroe de la novela.

Deberemos preguntarnos, por supuesto, si en verdad el concepto de “intersubjetividad” puede economizar eficaz y conmensurablemente otros conceptos como el de “sujeto” en Kant, o los de “acontecimiento”, “conciencia dialógica” y “acto” en Bajtín. A pesar de su indiscutible parentesco con la fenomenología husserliana, cuya principal pretensión es conocer lo que las cosas mismas son en su puro darse a la conciencia, al sujeto; la propuesta bajtiniana es diferente. Veamos de qué modo.

Releamos la reducción trascendental de Husserl, quien la denominó como el “ascenso metodológico de la fenomenología hacia la „conciencia absoluta“ a partir del mundo que aparece en sí en la conciencia natural o ingenua.” Primero, Bajtín no propone conocer un objeto, sino comprender e interpretar la relación desde la alteridad centrada en la responsabilidad moral como generación vital y concreta de sentido, contra la *noesis-noema* y la relación sujeto-objeto de la epistemología moderna. Husserl ha dado prioridad a la conciencia porque sostiene que en la conciencia se capta la realidad, en

esto se opone al realismo, la intersubjetividad se convierte así, en su concepto base; pues, se trata de una modalidad de conciencia que no recurre a ninguna entidad superior a la conciencia, a un espíritu colectivo, común e histórico. Cree que los objetos no se adaptan al sujeto, sino que se manifiestan al sujeto, confrontando al idealismo, es el ascenso del “yo pienso” seguro de su ser noético en el que por suspensión, se constituyen las cosas del mundo.

Tomemos, por el momento, algunos fragmentos de las *Meditaciones cartesianas*, de particular interés para nosotros la 4ª y la 5ª, que hablan justamente sobre *los problemas de la constitución del ego trascendental mismo y la esfera trascendental del ser revelada como intersubjetividad monadológica*.

Los objetos son sólo para nosotros, y sólo son para nosotros lo que son, en cuanto objetos de una conciencia real y posible: si esto no ha de ser una afirmación vacía, ni un tema de vacuas especulaciones, es menester mostrar qué representa concretamente este ser y este modo de ser para nosotros, o de qué clase de conciencia se trata, qué estructura es la de la conciencia real y posible de que se trata, qué puede significar aquí “posibilidad”. [...] El *ego* mismo es existente para sí mismo en ininterrumpida evidencia, esto es, es constituyente de sí mismo en sí mismo como existiendo sin interrupción. [...] Pero el *ego* no se aprehende meramente como vida que corre, sino como un *yo* que vive esto y aquello, que vive en éste y aquel *cogito* como siendo el mismo yo.<sup>76</sup>

Si Husserl exhorta al científico a entrar en un proceso de abstracción racional, para así llegar a lo universal y fundamental del fenómeno que es la constitución del “yo”, de las “simples cosas” por medio de una “suspensión metodológica” que es fundamental al ser constituidas por el *cogito*; Bajtín, por su parte, sostendrá que para conocer, no hay en ningún momento que despojarse de todos nuestros prejuicios, teorías e interpretaciones, sino que en última instancia son éstos los que enriquecen la comprensión del fenómeno, porque al final participan como lenguaje, esto es, como una interacción de discursos, por los que se forma ese borrón difuminado llamado antes y ahora “sujeto”, que es historia y pluralidad de horizontes, “fusión de horizontes” advertiría la hermenéutica filosófica de Gadamer. “Un hombre nunca coincide consigo mismo. Uno no puede aplicarse la forma de identidad  $A=A$  [...] la vida auténtica de la personalidad tiene lugar en esa no coincidencia entre un hombre y sí mismo.” ([1929] 1984: 59). ¿Puede, así, la teoría de la intersubjetividad de Husserl tener cabida en la teoría estética de la extraposición en Bajtín? Para comenzar a responder a esta pregunta leamos el siguiente texto:

En cuanto *ego* que medito a la manera cartesiana, guiado por la idea de una filosofía que sea una ciencia universal fundamentada con absoluto rigor y cuya posibilidad he supuesto por vía de ensayo, resulta evidente para mí, después de las últimas consideraciones, que tengo que desarrollar ante todo una fenomenología *eidética*, pura, y que en ella sola se lleva o puede llevarse a cabo por primera vez la realización de una filosofía, de una “primera filosofía”.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Edmund Husserl, *Meditaciones cartesianas* (4ª), trads. José Gaos y Miguel García Baró, México, 2004, pp. 109-110.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 117.

La *Filosofía del acto ético* de Bajtín presenta también, como intención, establecer una filosofía primera, pero que se distinga, en principio, por disponer al lenguaje como espacio de interacción, excentricidad y formación plural de los sujetos, entendidos aquí como el autor participativo, el personaje autónomo y las relaciones enunciativas entre los personajes de la novela. Su filosofía amplía las figuras que desarrolló la epistemología moderna y está dirigida a repensar sobre todo el problema de la formación del sujeto en la vida cotidiana y en la creación verbal. Cuando Husserl habla de la constitución en y a partir de mi *ego*, reducido él mismo a mi esfera de pertenencia propia, a mi forma de ver, no tiene nada de una proyección excéntrica. Consiste, sin embargo, en un esfuerzo de interpretación autocontenida, finalmente, y en un principio de ubicuidad. Bajtín rescatará este último, pero, haciendo hincapié en la interacción discursiva, y haciendo de la escucha y del intercambio de voces y puntos de vista sus condiciones de posibilidad, es decir, la exterioridad del sí mismo y su relación con los otros es constitutiva del sujeto, ya no sólo como estructura trascendental, sino como condición concreta de las relaciones dialógicas. Desde esta perspectiva, la actitud de contraste y comunidad de Bajtín frente a la fenomenología de Husserl puede también esclarecerse pensando que en ninguno de los dos aparece algo así como un sujeto sosteniendo y produciendo bajo la transparencia de su mirada todo el universo del sentido, ambos buscan salir de ese círculo encantado del idealismo subjetivo. Mientras para Kant, la objetividad del objeto sólo necesita como auxiliar la unidad de la apercepción, esto es, el *yo pienso* que puede acompañar todas mis representaciones, Husserl, con la reducción en la reducción, remite el *yo pienso* a un solipsismo tal que será requerida toda una red intersubjetiva para sostener el mundo y ya no un simple y único *yo pienso*. Según Husserl, entonces, yo experimento a los otros como “sujetos de este mundo” y experimento al mundo, incluyendo a los otros como “un mundo intersubjetivo”.<sup>78</sup>

La fenomenología *no* es un solipsismo trascendental. El yo trascendental constituye a otros yos pero en cuanto partícipes de la misma comunidad intersubjetiva. [Por eso se refiere Husserl en las *Meditaciones cartesianas* al] modo de ser dado noemático-óptico del „otro“ como clave trascendental para la teoría de la constitución de la experiencia del otro.<sup>79</sup>

Dicho lo anterior, engarzamos el problema del sujeto con el tema de la subjetivización de la obra literaria y la experiencia del arte literario como creador, actor y lector. ¿Podemos considerar a la literatura como un objeto de conocimiento para la ciencia o un objeto equiparable a la experiencia ordinaria? Y, si así es, ¿cómo explicar o interpretar su estructura y su relación con el mundo? Pero, Bajtín no está persiguiendo una ontología de la obra de arte, aquí encontramos una diferencia sustancial con esta tendencia del pensamiento europeo en torno al arte; el pensador ruso presenta más bien una especie de mapa discursivo en el que se genera sentido a partir de la interrelación generalmente libre y asistemática de elementos y no únicamente un orden o descripción de materiales.

---

<sup>78</sup> Edmund Husserl, *Meditaciones cartesianas*, V, §43.

<sup>79</sup> *Óp. cit.*, V, §42.

La segunda cuestión que nos interesa resaltar en esta investigación es el proceso (o procesos) que se llevan a cabo en la creación de la obra literaria, especialmente en prosa, buscando responder preguntas del tipo: ¿en qué consiste el proceso de realización de la novela? Y, por mencionar un ejemplo, ¿cómo es que este proceso arroja claves para repensar la figura del sujeto más allá de su concepción epistemológica o idealista trascendental? Sostendremos, así, de manera preliminar, que la obra de arte literaria emerge a partir de un proceso de interacción discursiva que, conducida por estadios dialógicos, produce la extraposición del autor frente a su obra, como unidad de sentido, y frente a sus personajes, descripciones, caracterizaciones, y demás elementos ficcionales y narrativos. Antes nos resultó interesante marcar la distancia entre los planteamientos de Bajtín y los su antecesor Edmund Husserl. Recurramos de nuevo a un fragmento de la meditación 4ª y luego al primer volumen de las *Ideen*:

Todas las falsas interpretaciones del ser provienen de la ceguera ingenua para los horizontes que determinan el sentido del ser y para los problemas correspondientes de la elucidación de la intencionalidad explícita. Una vez destacados y captados estos horizontes, resulta de ello una fenomenología universal, explicitación concreta y evidente del *ego* por sí mismo. Más exactamente, es en primer lugar una explicitación de sí mismo, en el sentido estricto del término, que muestra de una manera sistemática cómo el *ego* se constituye él mismo como existencia en sí de su esencia propia; es, en segundo lugar, una explicitación de sí mismo, en el sentido amplio del término, que muestra cómo el *ego* constituye en sí a los *otros*, la objetividad y, en general, todo lo que para el *ego* –ya sea en el yo o en el no yo– posee un valor existencial.<sup>80</sup>

Lo que vale para mí vale también, en cuanto sepa, para todos los demás hombres que hallo en mi mundo circundante.<sup>81</sup> [Por ello, a entender de Husserl, su fenomenología no cae vertiginosamente en un solipsismo, habría que poner, de lo contrario, la creencia de la existencia de otros sujetos entre paréntesis]

Explicitación y constitución de sí mismo como yo y de todo lo que no soy soy. Esta mención nos permite entrever la distancia y la cercanía entre Husserl y Bajtín, a partir del concepto de “conciencia estética”. Éste último lee la relación problemática entre el arte y la moral a partir del tema de la enunciación y de la interrelación del entorno y el colectivo social general donde existen elementos ya dados como el lenguaje y la historia, y que anteceden a la enunciación. El otro posee una notoria y prevalente formación sobre la conciencia verbal, esto es, estética. En ese sentido, es que la escritura actual se ha liberado del tema de la expresión: no se refiere más que a sí misma, no habita en la forma de la interioridad; se identifica más bien con su propia exterioridad desplegada, con el juego de signos ordenado no tanto por su contenido significado, como por la naturaleza misma del significant: “la escritura se despliega como un juego que va infaliblemente más allá de sus reglas.”<sup>82</sup> Esta idea es anticipada por Bajtín al perseguir y reelaborar el tema de la visión estética, el excedente de visión, esa mirada aérea que tiene el autor sobre su otro: los personajes, su conciencia frente a las conciencias y

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 144-143.

<sup>81</sup> *Ideen*, I, § 29.

<sup>82</sup> Foucault, por ejemplo, encontraba en la indiferencia de una época que se azoraba por la desaparición del autor, uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea, una regla que domina como práctica. Nosotros introducimos a Foucault, por ser un autor que piensa también el discurso como acontecimiento y que, a su vez, nos brindó para esta investigación un influjo predominante en la lectura e interpretación de la obra bajtiniana. Véase Michel Foucault, “¿Qué es un autor?”, p. 294.

su palabra frente a las palabras de sus personajes. La actividad interna como subjetividad puede contraponerse al mundo externo, pero en la medida en que esta actividad interna es extranatural, es decir, está fuera del mundo, el yo escapa libremente de esos límites naturales. En Bajtín, la conciencia real queda condicionada por la conciencia estética, que no es, por supuesto, exclusivamente racional, siendo ésta una de las razones que podemos aducir para explicar por qué algunos de los acontecimientos y actos pueden resultar inabordables e inexplicables para la racionalidad abstracta.

La línea como frontera del cuerpo es adecuada valorativamente para definir y concluir al *otro* en su totalidad, en todos sus momentos, y no es adecuada en absoluto para definir y concluir a mi propia persona, porque yo me vivencio esencialmente a mí mismo abarcando todas las fronteras, todo cuerpo, ampliándome más allá de cualquier límite; mi autoconciencia destruye el carácter plásticamente convincente de mi imagen. De allí que tan sólo otro hombre se esté vivenciando por mí como algo connatural al mundo externo, que pueda ser introducido en él de un modo estéticamente convincente y concorde con él. El hombre, en tanto que naturaleza, sólo se vivencia convincentemente en el otro, pero no en mí mismo.<sup>83</sup>

Vemos en esta cita cómo el otro se relaciona estrechamente con el mundo, y el “yo” se relaciona con la actividad interior que se sitúa fuera del mundo. Siempre en proceso de transgresión y de inversión de esta regularidad a la que también, como Foucault, aludía Bajtín, cuando prestaba atención a la actividad estética, la vida no diferenciada y no liberada de los momentos no estéticos.<sup>84</sup>

Hemos visto que, tanto la fenomenología husserliana como la filosofía del acto y la estética bajtinianas, ponen un acento especial en la intersubjetividad, sólo que debemos enfatizar la diferencia entre constitución y creación para delimitar el campo de las filosofías primeras y el del trabajo estético, aunque ambos puedan considerarse como unidades generadoras de interpretación y comprensión de sentido. Cuando el acontecimiento se constituye no parte de tabla rasa. Ricoeur en su análisis de la intersubjetividad husserliana comenta al respecto: “Sólo a partir del objeto ya constituido se puede, retroactivamente, retrospectivamente desplegar los estratos de sentido, los niveles de síntesis, hacer aparecer síntesis pasivas detrás de las síntesis activas [...] y la constitución del otro no escapa a esta regla del juego.”<sup>85</sup> Sin embargo, es de notar también que, para un fenomenólogo como Roman Ingarden, la obra literaria está efectiva y complejamente estratificada, su existencia depende de actos intencionales tanto del autor como del lector.<sup>86</sup> Bajtín traducirá esa intencionalidad, aún de corte psicologista y aún con el fantasma del subjetivismo detrás de la noción trascendental, por la perspectiva y mirada privilegiada del autor sobre la región tendida del mapa artístico de la obra literaria en prosa, el autor ante lo creado y sin embargo, inconcluso. La obra se encuentra en formación multiestratificada y no puede de ningún modo identificarse, ni con el autor, ni con el lector. Para Bajtín, en cambio, la obra no es un objeto, sino una relación viva del lenguaje que produce unidades

---

<sup>83</sup> Mijail Bajtín, “Autor y personaje en la actividad estética” en *Estética de la creación verbal*, p. 43.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>85</sup> *Óp. cit.*, Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, p. 266.

<sup>86</sup> Véase Roman Ingarden, *La obra de arte literaria*, trad. Gerald Nyeuhuis México, Taurus / Universidad Iberoamericana, 1998.

de sentido por el juego e intercambio verbal que permite el mismo fenómeno de la creación artística, claro que estratificada en los actos creativos del autor y del lector, pero, jamás manufacturada como un objeto determinado por la conciencia, la razón o la voluntad única del autor. Podríamos decir que la obra literaria no queda subsumida por la conciencia individual del autor, sino que su modo de ser, se ejecuta justo cuando la conciencia del autor deja de ser su lugar privilegiado, es decir, cuando tanto el autor participante de la creación verbal como la obra se extraponen, y así el autor de la obra, libera su propia obra o ¿será que la obra se libera de la conciencia del autor?

Cuando decimos que “el autor se extrapone” lo hacemos pensando en el proceso que sigue el autor para convertir a su obra y a su acto en estéticamente significativos y diferenciables. Para Bajtín, algo resulta indudable: “una vivencia concreta del hombre, real y evaluable, dentro de la totalidad cerrada de mi vida, en el horizonte real de mi vida, tiene un carácter doble, el yo y los otros nos estamos moviendo en diferentes planos (niveles) de visión y apreciación.”<sup>87</sup> No partimos de la idea del hombre reducido por la cientificidad positivista del yo de la sociedad racionalizada y del otro como un denominador común abstracto, sin dimensiones ni experiencias propias en el mundo técnico, pues, resulta esto en un producto monológico más de la simplificadora y reduccionista racionalidad abstracta inaceptable por Bajtín, que subestimaría la diferenciación ética y estética del yo y del otro, el acto y la conciencia estética.<sup>88</sup> Lo importante es que ningún ser o valor es idéntico o autónomo; habita, más bien, en una relación dialógica que rompe con la idea de que el individuo es el único que puede constituir el sentido, un principio constante, separado de la acción viva de su identificación como tal o cual ser o valor.

Pero esto presupone una posición autoritativa y valorativa fuera de mí. Solamente en una vida percibida de esta manera, en la categoría del *otro*, mi cuerpo puede volverse estéticamente significativo, pero esto no puede suceder en el contexto de mi vida para mí mismo, no en el contexto de mi autoconciencia. Pero si no existe esta posición autoritaria para una visión valorativa concreta (la percepción de uno mismo como otro), entonces mi apariencia –mi ser para otros– tiende a vincularse con mi autoconciencia y tiene lugar el regreso a mí mismo para un uso interesado, para mí, de mi ser para otro. Entonces, mi reflejo en el otro, aquello que yo

---

<sup>87</sup> *Óp. cit.*, “Autor y personaje en la actividad estética”, p. 59.

<sup>88</sup> Recordemos que en “Hacia una filosofía del acto ético”, Bajtín se rehúsa a reconocer el concepto de verdad subjetivizada heredado por el racionalismo occidental constituido principalmente por momentos generales y universales, como repetitivos y constantes y como un complejo separado contra el individuo y el sujeto; es, más bien, una mutualidad de sujetos y de discursos. La decadencia del sujeto individual empieza cuando se depaupera su ser como acontecimiento único y existencia social y común, cuando se pierde de vista que la constitución de lo otro en lo propio es reversible, recíproca, mutua. Como pensaba Husserl, yo mismo soy otro entre los otros, un *alter ego*. Y viceversa, si habláramos del papel de la ciencia en el futuro de occidente, habría que partir de un principio totalmente evidente a nuestros ojos, que Occidente está definido principalmente por las figuras de la ciencia y de la teoría. De un modo especial, la denominada Edad Moderna – como bien ha señalado el padre de la hermenéutica filosófica Hans Georg Gadamer– de la historia universal, está determinada de la manera más obvia, en su cultura y en su civilización, por la ciencia. La revolución técnica e industrial recubre ya con intensidad creciente el mundo entero, desde el ámbito educativo hasta el ámbito productivo y político. Si suponemos que, como un hecho casi incuestionable, Europa se ha formado bajo el abrigo de la ciencia, consideramos al igual, como dice Bajtín, que la unidad de la conciencia real actuando bajo responsabilidad no debe ser pensada en términos de continuidad al nivel del contenido y la comprensión de principios, decretos, leyes y así hasta el ser: una postura clara contra todas las formas de absolutismos dogmáticos, incluido el ontológico. Decimos esto como una aproximación a una crítica de la ontología moderna, que aquí no pretendemos, ni mucho menos desarrollar exhaustivamente, sino sólo apuntar, incluida la del propio Heidegger como otro crítico de la idea de sujeto como fundamento, la filosofía primera de Bajtín, de la que ya hablamos en el capítulo primero, se vuelve así un momento inaugurador de una revolución de la filosofía contemporánea.

represento para el otro se vuelve mi doble que irrumpe en mi autoconciencia, enturbia su pureza y me declina de una actitud directa valorativa hacia mi persona.<sup>89</sup>

Bajtín insiste especialmente en la inevitabilidad del entorno envolvente, la imposibilidad de eludir la responsabilidad originaria del ser, ser con el otro concreto y no con el otro abstracto, teoréticamente concebido como una conciencia epistémica cerrada, ni la idea del sujeto puro o trascendental con la que bien se acomodaron las tendencias idealistas. Porque la tarea de Bajtín, él mismo la resume, consiste en analizar los principios básicos de la actitud del autor frente al personaje, no nada más hablar en términos modernos de conocimiento [“Lo que es cognoscible para mi „yo“ debe serlo *en principio* para cada yo” y no es suficiente afirmar una “comunidad de yos”, con Husserl habría que “mostrar que hay tal comunidad”]<sup>90</sup>, y señalar luego los caminos y los tipos de su individuación. Topamos así con otro concepto clave, y no menos paradójico, en la obra bajtiniana, el de “arquitectónica”. Definida por el mismo Bajtín como “una centrada, estrecha e indispensable distribución y vinculación no arbitrarias de partes concretas y aspectos singulares de una totalidad terminada, [algo que es] posible sólo alrededor de un ser humano como héroe.”<sup>91</sup> La paradoja está en que con una arquitectónica, comúnmente, se busca articular los aspectos generales de actos particulares, de tal suerte que su singularidad no se vea comprometida. Es la idea que Bajtín ha propuesto como alternativa para criticar el concepto de sistema, una noción que implica ante todo artificialidad y predictibilidad. El problema con el sistema es que no contiene necesariamente a ningún ser humano vivo, y sin seres humanos concretos no hay obligación, no hay acto ético, porque sólo nuestra singularidad intrínseca puede obligarnos a un acto determinado. Como han observado acertadamente Morson y Emerson, si comparamos la idea del acto arquitectónico con nociones como „palabra dialógica“, dos diferencias vienen a nosotros de manera inmediata. Primero, lo que es destacable del acto es principalmente su alto grado de cierre o clausura. Escribe Bajtín: “El acto recoge, reúne, correlaciona, resuelve en un contexto ya terminado.”<sup>92</sup>

La actitud arquitectónicamente estable y dinámicamente viva del autor hacia el héroe ha de ser comprendida tanto en sus principios básicos como en las diversas manifestaciones individuales que adopta cada autor y obra particular.<sup>93</sup>

La paradoja asciende entre las nociones de la legitimidad de la personalidad, sus usos y sus declives. En contraste con la palabra novelística, que Bajtín define como abierta, inconclusa, habitada por varias voces, entre ellas, la palabra de Dostoievski; el acto es evaluable como un acontecimiento cerrado y concreto alrededor del cual puedo “yo” envolver mi responsabilidad. Lo importante aquí sobre el acto es el hecho de que a través de éste doy sentido a mi vida, le doy unidad a través de mi sello y mi

---

<sup>89</sup> *Ídem.*

<sup>90</sup> Edmund Husserl, *Ideen*, §49, p. 113.

<sup>91</sup> M. M. Bakhtin, *Toward a philosophy of the act*, p. 139.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>93</sup> M. M. Bajtín, “Autor y héroe en la actividad estética” en *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, trad. Tatiana Bubnova, México, Taurus, 2000, p. 29.

marca. La entera arquitectónica del mundo se distribuye alrededor de mí en una imagen que a veces, sugiere Bajtín, nos aproxima analógicamente al universo geocéntrico ptolemáico.<sup>94</sup> La responsabilidad del ser implica ubicuidad, entonces, la participación, en un mundo donde la unicidad del lugar de cada ser es determinante, debe prevalecer. Ser participante responsable es también acudir a la aprehensión de otro que me interpela responsablemente, ser entre otros como otro. Así, el filósofo caracteriza a la crisis contemporánea como la crisis de la acción o acto contemporáneo que ha devenido en una acción o acto técnico. Identifica esta crisis con la separación entre acción con su motivación concreta y su producto que consecuentemente pierde sentido.<sup>95</sup> Pero en la novela, de carácter más copernicano, el autor desplaza su actividad del “yo” como centro de las cosas y le ofrece el mismo peso ahora al otro estéticamente creado.

Bajtín confronta al teoretismo abstracto y trascendental, el saber puramente teórico, según la estructura noético-noemática en que las cosas aparecen o se hacen visibles por la intencionalidad, señalando que ésta sería tan sólo una de tantas posibilidades de relación con el mundo en la vida, y quizás uno de los obstáculos principales de la estética del siglo XIX al tratar de explicar la teoría del gusto. No cree que el sentido sea conferido por una conciencia interna, por un sujeto trascendental, sino por la acción responsable que es expresión de la unicidad y singularidad del ser en el mundo, es decir, interacción de discursos, voces, relaciones sociales que son relaciones del lenguaje. Así se produce el sentido, transgrediendo la conciencia individual interna que a su vez se conformaría en la lucha de voces y palabras. Como hemos dicho más arriba, para Bajtín una filosofía de la vida, sólo puede ser tal, como una filosofía moral, una filosofía del acto ético en donde el correlato entre libertad y responsabilidad, ser y asunción del ser se respete. De hecho, la separación entre el producto y el acto responsables entre el aparato técnico-científico y la motivación concreta, entre la cultura y la vida, no sólo envuelve el debilitamiento del producto, sino también una pérdida de sentido en el mundo cultural. Se trata aquí de una especie de ontología del olvido que hace del ser humano un anónimo, una doctrina que hace de lo humano un engranaje más dentro de los momentos de inteligibilidad y abstracción teórica. Mientras que, para Bajtín, dentro de una peculiar teoría de la enunciación, la palabra se ha convertido en el transporte material y concreto del autor con respecto a la creación de los otros, la creación de mí mismo fuera de los otros. La conciencia estética y verbal proviene de lo ajeno que penetra en mi conciencia y vuelve a salir. La palabra dialógica no finaliza, porque el concepto de sí mismo o mí mismo es ya desde el principio múltiple. Una vez que hemos comprendido los actos de la vida cotidiana, Bajtín comienza a problematizar los actos estéticos, introduciendo desde la lírica, la épica y el drama esta nueva noción, a nuestro parecer un término que permitirá al filósofo ruso distinguirse de la fenomenología husserliana, introduciendo la extraposición estética e interdiscursiva

---

<sup>94</sup> M. M. Bakhtin, *Toward a philosophy of the act*, p. 124.

<sup>95</sup> Esta interpretación es similar a la fenomenología de Husserl y a su contribución crítica desarrollada en *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, publicado póstumamente en el año 1954. Aunque es conveniente advertir también que en los textos de *Ideen II*, las descripciones de Husserl habrían abandonado el estilo de la filosofía trascendental proclamada en 1913 en *Ideen I*. La naturaleza revelaría su significación a través de las múltiples expresiones de la cultura: lenguaje, arte, poesía y ciencia.

como eje de su filosofía. Inicialmente, como hemos explicado más arriba, el concepto de “extraposición” se funda en la cualidad de apertura de la palabra, la enunciación desde lo ajeno deliberadamente escogido y relacionado con la formación del discurso dialógico.

Recordemos que la obra literaria, la novela, se presenta, a decir del filósofo ruso, como la reacción de uno o varios autores, y constituye tanto el objeto mismo como la reacción del personaje al objeto, es una red de reacciones o respuestas, frente a las que el autor tan sólo ofrece la entonación o valoración a cada aspecto del héroe, esto es, el autor entona o valora al héroe, lo caracteriza por medio de la palabra, pero sin determinarlo, ni clausurarlo, es decir, le da un valor que se multiplica exponencialmente al interior de la novela, como ecos resonantes dirigidos en varios sentidos. Pero, valga decirlo, para entonar cada suceso de su vida y de su persona, de sus ideas y sentimientos, “lo mismo que en la vida real reaccionamos axiológicamente a cualquier manifestación de la gente que nos rodea”<sup>96</sup>, respondemos desde nuestra unidad de sentido al mundo con el que nos relacionamos, esa exterioridad que a su vez nos conforma. La diferencia radica en que si en la vida estas respuestas son ocasionales y azarosas, en la obra la reacción se manifiesta dentro de otra reacción, es un entramado de relaciones discursivas de sentido. En la vida real no nos parece tan interesante la persona como un todo, sino sus acciones aisladas son las que nos ocupan y nos parecen determinantes en la vida. “En cambio –escribe Bajtín– en la obra de arte, en la base de la reacción autoral a manifestaciones aisladas del héroe, se encuentra una reacción global al héroe como un todo, y todas sus manifestaciones aisladas tienen importancia para la caracterización del todo en cuanto sus partes.”<sup>97</sup> En la vida habría, en todo caso, una visión siempre parcial e inconclusa, mientras que, en el arte encontraríamos un excedente de visión que permite al autor configurar su obra y hacerla hablar, a su vez, en un espacio interactivo de lectura en el que el receptor se posiciona al respecto de la obra.

Es posible que ambas esferas, la de la vida y la del arte, compartan una arquitectónica, un rasgo común constructivo y constitutivo desde la alteridad y a través del lenguaje. La filosofía moral debe descubrir la arquitectónica concreta del sentido actual de un acto desarrollado como un acto único e irrepetible. Los valores y los momentos emotivo-volitivos básicos para su construcción y su disposición recíproca quedan representados como los vértices de la arquitectónica de la vida cotidiana, de acuerdo con todos los valores, significados y relaciones espacio-temporales que están constituidos por la alteridad: 1. Yo para mí; 2. Yo para otros; 3. Otro para mí. Pues, nosotros mismos somos, como bien indicó Bajtín, los menos indicados para apreciar nuestra propia personalidad. Éste es el principio central de la actividad estética del autor. Una incapacidad que se vuelve facultad virtuosa de creación, la extraposición y por supuesto, de constitución intersubjetiva. Husserl alcanza todavía a observar la relación con el otro sobre la estructura del cuerpo de la sensibilidad, de modo que la formación de la conciencia y de la sensibilidad tiene un carácter intersubjetivo. La filosofía práctica de Bajtín,

---

<sup>96</sup> *Óp. cit.*, “Autor y héroe en la actividad estética”, p. 29.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 30.

respectivamente, podría haber encontrado su correlato en las cualidades sensibles ligadas a la subjetividad del cuerpo, por donde despierta la articulación intersubjetiva sobre los contenidos sensibles. Pero, confía más bien en la condición plural del hombre que no puede en ningún momento ser deducida por sí mismo, sino comprendida fuera de sí mismo. Es, entonces, que aparece el problema estético en la relación arquitectónica de valoración y significación; y su carácter constituyente en la subjetividad, pero también en la socialidad, implícita en el principio de alteridad, y que es una posibilidad relevante del ser humano para aproximarse al otro y lo otro.

Ahora, los temas establecidos en el texto de 1924, son asumidos desde una arquitectónica de la visión estética también en “Autor y héroe en la actividad estética”. Pero no sólo, sino también como una teoría dialógica del discurso en prosa. Bajo el supuesto de que la relación arquitectónica entre dos seres debe proceder de un punto de vista espacio-temporal y axiológico determinado, entonces, el punto de vista del yo no debe predominar sobre el punto de vista del otro. La interpretación y la comprensión de la arquitectónica presuponen siempre a otro o a varios otros. Ambos el yo y el otro son recíprocamente participativos, corresponsables de una creación artística. De modo que, Bajtín descubre que la arquitectónica que pretende analizar con su filosofía moral está ya implícita en la literatura y en la escritura de la novela, pero no sólo, sino que se ve rebasado el modelo yo/tú por la afluencia inconmensurable de voces y discursos otros que van en busca de la interminable generación de la unidad de sentido, ya no soporta más la concepción sensualista e individualista de la sensación que cobró forma desde el empirismo de los siglos XVII y XVIII, y esto ya es conflictivo para nuestra interpretación. Observamos de manera problemática la posibilidad de que la autoconciencia autoral llegue a ser una visión global que el autor tiene de sus personajes. Es otra paradoja porque se trata de una totalidad que no está terminada, no es un sistema autocontenido, se encuentra en constante transformación. La otredad del centro de valor de su arquitectónica considerada como un factor transgresor, un punto de vista extrapuesto o extralocalizado, y que es único y a la vez otro. Así lo ha señalado Bajtín cuando escribe:

El autor no llega enseguida a una visión del héroe que no sea accidental sino creativamente fundamentada, ni su reacción se vuelve a la vez consistente y productiva, de tal modo que a partir de una actitud valorativa total se abra el todo del héroe. [...] La del autor es conciencia de la conciencia, es decir, una conciencia que abarca a la conciencia del héroe y su mundo; que abraza y concluye la conciencia del héroe mediante los momentos que le son por principio extrapuestos [„transgredientes“] a ella misma, y que, al serle inmanentes, convertirían esa conciencia en falsa.<sup>98</sup>

Ésta parece ser la relación predominante entre el autor y el héroe en la esfera del texto literario. No obstante, no es una cita sencilla de interpretar, pues, parece igualmente que el rol del autor es expropiado por el héroe en la misma dinámica del texto narrativo; si leemos cuidadosamente veremos, sin embargo, que el lugar privilegiado que ocupa el creador de la prosa, depende continuamente de un acto negativo al interior de la misma producción, deja de ser la persona biográfica autoconsciente, para

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

convertirse a través del relato en otro y dejar ser a los otros personajes en el “encuentro con lo imaginario” en donde la construcción de la subjetividad se desenvuelve para transformarse y ser otra, una región que proponemos aquí analizar desde la perspectiva fenomenológica del acontecimiento abierto, es decir, la novela como producto y acontecimiento de la creación verbal es la obra de un sujeto que hace explotar su conciencia y sale de sí para llegar a ser en la experiencia de hacer, lo que Maurice Blanchot llamó “el espacio literario”:

El carácter del relato no se presiente cuando se ve en él la narración verdadera de un acontecimiento excepcional. El relato no es la narración del acontecimiento, sino ese acontecimiento mismo, el aproximarse a ese acontecimiento, el lugar donde está llamado a producirse, acontecimiento todavía por venir y gracias a cuya fuerza de atracción el relato puede esperar él también, realizarse.<sup>99</sup>

Así las cosas, para Bajtín el autor no sólo ve y sabe todo aquello que ven y saben cada uno de los héroes por separado y todos ellos reunidos, sino que ve y sabe más que ellos y además ve y sabe aquello que a los héroes en principio resulta inaccesible, de modo que –advierte el filósofo– “todos los momentos que concluyen la totalidad –tanto de los héroes como del acontecer conjunto de sus vidas, es decir, el todo de la obra– se encuentran en este excedente definido y estable de la visión y conocimiento del autor respecto de cada uno de los personajes.”<sup>100</sup> Cada momento en una obra artística puede ser considerado como la respuesta del autor a la reacción del héroe hacia un objeto o un evento, lo que Bajtín llama “reacción de la reacción”. La relación del autor y del arte con respecto a la vida es indirecta, está mediada por el héroe. Asimismo, en la vida cotidiana encontramos situaciones formadas por reacciones de reacciones: pero aquí el ser humano reacciona “hacia” y su reacción es asumida desde su propia objetividad, y la reacción de la reacción, también objetiva, expresa una postura y es funcional para un contexto determinado. Por el contrario, en el plano artístico, la reacción del héroe es representada y no es ya más objetiva, sino objetivada, distanciada del hombre-autor, es su propia reacción. La distinción entre “objetivo” y “objetivado” está conectada a su vez con el juego entre el “hombre-autor” y el “creador-autor” que tiene un rol importante en la concepción bajtiniana que rastreamos a lo largo de toda su producción: las nociones de alteridad y de extraposición. Desde sus escritos de 1920 hasta la década de 1970. Reiteramos que la reacción a la vida y la reacción al héroe, no es ya provisional o funcional para un fin cognitivo o práctico exclusivamente al momento de ser objetivada. Una reacción unitaria hacia la totalidad o hacia el mundo del héroe es esencial para la obra de arte.

El modo de ser de una obra literaria como la novela, y en particular la obra de Dostoievski, es su dialogicidad, ese excedente de visión que siempre puede existir frente a cualquier otra persona, ya sea como sobrante de conocimiento o de posesión. Ésa es la ley secreta del relato, el amasijo de su extravagancia, el movimiento hacia un punto extraño que parece al principio no tener ningún tipo de realidad comparable; Bajtín entiende aquí dialogicidad más allá del esquema tradicional de la

<sup>99</sup> Maurice Blanchot, *El libro por venir*, trad. Cristina de Peretti y Emilio Velasco, Madrid, Trotta, 2005, pp. 26-27.

<sup>100</sup> *Óp. cit.*, “Autor y héroe en la actividad estética”, p. 32.

comunicación formal: emisor, destinatario y mensaje. También puede interpretarse como la mirada de uno al otro, un sí mismo de carácter singular e irremplazable en un lugar en el mundo, en el que yo soy el único que está allí, y esa capacidad concreta de mí persona que consiste en extraponerme o salir de mí para ponerme frente a todos los demás sujetos, lenguajes, enunciados y discursos, sin excepción, que no son yo, que son otros para mí, como indicábamos más arriba. Así, se vuelve imperiosamente atractiva la obra en el fluir de movimientos discursivos imprevisibles que emanan de la conciencia desdoblada del autor en el relato convertido en novela que despide vastedad. Pero, qué razón encontramos para que sea precisamente la novela el centro de atención. ¿Por qué es considerada por nuestro autor como la única forma artística que logra expresar la complejidad semiótica social? Este es con mayor precisión un problema que Bajtín no alcanza a resolver del todo y que despierta en los distintos ámbitos académicos y no académicos, filosóficos y no filosóficos una suspicacia particular. No se trata, por supuesto, de vanagloriar las aportaciones de Bajtín en el rubro de la filosofía, pero, al menos sí de subrayar sus alcances teóricos y apuntar los problemas que abre entorno a temas tan extensos como la crítica de la cultura y del lenguaje, hasta temas más específicos como el lugar que ocupa el autor en el texto literario, si podemos o no analogarlo al rol del escritor, si su función extradiscursiva es una categoría inmanente o si se trata de una condición o estructura del texto literario.

## **2.2 Del concepto de singularidad del acto a la extraposición literaria como condición de la creación verbal.**

Ante el desafío de interpretar la obra completa de un autor, hemos detectado que Bajtín salta constantemente de un nivel categorial a otro y sin previo aviso, confundiendo en ocasiones dichos niveles. No sabemos cuando una noción como la de sujeto o la misma de extraposición están siendo empleadas en el campo de la llamada por Bajtín: “arquitectónica de la visión estética” o si ya se encuentra en el rubro del fenómeno autorial de la creación verbal. Nuestro esfuerzo va encaminado, dentro de lo posible, hacia la aclaración de estas ambigüedades.

¿Debe llamar nuestra atención que Bajtín hable concretamente de una *cierta* actitud del autor frente al héroe de la novela? Esta extrañeza nos condujo a la familiaridad en perspectiva de otras preguntas no sólo sobre el modo de ser de la obra de arte literaria, sino, y principalmente, sobre el modo de estar del sujeto autorial siempre en relación con la reconstrucción de la historia de la novela y de la palabra y conciencia ajenas. El acento está colocado sobre la actitud del sujeto y no sobre la formalidad de la obra, el interés de Bajtín se deposita sobre la base de la función de la palabra ajena en los diferentes contextos discursivos o enunciativos. En tanto que, todo enunciado es el enunciado de alguien que dice “yo también soy”; es una persona que se expresa diciendo no sólo que tiene derecho a existir, sino también a hablar aunque sea desde una lengua ajena. Transitamos de una fenomenología del acto ético basada en los conceptos de singularidad y responsabilidad a una estética de la creación verbal preocupada por la actitud del autor frente a su producción. Podemos decir que se trata de una

singularidad abierta al otro y los otros en su conformación dialógica, como indicamos más arriba. Esta reacción es distinta de las reacciones cognitivas y prácticas, pero no es indiferente a ellas, recolecta todas las reacciones cognitivas y emotivas-volitivas singulares y las reúne en un todo arquitectónico. Para asumir el valor artístico de una obra, la acción (la creación) unitaria del autor debe probar una resistencia ante la realidad, ante la vida, una tensión que encuentra expresión en el héroe, resistencia hacia aquello que parece objetivo con respecto a la proyección de su arte, la objetivación. De esta manera, la acción unitaria del autor debe evidenciar la alteridad del héroe, así como sus valores extraartísticos y, por lo tanto, debe comenzar su creación desde una posición de extralocalidad, que Bajtín ya ha definido como la extraposición en el espacio, en el tiempo y en el sentido del autor con respecto al héroe, sobre todo si se trata de una narración autobiográfica. Hacer de lo imposible algo posible, he ahí la tarea del escritor de novelas.

Lo que provoca el avance de la novela es el tiempo cotidiano, colectivo o personal, pero estos autores han inventado un tiempo y un espacio que es otro, que se desenvuelve libremente más allá de sí mismos, de su conciencia y de la habitación en la que comenzaron a escribir. “El deseo –dice Blanchot– de siquiera concederle la palabra al tiempo.” Se da la palabra al relato, se tiene ese otro tiempo en otra muy diferente navegación que la de todos los días, se pasa del canto real al canto imaginario. Se puede desembocar, incluso en una cuestión que Bajtín quizás no había tematizado en su filosofía temprana, pero sí ha brindado algunas claves para su tratamiento: la novela polifónica es el género discursivo a través del cual es posible poner en crisis el sistema conceptual que la metafísica moderna había perfilado en su concepción del sujeto clausurado, puesto que el texto da cuenta de una apertura e interacción entre discursos y conciencias, todo ello posibilitado por la extraposición del autor, de los personajes y del texto polifónico mismo, pues el discurso de la novela no existe sin la palabra ajena, ésta es constitutiva y constituyente del mismo. Hacemos eco, de nuevo, de la voz que dice que la escritura no es la sujeción de un sujeto a un lenguaje, es más bien la apertura de una región en la que el sujeto que escribe se extrapositiona al momento de dar sentido, de organizar y distribuir los elementos que conforman al texto. Su autoridad de decir parece quedar en duda, aunque sea mejor dicho, una condición para que su autoridad dicente o significante no sea la única interventora en la comprensión e interpretación del texto. El autor sale de sí y se coloca en otro lugar (fuera de sí) para configurar (en otros lugares como *Hacia una filosofía del acto ético*, esto se define como “responsabilidad” o “respuesta” en tanto que donación de sentido) el todo de la obra, el espacio libre de los personajes y de los intérpretes.

Una forma de traducir el modo o carácter polifónico de la extraposición, desde los dramas de Shakespeare hasta Dostoievski, ha sido definida por Bajtín en su estudio sobre los *Problemas de la poética de Dostoievski*, como la capacidad de crear personajes que parecen tener vida propia fuera de la mente del autor<sup>101</sup>, es decir, la forma en que la palabra ajena quiebra la lógica enunciativa del

---

<sup>101</sup> M. M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, FCE, 2003, pp. 73-115.

discurso hegemónico, principalmente, en el género discursivo de dimensión polifónica por excelencia, la prosa artística. De paso, se muestra así el matiz básico que presenta la alteridad y que conlleva la misma creación artística, en esta estética de la literatura, en particular de la novela. Reconsideremos que todo enunciado se presenta desde cualquier horizonte como respuesta y como perspectiva, punto de vista, o visión del mundo. Por otro lado, cuando enunciamos un enunciado estamos usando un modo de expresión que está dado y gracias al que acontecemos, decimos y hacemos en el mundo y sabemos que acontecemos en el mundo, a saber el lenguaje, que no tiene dueño, no tiene propietario, no pertenece a nadie.

Podríamos decir, incluso, algo que nos resulta interesante y destacable, que Bajtín comienza a abandonar la idea de totalidad de sentido de la obra y persiste ahora, más bien, en la desconstrucción del texto literario desde el análisis de los diversos géneros discursivos que lo componen a partir de una política del discurso que pone su acento en el hecho de saber que existen otros como nosotros, otros con nosotros. La razón no es tan misteriosa, pues, sabemos que para nuestro autor toda enunciación es en perspectiva y parcial, al final de cuentas. La polifonía supone una conciencia política abierta a la convivencia, a decir del estudioso ruso, “una pluralidad de voces equitativas en los límites de una sola obra, porque únicamente bajo esta condición resultan posibles los principios de estructuración de la totalidad de la novela como obra.”<sup>102</sup> Nos apresura a aprender a vivir en un medio donde cada acontecimiento, cada individuo en su medio social tenga una repercusión y una respuesta. Atravesando la prueba fenomenológica de Bajtín en su filosofía primera, cuyos principios son analizados desde los conceptos de unicidad y otredad irreductibles del ser, sin requerir una visión directa u objetiva del sujeto, sino una visión indirecta y objetivada donde el punto de vista del otro sobresale y se destaca, sobre la esfera del yo, desarrollado en la escritura literaria. Resulta relevante que ahora, desde su estética de la creación verbal el lugar común sea la extraposición, que significa la reformulación de sus observaciones sobre la alteridad en la vida cotidiana y en la visión estética, una arquitectónica diferente que nos presenta ante la posibilidad de comprender el sentido de uno de los motivos centrales de la filosofía del pensador ruso, el lenguaje, particularmente el lenguaje de la novela polifónica de Dostoievski: la metalingüística, la realidad viva y la dinámica del lenguaje no pueden ser comprendidas estudiando la palabra directa o por medio de la lingüística que abstrae al signo de la dialogicidad interna y concreta de la palabra material y singularmente orientada, en donde distante, la extraposición hace develar un espacio que hay que andar y recorrer, el lugar a donde conduce, la región puntual donde escribir dejará de ser un señuelo que engañe al pescador para, entonces, afirmar una realidad propia.

---

<sup>102</sup> *Ibidem.*, p. 57. Un paradigma que podría encajar correctamente en esta interpretación de la creación literaria desde la conversión del sujeto en otro que sí mismo, está ya cifrada en la épica antigua griega. Comencemos con Ulises y Homero, la literatura y el canto de las sirenas que nos invita a pensar Blanchot. ¿Qué significa desear pertenecer a un mundo absoluto, hacer imposible su coexistencia con otro mundo absoluto? ¿Bajo qué encantamiento Ulises se convierte en Homero u Homero en Ulises? Bajo la magia del libro literario, escritura movediza que, cual prisma, no deja pasar puros a los rayos de luz, modifica su visión y su naturaleza al penetrar en ese lugar del acontecimiento que de lejos sólo se percibe como un conjunto de hojas impresas por ambos lados, pero que seguramente llevará al lector a sitios insospechados.

Nos llama la atención el énfasis que pone Bajtín al proponer mediante este concepto, derivado de la dialogicidad de la novela polifónica de Dostoievski, una nueva forma de comprender la realidad desde la novela y, a su vez, de comprender e interpretar las prácticas y visiones de mundo humanas, en su génesis y conformación, saliendo de la imagen habitual del sujeto que hay en Occidente, esa imagen inmediata de nuestra persona como una fortaleza impenetrable en cuyo interior estamos enclaustrados, incomunicados y herméticos.

Como demuestra en su escrito de 1952-53, “El problema de los géneros discursivos”, los géneros discursivos pueden dividirse en géneros primarios o simples, esto es, géneros del diálogo en la vida cotidiana, y géneros secundarios o complejos, a saber, los géneros literarios, que representan y objetivan la cotidianidad, el intercambio dialógico común y corriente, objetivo y ordinario. Como un componente de los diálogos secundarios, el diálogo de los géneros primarios pasa a ser representado u objetivado por la literatura, perdiendo así su vínculo directo con el contexto real. La palabra abandona su contexto monológico en el que está determinada con respecto a su objeto y la palabra ajena que forman su contexto, y se incorpora al contexto de la palabra que representa, la compleja interacción verbal con el autor que objetiva y plasma en ella la forma del discurso indirecto, directo y libremente indirecto, con sus variantes específicas. Bajtín se mantiene en la idea de que la complejidad del diálogo puede ser estudiada a través de la palabra vivida, no sólo representada, sino acontecida en su dialogización interna, presente en el discurso secundario de los géneros literarios, especialmente en la novela –género que evidencia los aspectos principales del diálogo que no se revelan tan diáfananamente en los géneros discursivos primarios, objetivos, simples y directos.

El texto de Bajtín sobre la filosofía del acto responsable despliega el camino que el filósofo habría de tomar en su pensamiento ulterior, el itinerario fundamental de su obra del año 1929 sobre los problemas de la poética de Dostoievski. A nosotros nos interesa traer a mención esta obra, principalmente por la forma en que Bajtín describe el tratamiento de los héroes por parte de Dostoievski como autor del arte verbal.

A Dostoievski le interesa el héroe no como fenómeno de la realidad que posea rasgos típico-sociales y caracterológicamente individuales, definidos y firmes, ni como una imagen determinada, compuesta de atributos objetivos con un sentido unitario que en su conjunto contestarían a la pregunta: “¿quién es?” No; el héroe le interesa en tanto que es un *punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo*, como una posición plena de sentido que valore la actitud del hombre hacia sí mismo y hacia la realidad circundante. A Dostoievski no le importa qué es lo que el héroe representa para el mundo, sino, ante todo, qué es lo que representa el mundo para él y qué es lo que viene a ser para sí mismo.<sup>103</sup>

De acuerdo con su interpretación de la “filosofía de Dostoievski”, ésta no debe ser identificada con concepciones particulares ni con las posiciones o posturas de los personajes de sus novelas, ni siquiera con contenidos específicos. Por el contrario, Bajtín encuentra algunas claves de la arquitectónica que había ya teorizado en “Hacia una filosofía del acto ético” [tales como la “mirada constitutiva del otro”],

---

<sup>103</sup> M. M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, FCE, 2003, p. 73.

“la perspectiva tripartita intersubjetiva de mi conocimiento y experiencia del mundo y de lo otro y los otros”, “posicionamiento en terreno ajeno como respuesta”, etc.] en la mayor parte de la escritura novelística y de la obra literaria de Dostoievski, misma que describe como una obra organizada de acuerdo al principio de dialogicidad<sup>104</sup>, al que apela Bajtín cada vez que dice que toda comunicación es genérica, al pensar el problema de la enunciación o de las consecuencias pragmáticas de la enunciación y en el momento en el que señala que todo diálogo que se establezca entre dos elementos será concebido como un tercero desde el punto de vista de la sociolingüística y de la pragmática del lenguaje, afirmar al ser de otra persona, el yo de otra persona no como un objeto, sino como otro sujeto, ésta es la cosmovisión básica que domina los textos del literato ruso. La motivación del relato estriba en el deseo del movimiento y transformación, el recorrido hacia lo ignoto, la sorpresa del porvenir que no está aún aquí. Se transforma el escritor, al relato mismo y al lector. Nada que entre en juego con el relato se salva, todo está dicho en el ámbito de los géneros discursivos. En la exposición del relato, esa realización pragmática de los géneros, lo que está permitido enunciar y lo que no, todo pasa a través de ese prisma de la creación y recepción verbal, el mar de voces que modifican constantemente al mundo y al sujeto.

La novela polifónica de Dostoievski describe al personaje, ya no más como un yo objeto, sino como un centro valorativo que, en todo caso, es otro más que sí mismo, conformando la perspectiva de acuerdo a la cual su mundo está organizado. ¿De qué manera puede interpretarse este fenómeno? Advirtiendo quizás que el personaje es en su relación con el autor, uno de los núcleos más importantes de la obra artística, con prioridad en la obra literaria, y analizando que no es posible pensar una enunciación artística sin la problemática del autor y del héroe. Éste es, de manera sumaria, el trayecto continuado por Bajtín a través de la lectura de sus obras tempranas hasta la publicación en 1929, de su obra sobre la poética de Dostoievski:

- I. Comienza con un proyecto para refundar la filosofía y descubrir, entre otras cosas, que los principios de sus prolegómenos para una filosofía del acto responsable estaban ya activos, presentes y manifiestos en la escritura literaria.
- II. Dependiendo de los géneros literarios y los subgéneros en cuestión, la dimensión de la identidad y de la diferencia es comentada sobre la arquitectónica de la alteridad desde una perspectiva participativa común y equitativa y falta de indiferencia, contra la postura abstracta del teoretismo puro. Es también gracias a la inserción de la noción de *tema*, como configuración discursiva y uno de los polos de la significación, que se atenderá no sólo el contenido, sino la resolución de la tensión entre el autor, el héroe y

---

<sup>104</sup> Consideremos que el fenómeno de la enunciación parece ser entendido por Bajtín igualmente como un modelo triádico, formado por el autor, el héroe y un tercero. Recuérdese que, en su formulación original, Saussure se refería a la necesidad de llevar a cabo estudios sincrónicos y diacrónicos. Sin embargo, las investigaciones del estructuralismo se centraron en los estudios sincrónicos, muy abstractos todavía desde la perspectiva bajtiniana. El diálogo se tematizará en la obra artística en prosa, entre el autor y un héroe, entre el autor y un subtema, como variante del héroe, etc. La pregunta que restaría es si es posible evitar explicar lo dialógico desde lo monológico como parece suceder en Bajtín dentro de su tratado sobre los géneros discursivos.

la responsabilidad, pues el tema, en virtud de la donación del significado singular al lenguaje, es también el receptor principal de la dinámica y la transformación de los sentidos de los discursos, incluida la prosa artística. Notamos, no obstante, la falta de una observación más detallada sobre la naturaleza y relevancia de lo simbólico en este aspecto. Bajtín recupera, más bien, a Saussure en la relación significante y significado, reemplazando la relación entre la representación y lo representado, pero, diferenciando entre el uso común de la palabra y del significado de diccionario, y el uso singular de la palabra en un contexto dado. (*Véase* “Discourse in the novel”, pp. 415-422)

III. Consideramos, así, que Bajtín, amén de su vocabulario fluctuante y de los problemas en torno a las distintas nociones adoptadas pragmáticamente de diferentes tradiciones de pensamiento, entre ellas la kantiana y la humboldtiana, que implican en conjunto su obra, es debido a su interés inicial en la filosofía del acto responsable que desarrolla una investigación sobre el acto estético de la creación verbal. Un interés particular, paralelo y concomitante a la filosofía de la literatura, donde la escritura literaria le permite develar y cuestionar el proceso de formación del sujeto estético, no se trata de una visión filosófica a la que la literatura tenga que subsumirse o sujetarse, sino una visión filosófica que tiene su primer y último punto de emergencia y posibilidad como arte verbal.

Por supuesto, la producción singular de sentido que se lleva a cabo en la novela es un fenómeno harto complejo. Y es precisamente por esta situación y por la misma intuición reflexiva de Bajtín que decidimos tratar en el apartado siguiente a la filosofía como arte de la creación verbal como una aportación originaria de la filosofía crítico-dialógica de M. M. Bajtín. La esencia del relato como flujo de perspectivas y de discursos que organiza objetos, espacios, acontecimientos y seres. Organización y coordinación de lenguajes y formación de sentidos dispuestos según un orden heterogéneo al principio y que va adquiriendo una forma escurridiza que jamás termina por clausurarse, pues, no se trata de una figura geométrica que busque su propia finalización, sino de una obra abierta que siempre está ansiosa por, de nuevo, principiar. El autor no escribe las obsesiones de su personaje principal ni el itinerario psicológico del proyecto que le anima, sino que el pasado, el futuro, el antes y el después, tienden en el relato a expandirse sobre la superficie del presente de la lectura gracias al juego de perspectivas y aproximaciones que obedecen a la exigencia del espacio claroscuro en donde todo debe desarrollarse y que, a su vez, desborda el margen transgrediendo el espacio, como saliéndose del marco de un cuadro, intentando mirar más allá de su frontera. El autor no responde jamás a la premeditación del novelista, sino a la libertad de los personajes, su nombre funciona en cada momento para caracterizar el modo de ser del discurso, que no es una palabra cotidiana, indiferente o pasajera, ni estructura pura del lenguaje, sino una palabra que debe ser tomada desde cierto lugar y que debe recibir a su vez en una cultura dada un estatuto determinado.

La palabra del personaje se presenta como palabra ajena, como un discurso de una persona definida, en cuanto a su carácter o tipo. Se elabora como objeto de la intención del autor y no desde la perspectiva de su propia orientación temática. La palabra del autor, por el contrario, se elabora estilísticamente según el sentido y la dirección de su significado objetual directo, debe adecuarse, entonces, a su objeto. Para Bajtín, la relación discursiva del autor al personaje tiene una comprensión puramente objetiva en tanto palabra directa, orientada, como ya dijimos, hacia su objeto y conocida tan sólo a sí misma como el objeto al que trata de adecuarse en toda su extensión. La elaboración estilística de la palabra objetual del discurso del personaje, se subordina y, en última instancia, a los propósitos de las circunstancias del autor cuyo momento objetivado representa. La última instancia de sentido aparece en las palabras directas del autor. No obstante, Bajtín atina en observar que la última instancia del sentido, que es la intención del autor, no se realiza en su palabra directa, sino mediante las palabras ajenas, creadas y diseminadas de una forma establecida. Para terminar este capítulo es importante advertir una relación indirectamente proporcional entre el reforzamiento de la intencionalidad temática inmediata de las palabras del personaje y la disminución respectiva de su objetivación. La relación entre el discurso del autor y el discurso del personaje comienza a aproximarse entre dos réplicas del diálogo. Pasemos, entonces, a explicar más detalladamente el proceso de producción del tercer tipo de discurso, el de la novela, que es el que más interesa a nuestro autor por su semejanza con la visión tripartita del sujeto y la extrañeza de la palabra.

## El carácter dialógico de la novela.

### Extraposición y dialogismo entre discursos

El autor mediante toda la estructura de la novela, no habla *acerca del* héroe, sino *con* el héroe [...] la autoconciencia como dominante en la estructuración de la imagen del héroe requiere la creación de una atmósfera artística que permita que el discurso se manifieste y se aclare para sí mismo. Pero, ni un solo elemento de tal atmósfera puede ser neutral: todo debe tocar en lo vivo al héroe, lo debe provocar, interrogar, incluso polemizar con él y burlarse de él, todo está dirigido al héroe mismo, todo debe percibirse como *la palabra acerca del que está presente* y no como la palabra sobre el ausente; debe ser el discurso de la “segunda” y no de la “tercera” persona.

Mijaíl Bajtín, 1929.

Los enunciados y sus tipos, es decir los géneros discursivos, son *correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua*.

Mijaíl Bajtín, 1979.

El carácter dialógico de la novela se debe a su escritura polémica, a estar sembrado en la región de disputa y comunicación entre la *estesis* y la *semiosis*, abriéndose así dos campos de suyo relacionados, la estética y la filosofía del lenguaje. Es el conflicto de la creación verbal en el que intervienen los elementos de la comunicación, interactuando autor y personajes, personajes entre sí, lector y obra, experiencias entre experiencias, discursos entre discursos. Reafirmemos, en primer lugar, que el personaje es, en su relación con el autor, uno de los elementos más importantes de la obra literaria en prosa y que éste se manifiesta como una unidad de sentido autónoma, pero a su vez conformada por varias voces. Si no recuérdese que los pioneros en la teoría de la novela, y me refiero aquí a los estetas de los inicios del romanticismo, llamaron su atención sobre la ironía y sobre el movimiento por el que el sujeto se reconoce y se anula, a su vez.

El énfasis de Bajtín sobre la prosa novelística, no obstante, no excluye del todo al problema de la poética, el mismo autor recurre a través de una historia de la novela a otros géneros literarios y discursivos, como la sátira menipea, el diálogo platónico, la novela histórica, entre otros. El sujeto normativo y creador se disociaba para los románticos, como ha señalado Georg Lúkacs en *La Theorie du Roman*, en dos subjetividades: “una que en tanto interioridad, afronta los complejos poderes que le son extraños y se esfuerza por impregnar un mundo extraño; el otro, que ilumina el carácter abstracto y limitado de los mundos, ajenos uno al otro, del sujeto y el objeto; éste último los comprende en sus límites captados como necesidades y condiciones de su existencia.”<sup>105</sup> Así, lo que nos interesa resaltar

<sup>105</sup> Véase Georg Lúkacs, *Teoría de la novela*, trad. Juan José Sebreli, Argentina, Siglo XX, 1974, pp. 64-76.

aquí es que una de las posibles interpretaciones para pensar la enunciación en la novela es considerando la problemática relativa a la actitud del autor frente al héroe, como la condición discursiva de extrapositionarse frente al personaje, precisamente porque son motivos preeminentes de la aproximación con lo otro y los otros.

Pero, lo que nos parece aún más interesante en este momento es que la tensión existente entre el autor y sus personajes no se resuelve necesariamente en el ámbito de la obra, sino que siempre persiste una ausencia, la enunciación se convierte en la manifestación de otra tensión, la que se ofrece entre textos coexistentes. En la medida que el autor es una manifestación del acontecimiento de un cierto conjunto de discursos y se refiere al estatuto de ese discurso al interior de una sociedad y de una cultura, la novela se sitúa en la ruptura y en la comunidad que inauguran una serie de géneros discursivos, mostrando, a su vez, su modo de ser singular en la pluralidad de sus relaciones discursivas. El género discursivo se nos ofrece y se produce, al mismo tiempo, como un enunciado o una serie de enunciados concretos elaborados con base en algún escenario socialmente determinado, a saber, el lenguaje, una tradición discursiva, una forma de hablar, de hacer y de decir, y es igualmente la expresión de una parcialidad, jamás de una totalidad, se trata de una visión que no pretende cubrir, entender o decirlo todo.

Volviendo sobre el tema de las relaciones dialógicas en la prosa, hemos observado que Bajtín deposita especial atención en la relación que se da entre discursos al interior de la prosa literaria, haciendo alusión a la tarea del autor como creador verbal, pero también subrayando un desprendimiento relativo de su obra y de los personajes que crea, que a su vez generan en su espacio modos particulares de relatar y ver el mundo. Surge aquí la preocupación por definir el lenguaje desde la alteridad, a partir del encuentro de las conciencias ajenas y de las voces ajenas como rostros protagónicos del fenómeno literario dada su paradójica marginalidad, en donde el lenguaje se convierte en el espacio de encuentro, a su vez, de varios géneros discursivos, no sólo de contenidos varios y perspectivas diversas, sino de discursos que se ven frente a frente y que se interpelan, generando formas de estar y responder ante las circunstancias. Finalmente, Bajtín sabe que existe una tradición que antecede a las expresiones y a las enunciaciones presentes, la relación entre el autor y el héroe de la novela presagia puntos de vista que son contingentes, dinámicos y libres.

### **3.1 La tarea del autor y el lenguaje de las conciencias ajenas.**

Los fragmentos a continuación citados y tomados de cuatro obras distintas, ejemplifican el acto ético bajo el espectro de la extraposition como condición de las relaciones dialógicas de creación verbal en Fiódor Dostoievski, los colocamos al principio de este capítulo para observar los problemas de la configuración dialógica de su prosa.

“Lo importante, sin embargo, no era tampoco haberlo visto a menudo. En ese hombre nada llamaba la atención a primera vista. Era un hombre como otro cualquiera, un hombre, por supuesto, respetable

como lo son todos los hombres respetables, y hasta quizá con algunas buenas cualidades. En suma, un hombre que iba por su camino. El señor Goliadkin no sentía odio, ni inquina, ni la más mínima antipatía hacia ese hombre; ante bien, todo lo contrario. Y, sin embargo –y esto sí era lo principal–, no hubiera querido encontrarse con él por todo el oro del mundo y, en particular, encontrarse con él en circunstancias como las actuales.” (*El doble*, p. 64)

“Ella no ha prometido a Afanasi Ivanovich y a mí que en la velada de esta noche dará a conocer su decisión final: ¡ser o no ser! Conque prepárate. Ganya, de pronto, se turbó tanto que hasta palideció un poco. –¿De veras que ha dicho eso? –preguntó, y su voz pareció temblar. –Anteayer nos dio su palabra. La apremiamos tanto que casi la obligamos a decirlo. Pero pidió que no te lo dijéramos a ti. El general miró fijamente a Ganya; evidentemente no le gustaba la turbación de éste. –Recuerde, Ivan Fyodorovich –dijo Ganya, turbado y vacilante–, que ella me ha dejado en entera libertad para decidirme hasta el día que ella se decida a su vez. Y aún entonces la última palabra será mía...” (*El idiota*, p. 51)

“Fomá Fomich apareció en casa del general en busca de un pedazo de pan. Su lugar de procedencia era un misterio, aunque yo, desde ya sea dicho, algo averigüé de tan notorio personaje. Se decía, en primer lugar, que había sido funcionario no se sabe dónde y que fue víctima de alguna persecución – naturalmente „por decir la verdad“–; que en Moscú se dedicó un tiempo a la literatura, cosa nada extraña ya que la crasa ignorancia de Fomá Fomich no podía obstaculizar su carrera literaria.” (*Stepanchikovo y sus moradores*, p. 13)

“Está escrito en estilo judicial, estilo del que no se puede esperar otra cosa, y quizá haya resultado más grosero de lo que él quería. De todos modos, he de decepcionarte un poco: esa carta contiene otra expresión que es una calumnia contra mí, y bastante ruin, por cierto. Ayer le entregué dinero a una vidua, mujer tísica y desesperada, y no „con el pretexto de contribuir al entierro“, sino efectivamente para pagar el entierro, y no lo puse en manos de una „moza de conducta airada“, como él escribe, y a la que yo veía ayer por vez primera en mi vida, sino a la viuda en persona. En todo esto veo el deseo demasiado prematuro de difamarme y de enemistarme con vosotras, nuevamente expresado en estilo judicial, o sea, dejando ver a las claras una finalidad bien evidente y con una precipitación de lo más simple. Es hombre inteligente, pero la inteligencia no basta para saber comportarse sagazmente. Todo esto pinta al hombre y...no creo que te aprecie mucho. Te lo digo con el único fin de prevenirte porque deseo tu bien...” (*Crimen y castigo*, p. 335)

Interpretemos por una parte, como quizás pueda decirse del itinerario prosaico del *Wilhelm Meister* o de *El Quijote*, las dimensiones de un mundo que, en lugar de quedar reducido a las estructuras de un lenguaje predeterminado, se multiplica según se articulen las relaciones dialógicas, ellas mismas son las que permiten su crecimiento exponencial, como vemos en la obra de Bajtín. Las vivencias de los personajes tienen una orientación que va del simple conocimiento autobiográfico del autor, como de conocimiento de sí, hacia afuera, el acto se concreta en el momento en que el autor se

extrapositiona y libera la conciencia de los personajes. La manera heterogénea y discontinua de hombres que lejos de estar aislados en estructuras sociales sin significación, ellos mismos dan sentido a los acontecimientos que aparecen en la obra. La articulación unitaria de sentido nos permite visualizar una relación de elementos singulares: la enunciación del problema vital y existencial en voz de las voces que lo experimentan. El acto de escritura, particularmente el de una novela, como puede ser la que produce, lo que Bajtín demonimó como la “Poética de Dostoievski”, es una obra en la que participan una multiplicidad de voces interactuantes, significa un acto de transgresión tanto del sí mismo como otro, como de los géneros discursivos mismos, es decir, el acontecimiento y el ejercicio siempre diverso de la enunciación y producción del lenguaje. Me permitiré ir hacia atrás en el tiempo para hacer un reconocimiento anecdótico, pero determinante para efectos del tema con el que lidiamos. La inspiración del trabajo que tiene en sus manos el lector proviene de años atrás, de mi primer contacto juvenil literario con la obra de Fiódor M. Dostoievski, en particular con las indicaciones que escribe para el lector a manera de prefacio mínimo de un cuento intitulado *Bobok* (1873). Es así como me introduje al universo que representa la obra literaria no sólo como manifestación estética y artística, sino, a la vez, como uno de los objetos privilegiados de la actividad lingüística, pues, expresa diáfananamente la idea del hombre como un ser que se relaciona con el otro a partir de la lengua, un ser social que entabla en el espacio lingüístico una serie de vínculos que termina por definir su naturaleza. Al principio, el escritor ruso proyecta el siguiente juicio fundamental para la investigación que abordaremos, la posibilidad de imaginar un horizonte rico en interpretaciones acerca de la cuestión sobre el sujeto que escribe y el sujeto que habla, y que se funda en la singularidad del acontecimiento conformada por una pluralidad de conciencias encarnadas por los personajes que describe el novelista, o, debiera decirse, que libera o deja ser autónomamente:

En esta ocasión introduzco las “Anotaciones de un individuo”. No soy yo, sino otra persona completamente diferente. Creo que no es necesario ningún otro prefacio.<sup>106</sup>

¿A qué autor se refiere Bajtín cuando emprende su análisis del carácter dialógico de la novela a partir de la relación tácita entre el autor y el personaje y el lector? Se trata acaso de un autor implícito, o más bien de uno empírico, un autor real, uno participante o uno convencional. De forma genérica ha sido definido como “causante, inventor, artífice o creador de una obra científica o artística; emisor de un discurso, hablado o escrito, construido por él mismo, es decir, emisor de actos de habla, de acciones discursivas.”<sup>107</sup>

La voz/conciencia del autor –diría Bajtín– no se encuentra necesariamente en quien redacta el relato en primera, en segunda o en tercera persona, o en algunos de los personajes. Es posible que tenga un rasgo impersonal, lo que nos hace reconocerlo es su acento, la entonación y la perspectiva que lo delata en cualquier momento de la novela polifónica, donde la voz de una conciencia que

---

<sup>106</sup> Fiódor M. Dostoievski, “Bobok” en *Cuentos*, trad. Bela Martinova, Barcelona, Debolsillo / Siruela, 2009, p. 396.

<sup>107</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008, p. 70.

dialoga, muy buberianamente, de tú a tú con los héroes, y que además pueden responderle. Mientras que en la novela monológica, el autor decide y su jerarquía totalizante le da un horizonte de privilegio panorámico y visual. El autor es una especie de sabio de la palabra, un personaje que sabe trabajar el lenguaje, un artesano de la enunciación, un artífice y transformador de la palabra y de los acontecimientos, puede decir –en palabras de Tatiana Bubnova– “lo propio con un lenguaje ajeno y expresar lo ajeno en un lenguaje propio” [Bajtín, 1997: XIX]

¿Por qué principiamos con algunos relatos de Dostoievski, y en particular este último, en donde se presenta a sí mismo como un ser que transgrede la subjetividad del sí mismo, es decir, la identidad del ser como autor o creador? ¿Podría ser acaso que la novela forme el más idóneo medio para la mutación de las personas y de su sensibilidad? Como llegó a pensar Michel Foucault en *La historia de la locura clásica*: “Separa el alma de todo aquello que hay de inmediato y de natural en lo sensible, para arrastrarla a un mundo imaginario de sentimientos, tanto más violentos cuanto más irreales, y menos regulados por las suaves leyes de la naturaleza.”<sup>108</sup> Sabemos por este mismo filósofo que “los textos, los libros y los discursos comenzaron realmente a tener autores en la medida en que el autor podía ser castigado, es decir, en la medida en que los discursos podían ser transgresivos; el discurso no era originalmente un producto, una cosa, un bien, era esencialmente acto, situado en el campo bipolar de lo sagrado y lo profano.”<sup>109</sup> Comparando lo anterior con las ideas de Bajtín sobre la creación verbal, observamos cómo éstas arrojan un renovado impulso hacia algunos problemas estructurales que deben repensarse. Pues, en ocasiones, Bajtín llama de manera indiscriminada autor convencional al creador del narrador, esto es, al autor que se distancia del papel mismo del narrador, distinguiéndose de quien relata, y envistiéndose de quien enuncia. Ejemplifiquemos esto con un señalamiento relevante de Bajtín cuando dice que “el autor no está en la lengua del narrador ni en la literatura normal, sino que se vale de ellas, y queda en una posición neutral, pues no necesariamente tiene que caracterizarse como narrador por su empleo del lenguaje.”<sup>110</sup> Esto quiere decir que la intención del autor (un rasgo subjetivo) se refracta a través de las diferentes separaciones que lindan respecto de las diversas voces que, además, pueden manifestarse distintas o fusionadas. El autor es, de esta manera, con su perspectiva, sujeto de la enunciación, y esto es importante para Bajtín cuando se refiere al héroe en Dostoievski, cualquier monologismo de la visión y del sentido se derivan, en última instancia, de la posición del autor. Por esta misma razón, la extraposición, se define como la condición de posibilidad de la prosa, en particular de la novela polifónica. Quien oye y quien responde, la palabra del autor que considera al interlocutor presente.

El giro radical que implementa la novela polifónica creada por Dostoievski sobre la imagen objetual normal del héroe en la novela tradicional consiste, por un lado, en desplegar una teoría

---

<sup>108</sup> Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica II*, México, FCE, 2009, p. 51.

<sup>109</sup> *Óp. cit.*, “¿Qué es un autor?”, p. 299.

<sup>110</sup> M. M. Bajtín, 1979.

estético-verbal del arte y del artista, decir que la conciencia del personaje, así la del autor, la del narrador e incluso la del lector, se manifiestan como otras conciencias, y por otro, en que esta apertura permite una libertad de movimiento y enunciación al mismo personaje y a los otros actores, constituyéndose así como parte constitutiva de los fenómenos estéticos de la extraposición literaria. Observamos, así, el fenómeno en torno al cual se ofrece la materialidad y, a su vez, la relevancia naciente de un acto de expresión concreto, donde el enunciado es focal y excéntrico, pudiendo ir desde las fuentes del lenguaje narrativo hasta los efectos iniciales y terminales que tiene el relato novelístico sobre el sujeto creador, el sujeto receptor y la obra. La especialidad de Bajtín fue distinguir que existen discursos monológicos, discursos aparentemente dialógicos y discursos auténticamente dialógicos. En un discurso que simula ser dialógico, efectivamente puede acontecer una conciencia narrativa que unifique el sentido, que de estabilidad al discurso, ya sea en el diálogo, en la narración o en la representación de esta simulación dialógica, los personajes no son autónomos, ni libres, ni dicen nada por cuenta propia, sino que representan analogías y paralelismos de criterio en algunas confrontaciones posibles.

La estética de Bajtín es dialógica en su base, porque se entiende que en la relación lectora es imposible eliminar a quien el autor le está hablando, implica la comprensión de diversos momentos de la comunicación artística literaria, pero sostenida principalmente en los problemas de la contingencia de las enunciaciones mismas. Esta caracterización introduce al autor participante y la idea de que con esta proposición, Bajtín sitúa al valor ético, al acto ético, como un factor por el que toda obra, no concluida, trasciende. Yo lector, leo una relación que antecede al autor con su lector ejemplar. El acto de creación, el acto de enunciación y el acto de recepción y lectura son procesos que interesan a Bajtín desde una pragmática del lenguaje, se trata de procesos inconclusos, insoslayables, sin objeto, ilimitados, sin una justificación externa. Aclaremos las razones que nos llevan a empezar este capítulo con dicha afirmación. El lector le responde a otro mediante su construcción textual, cuando participa el héroe y el tema. Lo que leemos es esa relación de respuesta que Bajtín ha elaborado tenazmente desde *Hacia una filosofía del acto ético*. Cuando el espectador o el lector están frente a una pintura, un cuadro o al leer una novela, de hecho está presenciando ya una relación dialógica, que, importante es refrendarlo, no se instaura, existe. Su acto se resume en la reposición de la responsabilidad que sin cada lectura jamás se llevaría a cabo. Esta estética del autor nos señala que un autor por escribir ya le está respondiendo a otro, el yo lector es el tercero en conflicto, presencia una relación que ya existe, que lo precede.

Tal vez Michael Holquist haya acertado en describir globalmente toda la obra de Bajtín, bajo el mismo signo de esta pluralidad “del misterio de lo uno y lo múltiple.”<sup>111</sup> De hecho suscribimos esta caracterización porque además de que el diálogo representa una de sus categorías fundamentales, esta

---

<sup>111</sup> Véase Michael Holquist, “El que responde es el autor. La translingüística de Bajtín” en *Bajtín. Ensayos y diálogos sobre su obra*, trads. Claudia Lucotti y Ángel Miquel, Gary Saul Morson (comp.), México, UNAM / UAM / FCE, 1993.

condición esencial de la obra bajtiniana también aparece recurrentemente en la figura del autor y en la actividad estética de la creación verbal, que es en sí misma, como hemos anteriormente señalado, transgresora del sujeto representado, desde la tradición epistemológica cartesiana, como idéntico a sí mismo. Es dialógico porque escucha las diferencias donde otros notaban la misma cosa, sobre todo en ese rasgo tan particular que es la aparente totalidad de la voz humana.<sup>112</sup> Precisamente una de las preguntas constantes en el pensamiento de Bajtín es ¿quién está hablando? Occidente en ocasiones ha disfrazado la inconmensurable multiplicidad de la realidad, y su indomeñable heterogeneidad en el velo de Maya de la unidad, en lugar de reconocer la máscara, pretende hacer de las parcialidades y perspectivas, sistemas totalizantes. Así pues, el diálogo representa la ruptura de dicho elemento cerrado sobre sí mismo y totalizador, a su vez.

Bajtín pasó por varias tentativas conceptuales para denominar esta serie de fuerzas que interactúan en eso que él llamó “la arena de la lucha de clases”, como también se refirió Voloshinov al lenguaje, ese campo de batalla de las alteridades. Entre esos conceptos, están los de “polifonía”, “heteroglosia” o “comunidad del lenguaje”. Habremos, por tanto, de dar sentido crédito a este tacto intelectual que llevó a Bajtín a respetar en todo momento la tensión creativa entre el autor y el personaje, entre la identidad y la diferencia, porque, al final, éste es el principal nutrimento del conflicto que el filósofo tratará, ya sea en su plan fenomenológico, como en el plano estético, ético o político. Así lo han expresado algunos de sus intérpretes:

Siempre buscó el grado mínimo necesario de homogeneización a cualquier esquema conceptual, sintiendo que era mejor preservar la heterogeneidad que pensadores menos pacientes consideraban intolerable y a la que, entonces, rápidamente asignaban una etiqueta unificadora.<sup>113</sup>

Precisamente el concepto al que aludimos en esta tesis como condición de posibilidad del dialogismo en prosa, la “extraposición”, se inspira en esta relación, el evidente ascendente formativo del otro

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 114. Y aún así, permítasenos dudar un poco sobre el sentido de esta empresa, nos preguntamos si es necesario subsumir la obra del filósofo ruso a una sola característica, o si no éste es otro más de los intentos fallidos por ejercer control interpretativo o supremacía sobre su pensamiento, pues, toda tentativa de este tipo suele ser artificial y completamente ajena a su naturaleza siempre cambiante. Es verdad que nuestro autor legó al mundo un sinnúmero de libros, artículos y ensayos y con ellos un sinnúmero de temáticas y debates que podrían versar bien sobre el freudismo y la axiología o bien sobre el formalismo, Rabelais y la cultura popular, la novela de Dostoievski, la lingüística, la filosofía existencialista, la teoría de la novela, la naturaleza de la ideología y la caracterización de las ciencias humanas. Asimismo, se puede estar confrontando a veces con el pensamiento filosófico occidental representado por Hegel, el cual en palabras de Derrida, se ha descrito como “logocéntrico”, y en otras puede estar refiriéndose al carácter estrictamente monológico de la novela histórica. Su polifacética escritura coincide generalmente con la longitud intermitente, pero diversa y rica de su carrera intelectual. No ponemos en discusión que desde Aristóteles hasta Hegel, pasando por Horacio y Lessing, los problemas de la creación, la composición y la producción artística hayan sido una inquietud que recorre los diversos relatos que constituyen parte de las historias del pensamiento estético. Claro está, por otro lado, que algunos autores leen paralelamente a este seguimiento estilográfico, como un hilo conductor de interpretación común, amén de la heterodoxia de su expresión, se habla de “un cuerpo de trabajo coherente, la totalidad del cual puede ser tratado como un texto único, como una enunciación unificada.”<sup>113</sup> Nuestro punto de vista al respecto es que entre más consistentes seamos ante la heterogeneidad de la obra bajtiniana más estaremos acorde a las diferencias de sus planteamientos que si bien pueden comunicarse entre sí, no podríamos llegar a afirmar que se cierra un sistema o una teoría en su totalidad, los espacios están abiertos constantemente. Salvo en el caso pretendido de comprender la gran obra del pensador ruso, por cierto inconclusa, con fines didácticos, se trata de varias obras y de varios autores, y esto lo podemos decir por los documentos que avalan el trabajo en grupo en seminarios y cursos de cuyos resultados finales contamos con varias obras autorales y coautorales. Para efectos de nuestra investigación tenemos que acordar, sin embargo, siguiendo a Holquist, en que esta “obsesión sistematizadora”, como él la denomina, se sitúa, si podemos ubicarla en un lugar, en los vínculos generados entre el yo y el otro, un lugar que encontramos ilustrado perfectamente por el término “diálogo”.

sobre la conciencia verbal y estética, la relación contingente entre el autor y el personaje, en donde cada figura se transforma a sí misma a través del común acto de creación, los personajes desenvuelven su sentido en la esfera narrativa de la novela, así como el autor se despega de su obra al colocar el punto final; aunque quepa subrayar desde ahora que en ambos casos no es el mismo, y se trata de extraposiciones diferentes. Esta relación de contingencia fue durante toda su vida una preocupación incesante de Bajtín, pero que, a diferencia del orden cronológico, es presumiblemente en la literatura donde el filósofo ruso observó más claramente el génesis del sentido de dicha interacción asociada, por otro lado, con el concepto filosófico de alteridad, que se produce a través de la interacción de carácter estético a través del lenguaje literario, reflejo del lenguaje cotidiano, pero a su vez un lenguaje refractado sobre el arte. Aunado al concepto de “diálogo” Bajtín ha añadido algo importante a estas narraciones, nos ha hecho ver en qué consiste la necesidad de un análisis socioideológico de las formas del lenguaje como condición de la conciencia real. El lenguaje muestra el intercambio entre los dos extremos del ser humano: el yo y el otro, el sujeto fuera de sí inclinándose hacia el sí mismo que es otro, reiniciando, así, esa antigua tarea délfico-socrática, de profunda raigambre filosófica, que es conocerse a sí mismo. Cuando el autor participante, que es quien elabora la obra y libera la voz de quien relata (autor/narrador), se iguala y distingue de los personajes, se inaugura el proceso de comunicación dialógica, las relaciones discursivas entre el autor y el héroe. Analógicamente se instauran, a través de la enunciación de los problemas morales y de los problemas lingüísticos, las relaciones de cada uno de nosotros con los demás. Regresa así Bajtín a la arquitectónica del mundo real y de la vida cotidiana.

Lo más importante, empero, es ver dónde se ubica ese regreso o esa recuperación ética en el análisis de la prosa. “Las voces del autor, personajes y lector, se intersectan dentro de los límites del género.”

Estamos de acuerdo en que es imprescindible una delimitación teórica de la obra de Bajtín, distinguir las nociones que tiene este autor de otros filósofos que también han recurrido a conceptos semejantes o idénticos, sobre todo, si pensamos que el enfoque dialógico ha sido en ocasiones catalogado como relativista o dogmático, aunque en realidad, represente un movimiento que permite, por el contrario concientizar roles y papeles, objetivar de alguna forma tareas y relaciones. Tras las investigaciones especializadas del autor, existe el telón de fondo de la reformulación de la figura del sujeto y la proposición de una renovada idea del hombre. Bajtín es un asiduo crítico, así como un dialogante de la tradición moderna de corte cartesiano del *ego cogito ergo sum* que encierra al sujeto como presa de su propia reflexión. La pregunta que nos aparece, y a la que esperamos por medio de este trabajo si no responder, sí problematizar adecuadamente, es ¿cómo pudo Bajtín modelar la relación entre estos dos polos antagónicos en un diálogo de una especie determinada, en el fenómeno del dialogismo, por ejemplo?, o en otras palabras ¿cuál es este tipo de condición dialógico discursiva y cuáles podrían ser sus proyecciones, más allá de la obra de Bajtín? Sabemos que el fenómeno de la conciencia estética no es exclusivamente racional, una afirmación que no es novedad alguna, y que

explicaría justamente por qué algunos de nuestros actos pueden parecer, desde la racionalidad abstracta, inexplicables. La conciencia estética o lo que las tradiciones dieciochesca y decimonónica llamaron “gusto” es un producto de la imposición del otro en mi conciencia.

Para aterrizar el conflicto, detengámonos en un posible umbral del problema estético en Bajtín a partir de la apropiación y resignificación de algunas nociones occidentales. El filósofo nunca se deslindó de la fuerte convicción ideológica, y que fue fuente de su pensamiento, o al menos no se preocupó por aclarar, de que toda existencia es divisible en dos clases de ser: la distinción necesaria de corte postkantiano-hegeliano entre la materia dada y la conciencia, como agente creador que concibe a través de la mente, concepción tradicional de la filosofía occidental que decanta en el problema básico de la representación, lo representado y el sujeto que representa. Pero, Bajtín también piensa al lenguaje como si éste poseyera un *estatus* peculiar, un espacio privilegiado entre estos dos polos, dado por la tradición, la sociedad y la historia, y creado simultáneamente como arte o recurso en constante transformación, lo cual permite que sea empleado como el puente que salvaría la distancia entre lo material y lo mental, el mundo y la representación del mundo. Entonces, es desde y bajo el entendido de su interpretación filosófico-sociológica del lenguaje que se anima a responder críticamente a los representantes del formalismo ruso y de la lingüística estructural, sin subestimar la gran labor de estos teóricos por explicar la naturaleza del lenguaje y sobre todo por sentar las bases de la gramática y del análisis moderno del lenguaje. De acuerdo con la lingüística de F. de Saussure, fundador de la lingüística moderna, podemos observar una disociación técnica y formal (gramática) en el lenguaje. Saussure siempre creyó que el trabajo de los lingüistas no era estudiar la historia del lenguaje como tal, sino su estructura, y que dicha estructura debería ser analizada desde su propio aparato conceptual. Desde su peculiar lectura, Bajtín comenta que Saussure destacó la distinción entre la *langue* (lengua) y la *parole* (palabra), oponiendo el sistema objetivista abstracto del lenguaje con una serie de reglas formales establecidas y la concepción subjetivista individualizada del enunciado concreto que se emite de un yo a otro y de otro a un yo. Pero el yo ya está conformado, según Bajtín, por un flujo de conciencias y visiones de mundo que se entrecruzan e interactúan histórica, cultural y socialmente.

El significado de las palabras y, en general, de toda representación se desarrolla en virtud del constante enfrentamiento entre las fuerzas ajenas y propias, fuerzas centrífugas que persisten en conservar las cosas separadas, pero en movimiento, y las fuerzas centrípetas que se afanan en conservar las cosas unidas. Veamos, con este ejemplo, cómo incorpora y define Bajtín la idea básica de “conciencias y discursos ajenos”:

Discurso ajeno es discurso en el discurso, enunciado dentro de otro enunciado, pero al mismo tiempo es discurso sobre otro discurso, enunciado acerca de otro enunciado.<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> V. N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, trans. Ladislav Matejka and I. R. Titunik, Harvard University Press, p. 155.

Podemos hacer una paráfrasis: discurso que sale o se *extrapone* con respecto a otros discursos. Las fuerzas del primer tipo afianzan la diferencia entre la vida material y la conciencia, las fuerzas centrípetas, tienden más bien hacia la transformación de la vida en muerte, orientadas hacia la materia inerte. Como Bajtín dice:

Sólo permaneciendo en un medio ambiente cerrado, uno en el que no se escribiese o pensase, completamente fuera de los mapas del llegar a ser socioideológico, pudiera el hombre dejar de sentir la actividad de seleccionar una lengua y descansar seguro en la inviolabilidad de su propio lenguaje con la convicción de que su lengua es la predeterminada.<sup>115</sup>

Lo que ha criticado Bajtín, amén de que éste era consciente de la gran significación del trabajo de Saussure, de la mano del atinado texto en coautoría con Voloshinov,<sup>116</sup> es la concepción despersonalizada de la comunicación verbal la que implica la idea errónea de que el discurso sólo puede entenderse como un sistema abstracto de signos, la suposición de que el enunciado es única y exclusivamente individual. La idea del discurso ajeno está aquí presente también como intertextualidad, polifonía o pluralidad de voces, en cualquier texto. Si en todo momento la actividad de todo cuanto es está regida por el diálogo de fuerzas caracterizado principalmente por la actividad comprensiva que implica la comunicación entre los seres de igual o diferente clase parece un tanto reduccionista, en un primer y quizás ingenuo vistazo, la fórmula saussuriana. No nos guiamos, sin embargo, sólo por las apariencias, pues, la obra de Bajtín es una conversación revelada argumentativamente con las nociones y categorías saussurianas, y jamás una descalificación caprichosa. Conciben ambos autores de forma distinta la diferencia entre el lenguaje como sistema y como representación. Debemos reconocer e insistir en que, para Saussure, la abstracción y la atemporalidad del sistema lingüístico nos ha llevado afortunadamente a dar pasos agigantados sobre el camino de nuestro conocimiento de las gramáticas, sintaxis y fonéticas posibles, una concepción que, aunque podamos considerar radical, ha revolucionado también positivamente, no hay que negarlo, la forma en que comprendemos la realidad y la imaginación lingüísticas, y ha tenido repercusiones relevantes en el campo de la antropología y de la sociología, por mencionar tan sólo un ejemplo. Sin embargo, sin necesariamente subestimar este rasgo, para Bajtín el lenguaje no podría ser estudiado como un todo, cuyos límites sean del todo claros y distintos, pues el lenguaje no es homogéneo, sino heterogéneo por naturaleza y la subordinación de la representación con respecto al sistema de la lengua parece menoscabar esa realidad material, concreta y social indiscutible.

Cada vez se aclama más a Bajtín –dice Holquist– como campeón de la representación, como aquél que contrapesa el desbalanceo creado por la sobrevaloración de Saussure del sistema. Sin embargo, tal oposición se basa en una falsa analogía: se presume una ecuación entre lo que Bajtín quería decir con enunciación y lo que Saussure significaba con “parole”.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, Michael Holquist y Caryl Emerson (eds.), Austin, University of Texas Press, 1981, p. 295.

<sup>116</sup> V. N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, trans. Ladislav Matejka and I. R. Titunik, Harvard University Press, 206 p.

<sup>117</sup> Michael Holquist, *op. cit.*, “El que responde es el autor...”, p. 118.

Cuando, para Bajtín, la enunciación es el principal acto verbal que vitaliza a la palabra socializando el lenguaje. No obstante, a Saussure también le interesó el rasgo social de la palabra, finalmente termina por sistematizar el proceso de comunicación, aún concuerda en un gran margen de libertad para el hablante individual: el hablante activo que comunica el mensaje al receptor pasivo. Un diagrama que no deja de ser virtual, una imagen de dos cabezas separadas, dos hidras secularizadas en el aspecto comunicativo de la palabra misma. Se pensaría que la presente esquematización suprime a la palabra y a sus potencialidades y, con todo, lo que trata de modelar es una concepción del lenguaje anclada aún en el individuo que habla. “Parole” es un acto individual, intencionado, intelectual, el código y el mecanismo psicológico por el que desde la conciencia y el pensamiento el hablante manifiesta una formación determinada. Para Saussure, la representación lingüística iba más allá de las posibilidades del conocimiento científico, se trataba más bien de un objeto paradójicamente inapresable e inaprehensible. Ambos, Bajtín y Voloshinov, argumentan que los logros de la lingüística saussuriana han tenido un costo grave. Uno de cuyos saldos es concebir una correspondencia del lenguaje con un sistema de signos de corte formal cuasi-matemático. Al parecer, se proponía, entonces, una variación del lazo conceptual entre la teoría y la praxis. Pero, el campo del sistema y el de la representación no son sino fases distintas en el despliegue de un mismo fenómeno. Para Bajtín, estos dos niveles merecen una distinción más integral y delicada, pues, no es la mera división entre el sistema lingüístico y la representación discursiva, sino la comunión entre la conciencia creadora y la materia concreta. El problema de la formulación estriba, como ha apuntado Voloshinov, en fracasar al momento de explicar el modo en que el lenguaje como una forma social cambia al paso del tiempo, y de donde procedería toda forma de creación individual, es decir, no se puede desvincular el enunciado de la situación social en la que ocurre. Bajtín usa la enunciación no como habla arbitraria y libre o gratuita. Además de las formas del lenguaje mismo, existen las formas de combinación entre esas formas. Ése fue el detalle que se le escapó evidentemente a Saussure.

Ningún enunciado en general puede ser atribuido exclusivamente al hablante, es producto de la interacción entre los interlocutores y, en términos amplios, el producto de una situación social completa y compleja en la que ocurre.<sup>118</sup>

Las categorías resultan insuficientes para hablar de la distinción misma que las ubicaría teóricamente y las explicaría. Lo que se nos quiere decir es que no hay comprensión total en lo que al parecer sugiere un claro posicionamiento hermenéutico.

Siguiendo sobre este mismo texto, Voloshinov contrapone las ideas de Saussure, aunque no completamente, a las de un anterior filósofo del lenguaje, Wilhelm von Humboldt, de cuya teoría del lenguaje podríamos percibir justamente el polo opuesto de la propuesta del autor suizo. Valga recordar que inspirado en la filosofía romántica, Humboldt, creía que la esencia del lenguaje se podía concebir como el acto creativo de los individuos, los mismos de los que Saussure había prescindido antes, como

---

<sup>118</sup> Este fragmento designado por la crítica parte de la obra *deuterocanónica* procede de un texto firmado por V. N. Voloshinov, pero bajo la coautoría de M. M. Bajtín. *Marxism and the Philosophy of language*, trans. Ladislav Matejka and I. R. Titunik, Harvard University Press, Massachusetts: 1973, p. 118. Existe una traducción al castellano: Valentin N. Voloshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.

sujetos relevantes para su estudio. Esta individualización del lenguaje incapacitaba a Humboldt para tener una noción del lenguaje como un sistema social. Los resultados de ambos pensadores, Saussure y Humboldt, se sintetizan en haber vaciado al lenguaje de su “contenido ideológico”, negando por igual su naturaleza social. Así las cosas, he optado por denominar a la filosofía bajtiniana como una *dialógica crítica* del lenguaje porque creo que concentra toda la actividad verbal (oral o escrita, literaria o pragmática) como una enunciación concreta dentro de un diálogo social constante e irreductible.

Con respecto al “contenido ideológico” hemos aprendido de Bajtín que el lenguaje es energía y movimiento, espacio de interacción de diversas circunstancias, conciencias, creencias y materialidades, así como espacio de encuentro entre diversas representaciones y culturas. “Un mar que cambia constantemente y cuyas profundidades son rasgadas por los incesantes flujos de las estriaciones discursivas.” En la obra de arte literaria, como en la vida cotidiana, no hay palabras conclusivas ni definitivas. Sin bien, el autor del enunciado (el emisor) y su destinatario (el receptor) son partes integrantes de todo proceso comunicativo, también es cierto que el discurso no pertenece a ninguna, en la medida en que el diálogo se desempeña como una acción libre y dinámica. Aunque esto no sea igual que su producción social, la comprensión es respuesta social, éste es el carácter dialógico de la palabra novelada y de la palabra cotidiana, el enunciado ofrece al hablante la posibilidad de ser, a su vez, escucha, permite su transformación en un elemento activo de la comunicación discursiva. Contra todo intento de instrumentalización, objetivación o subjetivación del lenguaje, Bajtín sostiene, desde la lógica de los géneros discursivos, una teoría translingüística [entendida como una pragmática constitutiva de los géneros del discurso como producto de la diversidad de prácticas sociales y manifestación de la dinámica cultural] contrapuesta a toda lógica abstracta del lenguaje, y declara que “las palabras y las oraciones, son impersonales, no pertenecen a nadie y a nadie están dirigidas.” [Bajtín, 1990: 285]. La concepción bajtiniana y voloshinoviana del lenguaje es diferente de las teorías que se han descrito, porque en lugar de separar una visión idealizada del lenguaje social de su uso actual y efectivo por individuos en el discurso de la vida cotidiana, basa su estudio lingüístico en las enunciaciones sociales reales de todos los días, en el sentido de que cuando Bajtín describe los aspectos del lenguaje que considera como sistema, éstos quedan muy próximos de las cosas del mundo; podría decirse que de hecho no existiría realmente dicha separación, más que como una abstracción artificial. La gramática, la sintaxis, el vocabulario, la fonética formarían, entonces, parte de un conglomerado inerte que instrumentalizado debería funcionar para coadyuvar en la comprensión viva de las situaciones reales que abarca el fenómeno del habla. Por lo tanto, el lenguaje se vincula directamente con una actividad sgnica, ideológica y dialógica, no solamente como un factor preponderante e instrumental en el proceso de comunicación de sentidos, sino también expresivo y transgresor de sentidos en el mundo concreto. Pero, lo más importante y determinante para nuestro trabajo es observar que la única objetividad posible es aquélla que se alcanza por la intersubjetividad y por la interdiscursividad, lo individual se expresa en formas que son sociales, siempre hay una

mediación entre las partes, en la vida y en la enunciación, como escenarios condicionantes de las relaciones sociales.

El que percibe el enunciado ajeno no es un ser mudo, privado de palabra sino un hombre pleno de discursos internos. Todas sus vivencias –el llamado fondo aperceptivo– se manifiestan en el lenguaje de su discurso interno y sólo en esta medida se relacionan con el discurso externo expreso. La palabra roza la palabra. En el contexto de este discurso interno se lleva precisamente a cabo la percepción del enunciado ajeno, su comprensión y valoración, es decir, la orientación activa del hablante. [...] Esta percepción activa dentro de los límites del discurso interno se realiza en dos direcciones: en primer lugar, el enunciado ajeno se enmarca en un *contexto existente de comentario* (que en parte coincide con aquello que se denomina el fondo aperceptivo de la palabra). Segundo lugar, *se va preparando la réplica (Gegenrede)*.<sup>119</sup>

Permitiéndonos un salto teórico para regresar al tema de la alteridad literaria, brindemos un ejemplo extrapolable a esta situación, la circunstancia crítica que advierte Bajtín cuando escribe que “ser es comunicarse dialógicamente”. Así como la materia es a la mente, el sistema de la lengua es asequible al habla, la enunciación es un foro de conexiones internas y externas, la esfera en que las redes del lenguaje manufacturan el escenario de las relaciones entre los seres humanos, por medio de fuerzas que tensan, unen y disponen la existencia del yo y del otro. Escribe Bajtín sobre el modo en que aparece la conciencia del héroe de la novela extrapuesto con respecto a su autor y a los demás personajes de la novela:

La conciencia del héroe aparece como otra, como una conciencia ajena, pero al mismo tiempo tampoco se vuelve objetual, no se cierra, no viene a ser el simple objeto del autor.<sup>120</sup>

Vemos también por qué Bajtín puede ilustrar el concepto de “extraposición” a partir del gran ejemplo fundador de la novela polifónica, viendo en Dostoievski el paradigma de un género novelesco fundamentalmente nuevo y diferente en la historia de la narrativa europea. Uno más de los rasgos acerca de la singularidad de la novela de Dostoievski y sobre el que se concentra recurrentemente el autor ruso, es el problema del discurso del héroe sobre el mundo y sobre sí mismo. Bajtín habla del discurso de los héroes de Dostoievski, como un discurso autónomo, tal como el discurso normal del autor en el sentido de su libertad como creador e interlocutor con las personas reales en un diálogo real. No obstante, al interior de la estructura de la obra su discurso adquiere una independencia muy particular y sin igual, con respecto a la figura del autor. Esto tiene como consecuencia inmediata la transformación del relato, acostumbrado en la novela monológica a subrayar sobre todo la relación con los objetos. Aquí, por el contrario, la representación dialógica se caracteriza por orientarse con respecto al mundo de los sujetos autónomos. Retomamos, así, la novela de Dostoievski, por ser estructural y profundamente singular, por bosquejar, a decir de Bajtín, “una nueva tarea artística que sólo Dostoievski supo plantear y solucionar en toda amplitud y profundidad: la tarea de formar un mundo polifónico y de destruir las formas establecidas de la novela europea, en su mayoría

<sup>119</sup> V. N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, trans. Ladislav Matejka and I. R. Titunik, Harvard University Press, p. 159.

<sup>120</sup> M. M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, FCE, 2003, p. 15.

monológica (homófona).” Entiéndase aquí el término “destrucción” en su sentido de reinterpretación y comprensión del concepto, y el término “monológica” como el modo tradicional de establecer a los personajes de la novela como seres-objeto cerrados en sí mismos y dependientes de la conciencia, de la voz y de la manufactura del autor. Esto se explica regresando sobre el concepto bajtiniano del lenguaje, y en particular de la enunciación. Bajtín intenta modificar la concepción de representación como la entendía Saussure, en vez de trabajar con el típico dualismo de sistema y representación, destaca la comunicación, el diálogo activo, no como una suerte de relevo entre el emisor y el escucha, sino más bien, como una interacción especial. Por ello, el lenguaje no es objeto de estudio, sino más propiamente la acción, la mediación, el movimiento comunicativo, “el hacer del discurso”.

Bajtín ha exhortado al crítico literario a salir del punto de vista monológico con relación a la estructura novelesca introduciéndose en el movimiento diverso del lenguaje, pues, desde tal postura, el mundo de Dostoievski aparecería distorsionado, pudiendo lucir caótico y con principios incompatibles entre sí, aunque en realidad esa heterogeneidad de personajes y acontecimientos, que lo caracteriza en su discurso comprenda el carácter auténticamente orgánico, lógico e íntegro de su poética. Ésta es la tesis que defiende Bajtín, y nosotros pensamos que dicha tesis es el resultado de un trabajo filosófico previo que le permitió desplegar una visión del sujeto distinta a la tradicional que lo definía como una entidad autocontenida de conocimiento, otra de las razones que llevaron a Bajtín a transitar de la obra de Kant a Husserl. Estamos, así, frente a una visión dialógica (intersubjetiva e interdiscursiva), es decir, más abierta al movimiento y dinámica social del lenguaje y de los sujetos. Sobre esta visión ya hemos hablado, ahora quisiéramos abordar, con base en ella misma, una posible estética crítico-dialógica (transestética) a partir de la condición dialógica de la extraposición respondiendo a la pregunta sobre la manera en que este rasgo de la creación novelística se presenta y pudiendo auxiliarnos también para el abono de una crítica de la subjetividad técnico-moderna. Nos importa ubicar, así, nuestra tesis y nuestra postura en la crítica sobre la estética moderna, principalmente de procedencia kantiana. No se trata, empero, como lo hizo hasta los últimos tiempos la crítica literaria, de dar una respuesta ideológica inmediata a la voz de los héroes de Dostoievski, ni de una caracterización ingenuamente objetiva de los rasgos artísticos de los personajes, lo que Bajtín definió como una difusa “monologización filosófica y sistemática.” Habría, más bien, que revalorar “la pluralidad esencial de las conciencias diferenciadas que precisamente forman parte de la tarea artística del escritor.”<sup>121</sup> Al final, podemos suscribir las siguientes palabras de Michel Foucault:

La función del autor está vinculada al sistema jurídico e institucional que rodea, determina y articula el universo de los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios *ego*, a varias posiciones „sujeto“ que clases diferentes de individuos pueden ocupar.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>122</sup> *Óp. cit.*, “¿Qué es un autor?”, p. 303.

### 3.2 La actitud del autor y la interpelación del personaje. Relaciones dialógicas en la prosa artística.

Pero, en la novela, las palabras se vuelven bicoales porque poseen una doble orientación. Para efectos argumentativos reproducimos a continuación un esquema muy útil que Bajtín incluye en la obra *Problemas de la poética de Dostoievski*, justamente para situar a la palabra en prosa y, en general, a la palabra como lengua comprendida en su pluralidad y plenitud, refiriéndose a su vida e integridad, ya no como objeto específico de la lingüística, ni como producto de la abstracción legítima y necesaria de algunas notas propias de la vida concreta de la palabra (de menor a mayor dialogización).

- I. Discurso orientado directamente hacia su objeto (expresión de la última instancia interpretativa del hablante).
- II. Discurso objetivado (de un personaje representado). Los diferentes grados de objetivación son:
  - a. Con predominancia en los rasgos de tipificación social.
  - b. Con predominancia de rasgos de caracterización individual.
- III. Discurso orientado hacia la palabra ajena (bivocal).
  - a. Palabra bivocal de una sola orientación. Autor-narrador / relato en primera persona / estilización.
  - b. Palabra bivocal de orientación múltiple. Parodia y variantes.
  - c. Subtipo activo. Palabra ajena reflejada. Polémica oculta / diálogo / dialogización interna.

El análisis bajtiniano, como hemos visto hasta ahora, no es exclusivamente de carácter lingüístico, sino translingüístico, entendido como una pragmática de los géneros del discurso. Su estudio hace evidente la diversidad de las prácticas sociales y hace del discurso en prosa una manifestación destacada de la dinámica cultural, es decir, no es la forma ni la estructura del lenguaje lo que le inquieta, sino más orgánicamente el estudio todavía no especializado ni encauzado disciplinariamente de los aspectos de la vida de las palabras. Por lo anterior, afirmamos con Bajtín, que la esencia y la vida de la novela residen en su dialogicidad, se trata del constante diálogo con rasgos que para la lingüística tradicional sólo eran secundarios al lado de la gramática, el código y la sintaxis o la fonética. En eso consiste la aventura metalingüística bajtiniana que se eslabona perfectamente con sus consideraciones estéticas, al considerar todos aquellos elementos dinámicos que entran en juego en los actos comunicativos, entre los que se encuentra indudablemente el arte de la creación verbal. No olvidemos que el lenguaje es el espacio común de interacción entre las subjetividades o acontecimientos, el fenómeno concreto, sensible, complejo y polifacético de la palabra.

Sabemos, por un lado, que la narrativa de Byron, donde se representa la expresión de la propia posición ideológica del autor, no es la misma que la de un Cervantes, la de Leskov, la de un Tolstoi o la de un Dostoievski, pero creemos que los alcances de un concepto condicional como el de “extraposición”, bien ejecutado en la novela polifónica, podría tener relevancia. La capacidad

fundamental de las palabras es la posibilidad de producir significación, un sentido que se conforma en el entrecruzamiento de discursos verbales y no verbales en el plano social de interacción de acentos, enunciaciones, prácticas, modos de hacer, de decir, de ser, de comprender y de vivir, modos de enunciar y crear en el mundo. Debemos aclarar que el término que hemos elegido analizar en esta tesis, la condición dialógica de “extraposición”, es adoptado por Bajtín para significar o dar sentido filosófico y estético, guardando las debidas distinciones, a la actitud del autor hacia y frente al héroe, pero también para resignificar las relaciones dialógicas entre discursos prosaicos. Ésa podría ser una primera intención, presentar inicialmente un claro diagnóstico de la situación de la estética moderna y de la embrollada historia de la literatura, con la reinterpretación de la relación entre el autor y la obra literaria, comprendida como totalidad de sentido. Por ello, que hayamos comenzado con un repaso de su visión social del lenguaje. Recuérdese que Bajtín cree que una auténtica y comprensiva teoría del lenguaje debería incluir sin fallo en su descripción todos los factores externos a las palabras, es decir, los elementos extraverbales, que afectan su sentido. Lo mismo sucede en la creación de la novela. En ese mismo sentido, la única manera de que las palabras y las cosas, las obras artísticas, incluida la novela, tengan significación es a través de su comprensión e interpretación. Pero, las palabras son entendidas por hablantes y escuchas particulares, quienes son, a su vez, hablantes en situaciones particulares del mundo real. Bajtín/Voloshinov han señalado que mientras unas teorías del lenguaje concebían a las palabras como si nadie las hablara, otros lingüistas perdieron de vista un aspecto fundamental del lenguaje, el cual se condensa en decir que “el hablante en el que se concentra la atención está orientado por la enunciación particular y concreta que realiza, lo que es importante para él no es que la palabra es un signo estable y autoequivalente, sino que siempre es un signo cambiante y adaptable.”<sup>123</sup> De ahí que, la observación de los géneros discursivos se vuelva determinante para la descripción del lenguaje, donde éstos se levantan desde el plano social y reflejan muchos y muy variados aspectos de la sociedad. Al escuchar la enunciación del otro, formamos un juicio de aquello que el hablante desea decir y, acorde a esto, sopesamos si la enunciación es completa o no. Hay un individuo, el elemento subjetivo en tales juicios, que explica la razón de que en ocasiones erremos al momento de abordar el plan discursivo del otro. Aunque, generalmente, esos juicios están basados también en criterios objetivos relativos. Por ejemplo, los “hablantes competentes” de un lenguaje particular, saben intuitivamente que la mayoría de las situaciones discursivas caen en patrones determinados y cuáles son los géneros discursivos desde los que se han desarrollado dichos patrones. Se intuye cierta regularidad necesaria en la comunicación, más no siempre es así. Existen momentos de revolución lingüística. Aquí lo importante es destacar que el lenguaje, en todos los planos de su desarrollo, parte de una generación extraindividual o social que lo mantiene, empero, en el eje de su formación, la conservación de su transformación. La alteridad de los sujetos, su interacción lingüística, motiva también su interacción estética, el momento en que el autor genera a sus personajes y a la realidad narrativa que esboza.

---

<sup>123</sup> *Óp. cit.*, V. N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, p. 68.

En primera instancia, hay que rescatar el tema de la enunciación, la que es para Bajtín, la unidad fundamental de la investigación sobre el lenguaje, o mejor sea dicho, sobre la comunicación. Desde la perspectiva exclusiva y puramente lingüística, no halla nuestro autor diferencias sustanciales entre el empleo monológico y polifónico de la palabra en la literatura. Siguiendo el ejemplo de Dostoievski, citamos a continuación un fragmento de *Los hermanos Karamazov*:

Es muy posible que en la imaginación juvenil de Aliocha, hubieran causado una impresión especialmente profunda la gloria y el poder que rodeaban como una aureola al *starets* Zósimo. Se contaba del famoso *starets* que, a fuerza de recibir, desde hacía muchos años, a los numerosos peregrinos que acudían a él para expansionar su corazón ávido de consejos y consuelo, había adquirido una singular perspicacia. Le bastaba mirar a un desconocido para adivinar la razón de su visita, lo que necesitaba e incluso lo que atormentaba su conciencia. El penitente quedaba sorprendido, confundido, y a veces atemorizado, al verse descubierto antes de haber pronunciado una sola palabra. Aliocha había observado que muchos de los que acudían por primera vez a hablar con el *starets* Zósimo llegaban con el temor y la inquietud reflejados en el semblante y que después, al marcharse, la cara antes más sombría estaba radiante de satisfacción. También le sorprendía el hecho de que el *starets*, lejos de mostrarse severo, fuera un hombre incluso jovial.<sup>124</sup>

Contamos con personajes que poseen, a su vez, perspectivas varias. Se admite su carácter intersubjetivo, desde el momento en el que una enunciación es cierta no sólo para el sujeto que la enuncia. Los personajes de la novela embotan cualquier propuesta u orientación subjetivista o solipsista, son unidades abiertas, vivas, interactuantes y libres, autónomas y productoras, a su vez, de significación. Aliocha tiene impresiones sobre otra persona, el famoso *starets*. Hay, además, un discurso, un relato, una narración intrínseca, “lo que se contaba del famoso *starets*”, las enunciaciones de otras personas que no aparecen explícitamente en el texto, pero de las que escuchamos su voz a través de la perspectiva de Aliocha. El miedo que siente el hombre frente a la palabra desconocida, el puente que ha de cruzar entre la subjetividad y la objetividad, las emociones involucradas en el intercambio verbal nos hablan sobre una formación intersubjetiva a partir de la interacción lingüística. Los personajes del fragmento anterior lejos ser esquematizados o dueños de un carácter específico mutan constantemente en sus ideas y en los puntos de vista que comparten, los personajes ingresan a la arena de la lucha de voces, de ideas, de opiniones, de signos y de visiones de mundo. Las enunciaciones, entendidas como pluralidad fluctuante de voces encontradas, ofrecen los cuerpos arquitectónicos para edificar cualquier comprensión y existencia, son la base del pensamiento y de la acción material. Luego, no podemos olvidar en este recorrido filosófico a los diversos géneros verbales y los consensos y disensos sobre los que las mismas enunciaciones se ordenan. La forma de las enunciaciones del hablante/autor está siempre condicionada por el potencial del hablante/otro que responde. Diríamos, así, que el enunciado del autor de la novela está condicionado por el flujo y contacto no sólo de los géneros discursivos que entran en juego en la creación, sino también, en las otras conciencias que responden como reflejo y salida de la conciencia del autor. Hemos de advertir que la condición de “extraposición” es retomada por Bajtín como transgresión, es decir, la ubicación o

---

<sup>124</sup> Fiódor Dostoievski, *Los hermanos Karamazov*, trad. José Baeza, Barcelona, Juventud, 1968, pp. 29-30.

colocación fuera con respecto a la composición interior del mundo del héroe. Hemos visto ya que, en varias teorías del lenguaje, se da una separación tajante entre el lenguaje social y la conciencia individual. Esto se leía claramente en la formulación de Saussure, quien para analizar el lenguaje de manera sistemática, contraponía el lenguaje fijado por la sociedad del acto intelectual de caracterización del discurso del individuo. Voloshinov nos ha ofrecido una serie de claves para permitirnos sobrellevar ese tremendo vacío entre el lenguaje social y la conciencia individual. Citemos a Voloshinov en su intento por ligar la naturaleza material de la conexión entre el pensamiento y el lenguaje:

El complejo aparato de las reacciones verbales funciona en todos sus aspectos fundamentales también cuando el sujeto no dice nada acerca de sus experiencias, sino sólo las pasa subrepticamente por sí mismo, desde que, si él es consciente de ellas, un proceso de interiorización del discurso sucede. Este proceso de discurso interno es tan material como el discurso externo.<sup>125</sup>

Observamos con esto que la variedad de discursos produce una variedad de experiencias prácticamente proporcional, la materialidad del discurso no reside en su interioridad o conciencia, ni en su exterioridad o expresión. En ambos casos es factible hablar de la palabra concreta, pues, es también una respuesta de la comunicación en la vida cotidiana y en la literatura. Con el término “enunciación” Bajtín presenta la recepción del discurso dirigido hacia las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas que existen en la enciclopedia receptor-lector, pero prepara también la respuesta, la dualidad de roles, el diálogo de papeles que, ante la tradición lingüística, había ocultado con las máscaras del hablante que habla y del receptor que escucha exclusivamente como actos opuestos entre sí en la simplificación del acto comunicativo instrumental. Ya desde el momento de la escucha se empieza a preparar la réplica interior y el comentario efectivo. “Desde luego se funden orgánicamente en la unidad de la percepción activa, se objetivan en el contexto *autorial* que rodea al discurso ajeno.”<sup>126</sup> Lo social, como flujo de alteridades y lucha de fuerzas a veces antagónicas, pasa a describirse como la compleja fuente tanto del pensamiento, como del lenguaje y su creación y no sólo un medio de transmisión. Decimos esto porque Bajtín creía que la *psique* individual tiene en sí misma un origen social, así como la creación estética. Como pensaba Voloshinov, “la conciencia individual no es el arquitecto de la supestructura ideológica, sino sólo un inquilino habitando en el edificio social de los signos ideológicos.”<sup>127</sup> La procedencia del término la encontraremos en la *Estética general* de Jonas Crohn.<sup>128</sup> Señala Bajtín al comienzo de su texto sobre el “Autor y el personaje en la actividad estética”:

La actitud arquitectónicamente estable y dinámicamente viva del autor con respecto a su personaje debe ser comprendida tanto en sus principios básicos como en las

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>126</sup> V. N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, p. 160.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>128</sup> Véase P.N. Medvedev, *El método formal y la literatura*, Madrid, Alianza, 1994.

diversas manifestaciones individuales que tal actitud revela en cada autor y cada obra determinada.<sup>129</sup>

Cada instante de la obra literaria representa una respuesta autorial que se extiende desde el objeto mismo hasta la reacción del personaje confrontado o relacionado con el objeto. Bajtín llama a esta respuesta “reacción de la reacción”<sup>130</sup>. La tarea del autor expresada en su actividad artística es donar el acento o la música, el tono o la característica específica a su personaje, en otras palabras, definirlo, calificarlo y valorarlo insertado en un mundo literario que simultáneamente se empieza a conformar con base en múltiples estratos lingüísticos y estéticos, reales y ficcionales. Paralelamente al concepto de extraposición y de alteridad al interior de la arquitectónica de la creación verbal y la visión estética juega un papel muy importante para Bajtín, a nuestro parecer: el concepto de “inconclusividad” (*nezavershennost*), tanto en la vida, en la existencia, y en el arte, o debiera decir las vidas, las existencias y las artes, la inconclusividad como experiencia múltiple asistemática infinita, y sobre todo: práctica, experiencia y vivencia abiertas. La condición del ser humano, así como la del autor y la de los discursos, es interpretada como una conversación iniciada hace tiempo, continuada y proyectada hacia futuro, en el sentido de que Bajtín subraya constantemente que el discurso no es un acto más complejo de lo que alcanzamos a veces a creer, incluso un acto definitorio de la existencia. El punto central reside en que la dialogicidad que encarna la misma enunciación le permite a Bajtín suponer la conciencia de la otredad que el mismo lenguaje implica, en general, y la alteridad de los actores dialógicos, en particular.

Sin perder el hilo conductor de nuestro argumento exponamos ahora las razones que llevan a Bajtín a considerar los tipos de discurso en prosa como un elemento a favor de la dialogicidad de la palabra y a observar la relación dialógica entre el autor y el personaje de la novela.

La obra de arte y el enunciado verbal de la obra literaria son eslabones de una cadena prácticamente interminable. La obra como conjunto fluido y contingente de enunciaciones produce resonancias que viajan y tocan otros ecos. La palabra tiene forma de respuesta dadas la dirigibilidad y la recursividad de la enunciación misma, la vitalización del lenguaje a través de sus enunciaciones concretas, de las manifestaciones del lenguaje y de la lingüisticidad de la vida. El modo en que Bajtín hace del acontecimiento un acto lingüístico responsable coincide con el acto del lenguaje entendido como un medio vital que no deja de ser conflictivo.

En la novela polifónica, la palabra tiene una doble orientación, explica Bajtín. Donde las ideas del autor pueden encontrarse diseminadas por toda la obra, pueden aparecer en su discurso como enunciados inconexos y asilados, como juicios completos. Las ideas de un autor pueden ser atribuidas a un personaje sin que se confundan con su personalidad y su carácter y expresando una perspectiva única. Cuando sucede eso, las ideas no son representadas, son el sustituto interno de una

---

<sup>129</sup> M. M. Bajtín, “Autor y personaje en la actividad estética” en *Estética de la creación verbal*, (trad. Tatiana Bubnova), México, Siglo XXI, 2003, p. 13.

<sup>130</sup> *Ídem*.

representación, arrojan luz sobre lo representado, o lo acompañan como un elemento de interpretación que puede ser separado, son inmediatas y no se distancian. El autor se extrapositiona, en virtud, de que su palabra no cubre con su tono ideológico a toda la obra, su yo va desapareciendo, su personalidad se funde con su voz y su conciencia. La palabra como acto viviente y el sentido que emerge de la arena discursiva son el escenario de la vida y de la obra conformada y resignificada por los diversos contactos sociales, por la confrontación de diferentes sistemas de valores para conformar a su vez actitudes y expectativas igualmente diversas: puntos de vista, perspectivas, modos de ver y construir la realidad.

Así se sitúa al lenguaje social e históricamente, y a la misma historia se le dona un significado real y no, como se hacía típicamente, abstracto, ya no es el conocimiento puro ni meramente estructural el que tiene la mayor relevancia, sino el arte de acontecer y de responder; el acto de enunciar y de hacer. El enunciado tiene la forma de un diálogo, y no la de un objeto abstracto que proviene de un sujeto individual que viene imaginariamente desde ningún sitio concreto y va errante hacia ningún lugar. Es pertinente que presentemos aquí una aproximación al término de diálogo. Para la teoría bajtiniana, el diálogo y sus variados procesos son centrales, y es precisamente como proceso verbal enunciativo que la fuerza del diálogo es más sensiblemente enfatizada, pues, está siempre a la vuelta de una respuesta. Una palabra, un discurso, el lenguaje o la cultura se someten a la “dialogización” cuando se relativizan, un lenguaje no dialogizado es autoritario o absoluto. El diálogo puede ser externo entre dos diferentes personas o interno entre un ser más temprano o joven y uno posterior. Valga distinguir el diálogo del “dialogismo”, que resulta ser la característica epistemológica de un mundo dominado por la heteroglosia: todo es comprendido y significado, todo tiene sentido como una parte de un todo mayor, en donde se presenta una constante interacción. Desde el contexto teórico bajtiniano, caracterizado por el concepto de “dialogismo” esta concepción nos remite directamente a la comunicación dialógica que caracteriza a la estética cargada por la interacción de discursos, una actividad en la que implícitamente conviven voces, sentimientos, actitudes, emociones, acciones, enunciados, identidades e historias diversas, suponiendo así la interpelación del sujeto, quien no sólo recibe o emite información, sino que se ve emboscado por el otro que lo confronta y lo cuestiona. De hecho Bajtín/Voloshinov buscaron siempre una visión más dinámica tanto de la creación como del pensamiento. Esto se vuelve evidente cuando atendemos cómo, de acuerdo con estos autores, la aparente unidad del lenguaje junto a la sociedad como un todo enmascara una lucha de fuerzas sociales. Esta lucha, desde luego, tiene lugar en las mentes individuales. Pero la creación del discurso interno envuelve más bien un diálogo continuo que no sólo traspasa las esferas individuales, sino que produce sentido y regresa para, desde otro horizonte, interpretar la situación concreta. Se trata, pues, de una red de diferentes escuchas imaginados que están delineados siempre desde voces de individuos que los han oído previamente.<sup>131</sup> Sobra decirlo, pero esto tiene consecuencias gravísimas para el estatuto de la conciencia individual. Esto significa que hasta el proceso de pensar

---

<sup>131</sup> V. N. Voloshinov, *óp. cit.*, p. 38.

individualmente incluye a otras conciencias que trabajan sobre los temas ideológicos que lo penetran y se expresan o toman exterioridad o apariencia o fenomenalidad en los acentos y enunciaciones individuales.

Más arriba mencionamos el término “diálogo” en el contexto de la interacción discursiva (hablar, escribir, escuchar-leer). Deberíamos decir algo al respecto, sobre todo cuando parece que esta palabra influye sobremanera en el modo de pensar de nuestro autor al momento de desplegar una serie de interrogantes sobre la generación del discurso en la prosa artística. Y así es, indiscutiblemente, las ideas de lenguaje, pensamiento y acontecimiento no pueden ir desligadas de ésta que es la naturaleza y la condición de dichas formaciones. La descripción de la conciencia como diálogo no es simplemente un intercambio de diferentes puntos de vista con la mente. La dialogicidad, como apunta John Parrington, es una parte integral de la estructura del discurso interno, de la palabra propia, con respecto a la palabra ajena.

Hay un número de maneras sutiles en las que los diferentes temas ideológicos pueden tener contacto con nuestra conciencia. Impedidos como estamos de la escucha directa sobre el discurso interno, Voloshinov y Bajtín estuvieron, no obstante, dispuestos a proponer mecanismos plausibles donde esto podría tomar lugar, buscando las claves en el lenguaje escrito y en la literatura.<sup>132</sup>

Y es justo en este momento del pensamiento de Bajtín donde queremos estudiar el encuentro entre la filosofía del lenguaje, la fenomenología u ontología de la alteridad mediante su concepto de acto ético y la teoría del discurso en prosa, a través de la característica de “extraposición”. Ambos conceptos, tanto el de alteridad como el de extraposición, están cruzados por la dialogicidad, que terminan por condicionar en el discurso de la prosa. Es cierto, por igual, que salir de la conciencia única del autor, sin hacer de la novela un diálogo filosófico, obliga a ver en Bajtín la búsqueda por la especificidad de la obra de arte, del texto, particularmente la novela polifónica, como hemos constatado más arriba. ¿Cómo, entonces, penetrar en la arquitectura artística de las obras de Dostoievski o en general de las obras literarias como el relato en prosa de una manera adecuada? ¿Será posible suprimir el entusiasmo que significa la lectura de un autor como el de *Los demonios* o *Crimen y castigo*, para producir una visión objetiva y auténticamente realista del mundo de las conciencias ajenas, es decir, explicar lo dialógico desde lo monológico, por un lado, sin recurrir a la antinomia o a la dialéctica, como hicieran algunos monologistas filosóficos, ni hacer del realismo de Dostoievski, por el otro, algo superficial o una simple apología periodística? A pesar de que los personajes de Dostoievski son de un pensamiento a veces dialéctico, en otras ocasiones antinómico, Bajtín sostiene que “todas las relaciones lógicas permanecen dentro de los límites de las conciencias aisladas y no dominan las relaciones entre los acontecimientos.”<sup>133</sup> Se dice, por otro lado, que el mundo de Dostoievski es profundamente personalista, toda idea es una percepción o una representación de la postura de una individualidad, donde la conciencia se convierte en la “viva voz de un hombre total”. Ahí reside una de las principales

<sup>132</sup> John Parrington, “In Perspective: Valentin Voloshinov” en *Mikhail Bakhtin*, ed. Michael E. Gardiner, London, Sage Publications, 2003, pp. 68-69.

<sup>133</sup> *Óp. cit.*, M. M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 19.

y más originales aportaciones de Dostoievski en el ramo de la estructura del mundo artístico, a decir de Bajtín, “el principio de la visión del mundo de Dostoievski consiste en la afirmación del „yo“ ajeno no como objeto, sino como otro sujeto.”<sup>134</sup> Y esto lo observamos también en las prácticas discursivas. Las diferentes perspectivas no tienen siempre que hacer contacto directamente. El contacto puede encontrarse en la práctica discursiva de una voz tratando de recibir o interpretar las palabras o las expresiones de otra voz. Bajtín trabaja la noción de multivocalidad y encuentro de enunciaciones en su texto sobre *El problema de los géneros discursivos*:

Cualquier enunciado cuando es estudiado a mayor profundidad bajo condiciones concretas de comunicación discursiva, nos revela tantas palabras mediana o completamente ocultas por otras con variados grados de extranjería o extrañeza. Por ello, el enunciado aparece forrado de distantes y apenas audibles ecos de cambios de sujetos discursivos y acentos dialógicos, debilitados gravemente con las fronteras enunciativas que son completamente permeables de la expresión del autor.<sup>135</sup>

Bajtín ha visto, por ejemplo, en la parodia, que una voz concreta individual produce una enunciación, pero al mismo tiempo incorpora las expresiones de otra voz de tal manera que esta segunda voz puede ser igualmente escuchada. Llegamos al punto en que Voloshinov creía que el discurso interno, la palabra propia era similar a la obra literaria, en la que, por un lado, se forja con el lenguaje de su autor, mientras que, por el otro lado, contiene una multitud de voces separadas de diferentes personajes. De la misma manera, Bajtín introduce someramente una similitud y una diferencia entre la manera en que nosotros evaluamos a través de nuestros deseos presentes, actitudes, vivencias e ideas la realidad cotidiana y la forma en que detenida y concentradamente el autor reactiva las manifestaciones de su vida en el contenido de un fenómeno distinto, pero semejante, finalmente, otro. Lo que se presenta de manera aislada en la vida real, viene a cobrar solidez y sentido en la totalidad de la obra.

Inclusive allí donde ofrecemos una definición completa de una persona dada y la definimos como buena o mala, egoísta, etc., las definiciones expresan una postura pragmática y vitalista, que adoptamos frente a esta persona, y no tanto la determinan como, más bien, dan cierto pronóstico de aquello que podría o no esperarse de la persona en cuestión.<sup>136</sup>

En su análisis de las novelas de Dostoievski, Bajtín ha mostrado sugerentemente que los personajes principales son diferentes conciencias reflejando y citándose entre sí, superando constantemente el solipsismo ético y la conciencia idealista aislada, convirtiendo al otro hombre de una sombra en una realidad luminosa verdadera. Suele pasar, por otro lado, que la impresión circunstancial del fenómeno como un todo resulta tan sólo una falsa generalización, resultado de nuestra experiencia “en la vida real no nos interesa –advierte nuestro autor– la totalidad de la persona sino actos aislados suyos, que de una u otra manera nos importan.”<sup>137</sup> Sucede que uno mismo es el menos apropiado para definirse, evaluarse y observarse. Somos la distorsión encarnada de nosotros mismos, cuando es la hora de decir

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>135</sup> M. M. Bakhtin, “The Problem of Speech Genres” in G. S. Morson (ed.) *Bakhtin: Essays and Dialogues on his Work*, *óp. cit.*, p. 97.

<sup>136</sup> M. M. Bajtín, *óp.cit.*, p. 13.

<sup>137</sup> *Ídem.*

quiénes somos y cómo somos, nos convertimos en nuestros propios inventores fallidos, descubiertos *in flagranti*, develados por el reflector ridículo e inadecuado, no nos correspondemos, palabra nuestra y ser nuestro se disocian. Otro es, en ese sentido, el que podría tener la última palabra en relación con nosotros mismos como totalidades individuales, otro es el autor al extrapositionarse frente al personaje. Sostenidos en la propuesta alta y radicalmente original de Bajtín de pensar realmente en los efectos del diálogo, nuestra tesis ha querido mostrar la base de la relación actitudinal, estética y artística de la obra literaria, nos hemos demorado por ello en el autor y su relación particular frente a esa totalidad singular que da sentido a sus personajes. Todo versa sobre esa relación, que es reacción y respuesta estética y política, y que también se ha expresado como sigue a continuación: Ver con los ojos de otro, más allá de la subjetividad epistémica unilateral que pretende probar su poder en la construcción de su objeto, algo que dado el principio supone como propio, y no como ajeno, el gran error de la modernidad es verse a sí mismo interminablemente en todas partes.

En otras palabras, Dostoievski es un autor que a través de sus obras y personajes se desenvuelve como varios autores y varios pensadores que plantean una serie de disquisiciones filosóficas. Este literato hacía interactuar, mediante su composición narrativa, un número indeterminado de diferentes voces sociales, culturales e idiosincrásicas en el discurso de sus personajes. A través de la voz de sus personajes, la idea viaja de Raskólnikov al príncipe Myshkin, de Stravroguin a Iván Karamazov, lo cierto es, sin embargo, amén de la crítica literaria, que la obra de este escritor no puede reducirse ni simplificarse llanamente a un conjunto de construcciones filosóficas o teóricas independientes y recíprocamente contradictorias defendidas por sus héroes, ni a la pura estructura de la lengua. Lo que nos quiere decir aquí el filósofo ruso es que para comprender en toda su extensión el fenómeno de la obra como un todo abierto no podemos empezar parcializando la relación del héroe o personaje con el autor como una calca de identidad. “El héroe –escribe Bajtín– posee una autoridad ideológica y es independiente, se percibe como autor de una concepción ideológica propia y no como objeto de la visión artística de Dostoievski.”<sup>138</sup> Aunque podría parecer extraño, a primera vista, entablar un estudio de literatura para investigar el fenómeno de la conciencia y su alteridad, Bajtín creía que esta aproximación estética, la del estudio de las novelas, así como su lectura, permitiría a los lectores ver con mayor claridad las cosas que son oscurecidas por las restricciones sobre la expresión en otras aplicaciones del lenguaje. Es decir, la conversación no la hacen las estructuras fonéticas, las palabras o las oraciones, sino las personas que conversan, incluso las conversaciones mismas, y las conversaciones pueden constituir también a las personas que ingresan en un flujo continuo de actos y valoraciones discursivas, sin apreciar necesariamente los elementos estructurales de la conversación, y por otro lado, tenemos a la fuerza del lenguaje que envuelve consciente o inconscientemente a los participantes.

Lo que nos parece fundamental es observar aquí que, desde el comienzo, las relaciones entre enunciaciones dentro de la novela siempre presuponen la respuesta potencial del otro, como sucede en

---

<sup>138</sup> *Óp. cit.*, M. M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 13.

la vida cotidiana, cuando el hombre se hace exterior a sí mismo, recibiendo “en su ebriedad –como diría Foucault– lo que hay de más interior en el mundo.”<sup>139</sup> Por ello, el sistema del lenguaje vuelto objeto resulta insuficiente, como ya hemos visto, para comprender el fenómeno, hace falta replantear el método de investigación, y ésa fue tarea de Bajtín. Pensar en la facultad responsiva con respecto a la enunciación que es a la vez la que define los límites de esta respuesta y no sólo su estructura. El papel de la persona, que parece ser el más importante, pero sobre todo el rol del sujeto que en el vértigo de su propia develación, de su propia verdad y de la verdad del mundo, irónicamente subvierte dicha verdad saliendo de sí. De tal modo, Bajtín postula tres factores que determinan la integridad, que no totalidad, ni vacío absoluto, de una enunciación: 1. La exhaustividad semántica del tema; 2. El plan de habla del hablante; y 3. Las formas genéricas típicas de finalización.

Un lugar ideal para reflexionar en torno a estas tres facetas es la novela, donde la actitud evaluativa del hablante, del personaje, hacia lo que está diciendo, más su juicio sobre a quién está hablando determinan la elección de unidades comunicativas que previamente el autor codifica. Por ello, se explica el carácter expresivo de toda enunciación. Las palabras existen para el hablante en tres tipos de relaciones: a) Como palabra neutral del lenguaje (diccionario); b) Como palabra del otro; y c) Como mi palabra. El estilo individual de toda enunciación quedaría determinado expresivamente, pues, las formas de comunicación están abiertas al juego de la interacción, en mayor grado que las formas del lenguaje. Entonación, elección de palabras, de géneros verbales quedan abiertos a la asimilación de los hablantes individuales como medios a parte para registrar una serie de valores determinados. Llegamos al sitio medular que queremos defender aquí: ¿Por qué Bajtín, que empezó su carrera con una obra filosófica sobre el acto de autoría como medio de reflexión en la valoración de la realidad, fomenta igualmente la investigación sobre la base social del lenguaje y de la obra literaria?

El lenguaje no es sólo la materia de creación de los literatos o artesanos consumados, sino que la vida misma se juega en el movimiento de la creación verbal. Los signos se emplean como la materia prima para representarnos el mundo. Inteligentemente, Bajtín aprovecha la analogía de la creación estética verbal, para hablar de las relaciones entre los seres humanos y de la complejidad paralela de las mismas relaciones que implica la realidad natural. Por lo anterior, perseguimos concretamente la idea de que para Bajtín, de forma eminente, la novela es un género particular que constitutivamente posee dos clases reconocidas de dialogicidad. La dialogicidad interna perteneciente al mundo del personaje, en el que acaecen las relaciones históricas y narrativas, que constituyen su carácter polifónico. El personaje es con los personajes porque es en el lenguaje y por el lenguaje que todo movimiento suyo se justifica. Otra dialogicidad, la externa, corresponde al momento de creación y recepción o interpretación de la novela, momento en el que el autor se extrapone con respecto a su propia subjetividad, transformándola, desbordando su propia biografía y su mundo „real“; para configurar otra persona, inserta en un mundo de relaciones con una vida propia, independiente y autónoma. El lector se convierte en autor, que también ha de salir de sí mismo en la expresión de la

---

<sup>139</sup> Michel Foucault, *óp. cit.*, p. 19.

experiencia de la estética de la creación verbal. Así como el ser de la vida cotidiana habita y coexiste con otros en un entorno determinado, en medio de interacciones sociales muy intensas, el autor y el personaje forman parte de dichas relaciones, de una red muy compleja de vínculos en constante movimiento y co-participación. La idea central podría resumirse en que el autor ha de salir de sí, en una especie de arrobamiento, para refractar (*perelom, prelomljat'sja*, “estar refractado”) su personalidad y no calcar su biografía, en la forma del héroe. No existe la subjetividad como mónada, sino que el sujeto nace, crece, se comunica, es, vive y muere siempre dialógicamente. El autor encarna una actitud creativo-interpretativa que deja de colmar al personaje, cuando este último se convierte, más bien, en su interlocutor. El autor no hace propiamente al héroe como si se tratara del modelado humano de una masa de arcilla, sino que conversa y habla con él en el proceso de su misma creación y lectura. Pero, también la creación puede desarrollarse como actividad enunciativa, y por ende, dialógica. Cabe advertir que la “extraposición”, también denominada “exotopía” por Todorov, se refiere dentro del contexto bajtiniano al elemento y recurso metodológico o heurístico fundamental de la creación estética y que a su vez interviene como enclave determinante en el entendimiento de la cultura, consiste en la capacidad del autor y de una obra literaria de abandonar momentáneamente su propio eje axiológico y trasladarse al lugar del otro, es decir, al de los personajes de su obra, y observando internamente, en un movimiento empático la puesta en lugar o posicionamiento del otro. Ese proceso es por demás complejo. Para estudiarlo, nos hemos acercado a la obra temprana de Bajtin, en donde encontramos que anteriormente, dado el dominio subjetivo y la herencia kantiana y romántica de sus escritos de juventud, los personajes en una obra literaria, como la de Byron, no podían ser nunca verdaderamente libres. Después de todo, el autor sabe de antemano su destino último y el sentido de todos sus actos. Pues, los personajes, por ejemplo, en una novela, son parte de una totalidad más externa, ellos mismos son dados como totalidad, sin lugar para cualquier acontecimiento inesperado. Los lectores son siempre conscientes de que el autor está en total control, y ha planeado todo premeditadamente, con la ventaja que el don de la ubicuidad posee, de modo que ningún acontecimiento es verdaderamente acontecido. Hasta aquí parecería que el arte narrativo excluye toda posibilidad de representar algo que no sea la pálida y decadente imagen de la libertad humana.

Tal reacción –escribe Bajtín– frente a la totalidad del hombre-protagonista es específicamente estética porque recoge [una noción estética] todas las definiciones y valores cognoscitivos y éticos y los constituye en una totalidad única [noción kantiana de “discernimiento” o “juicio”] tanto concreta, como especulativa, totalidad de sentido.<sup>140</sup>

El autor trabaja y es con su texto, el hablante labora y es con su enunciación. Esta figura ideal encarna la convicción bajtiniana por repensar el mundo desde el concepto de extraposición, como la manifestación condicional del fenómeno de la comunicación artística y lingüística, un concepto comprendido originalmente como relación, pues, lo que fundamentalmente es el hombre es un flujo imparable de relaciones e interacciones principalmente con lo que no es él mismo, el otro, el lenguaje,

---

<sup>140</sup> *Óp. cit.*, “Autor y personaje en la actividad estética”, p. 14.

el mundo, lo sagrado, los personajes de una novela, un edificio, una partitura musical, etc., y, paradójicamente, así llega a sí mismo, en un itinerario que lo transforma en una mutación de sí mismo, por el pasaje metamórfico de la alteridad. A través del lenguaje literario, por ejemplo, el autor sale de sí para encontrar su creación. El autor llega a ser sí mismo, porque su convicción y propósito esenciales son dejar de serlo, salir de sí para realizarse. Más arriba hicimos alusión al papel de la distinción de la autonomía del personaje frente al autor, es decir, se afirma la autonomía del héroe en la novela polifónica, como actor de la acción narrada y la independencia del autor real, no como quien determina la obra, sino como quien, a partir de su extraposición da pie a la libre dinámica de la creación narrativa. Una condición para generar arte, en este mismo sentido, se vuelve una resistencia a la identidad del autor como procreador de la obra. ¿En qué consiste esa reacción total frente al héroe literario? En el caso ideal de Bajtín, el poeta escribe en un lenguaje directamente intencional, uno que significa lo que él quiere que signifique, mientras que el escritor de narrativa, de prosa, hace de sus intenciones una refracción necesaria, desde varios ángulos y entra al territorio del relato sin mostrarse nunca totalmente, porque se trata de una región reclamada y habitada previamente. Es la pregunta que pretendemos revisar según el carácter creativo y conformativo de la obra y del autor, es decir, desde los medios de producción de dicha actitud, no solamente como la actitud de un sujeto creador aislado de su obra, ni como su pura voluntad, sino desde la intimidad dialógica de la construcción verbal, a partir del principio constructivo que dicha actitud imprime como relación semántica propia en la obra que trata de definir. ¿Qué sucede si nos apartamos de dicha actitud y cómo podría llevarse a cabo tal alejamiento? Las cosas y el mundo se vuelven ajenos, se desintegra la dependencia entre nosotros y los objetos. “Nosotros mismos caemos bajo el dominio caprichoso de lo casual, nos perdemos a nosotros mismos y la estabilidad de un mundo definido.”<sup>141</sup> Caemos en un dilema no menos importante. Si el objeto se determina a través de nuestra actitud hacia él, en la vida diaria, dicha determinación se funda por un vínculo entre la actitud y el objeto, así como su forma, al mismo tiempo nos podemos enfrentar al azar que labra nuestro carácter como personas. Desde la perspectiva bajtiniana, Dostoievski descubrió el modo de superar la tendencia subjetivista romántica del arte que impone un destino sobre los personajes. Lo que llevan a cabo todos sus personajes y la palabra de la que se responsabilizan son inesperados para el autor, es decir, un verdadero acontecimiento emergente. La refracción autoral es central en la metáfora óptica que emplea Bajtín para ilustrar la complejidad de la interpretación de la comunicación prosística. Cada palabra es como un rayo de luz en una trayectoria en la que intervienen tanto el objeto como el receptor y el medio. Lugares que reciben las exigencias de refractar la intención de la palabra. Una posible dispersión semántica ocurre antes de que la palabra alcance al objeto, en un territorio ocupado rodeando el objeto. En cualquier prosa novelística uno puede trazar el ángulo de refracción del discurso autoral al momento en que pasa a través de varias voces otras, que son consideradas como zonas de personajes y voces. Pero, hay otros

---

<sup>141</sup> *Ídem.*

medios de refracción, incluyendo, por ejemplo, la masa de palabras ajenas presente no en el objeto, sino en la conciencia del escucha.

### **3.3 *Extraposición. La mirada peculiar del autor. Un rasgo estético de la comunicación dialógica.***

De manera general, podemos decir que para crear la novela polifónica, Dostoievski cedió ante el “excedente esencial” del autor con respecto a sus personajes. El héroe interpela al autor. Este “excedente esencial”, que es más fuerte que el excedente común y corriente que cualquier persona disfruta con respecto a los otros, consiste en tener un plan de la totalidad en que gravita la obra. Nuestro conocimiento anterior de que el autor disfruta de este excedente significa que en la obra literaria el autor se enfrenta al imperativo de ser la última de las autoridades semánticas, lo que quiere decir que el sentido de cualquier entonación o pronunciación o enunciación de los personajes no puede ser tomado directamente, sino medido a través de la obra como un todo. Sin embargo, Bajtín señala que en las novelas de Dostoievski, cada protagonista o personaje principal disfruta de una “autoridad semántica”<sup>142</sup> equivalente a la del autor. El autor, no sólo el narrador, se convierte en otro personaje al interior de la totalidad si quiere conservar su libertad de salir de sí. El producto reside en que los actores de la novela pueden sorprender al autor, son un elemento repentino e inesperado, indeterminado y libre. Para el autor la obra queda indefinida en cuanto a su fin abierto, en otras palabras, adquiere el carácter de inconclusa e inacabada. Un diálogo aplazado desde diversas perspectivas. Pero, la obra y el trabajo del autor frente a su personaje no son inmediatos, ni automáticos, no hallan enseguida una visión no casual, creativa de su héroe, su producción es la actitud valorativa de lo que emanará con el tiempo, la vida y la totalidad de sentido de la misma obra y de sus personajes. El héroe es portador autónomo de su propia palabra. No olvidemos este aspecto. Bajtín sostiene que esta particularidad de la novela polifónica responde sustancialmente al principal rasgo estructural de las obras de Dostoievski, en donde los personajes no son esclavos sujetos al designio de los dioses o las contingencias ambientales, o la naturaleza o la política, sino personas libres, con voz propia, facultados para confrontar a su creador, de estar en desacuerdo con él o en franca oposición.

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski.<sup>143</sup>

En el proceso de creación el autor va deshaciéndose de su circunstancia biográfica para dar lugar al héroe, cambia la eventualidad caprichosa y falsa de un personaje apegado a su existencia, a un héroe que va cobrando, en función de la distancia de la voluntad, los deseos y las emociones del autor padre, una independencia y una autonomía estéticas auténticas. Bajtín describe esta metamorfosis como

---

<sup>142</sup> *Idem.*

<sup>143</sup> M. M. Bajtín, *óp. cit.*, p. 15.

Hesíodo en la *Teogonía*: “El autor [Dios Caos] tendrá que avanzar a través del caos hacia su verdadera postura valorativa, hasta que su visión del personaje llegue a constituir [un orden], una totalidad estable y necesaria.”<sup>144</sup> Despertar del sueño de la vida, a una realidad otra, como el tránsito de la epopeya a la sabiduría filosófica. Atravesando el velo de Maya de la existencia cotidiana por medio de la producción (transgresión) de un mundo nuevo, la persona se retira la máscara. Desconocida, se aproxima y aleja de sí misma, nace entonces el personaje. La extraposición condiciona el tránsito de la persona/autor/creador al personaje/novela/discurso, pero lo hace en función de la transformación del autor real al autor participante. Así, el terreno de acción no es un mundo único ni objetivo aparecido en la diáfana conciencia del autor, se trata más bien, del profuso flujo de conciencias libres e independientes que recorren una pluralidad heterogénea de varios mundos interrelacionados. De modo que, Bajtín entiende que Dostoievski no ve en sus personajes principales a objetos de una construcción privilegiada mayor, a saber su propio discurso como autor, sino a subjetividades discursivas con un sentido y un modo de actuar y de pensar propios. Los personajes, en la literatura, son como las personas, seres participativos, activos y responsivos. Vemos, así, cómo las motivaciones de la vida práctica influyen sobre la creación verbal, pero no exclusivamente, y en realidad lo hacen marcando una distancia constitutiva.

La palabra del héroe no se agota en absoluto, por su función caracteriológica y pragmático-argumental común, aunque tampoco representa la expresión de la propia posición ideológica del autor.<sup>145</sup>

Para crear una obra semejante, caracterizada primordialmente por su apertura e infinitud, Dostoievski no predetermina ni anticipa un patrón o un molde narrativo, sino que, a través de un proceso complejo, imagina (refleja y refracta) concretamente voces completamente realizadas, en donde cada una expresa un sentido total de la existencia. Por lo tanto, el autor crea una situación que provocará la confrontación dialógica, el combate entre los personajes, entendidos también como visiones de mundo, imaginaciones diversas que se encuentran en un horizonte no planeado. Reproduciendo, si somos cautelosos en observar, la misma analogía marxista y polémica de la génesis y estructura del lenguaje como “arena de la lucha de clases”. Se registra lo que cada uno dice, sin saber de antemano hacia dónde lleva la discusión. Si un personaje dado o el narrador expresa las opiniones propias de Dostoievski, esa voz es tan sólo otra en el fluir del diálogo y de voces, y de hecho, puede perder el argumento o desprenderse diciendo cosas que el autor no había imaginado que podría decir. Los productos de dicha interacción, o valdría también llamarla, intercambio, son, entonces, encaminados para confrontar al otro y la novela termina siendo, al final, una simple sucesión arbitraria y accidental de diálogos, por mucho, emocionantes. La trama es aquello que sucede, que pasa o que acontece y deja de ser sustancial o determinante; ya no es más las abrazaderas que sostienen y amarran la obra en

---

<sup>144</sup> *Óp. cit.*, “Autor y personaje en la actividad estética”, p. 14.

<sup>145</sup> *Óp. cit.*, M. M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 15.

su conjunto. La esencia de la obra descansa en el “Gran diálogo”. Expliquemos este término no menos problemático.

La estética bajtiniana está profundamente enlazada con su proyecto metalingüístico, algo en lo que ya hemos insistido. La idea de que quien habla crea ratifica una de las consecuencias más revolucionarias de las reflexiones de Bajtín. Ahora, mediante el estudio de los paradigmas literarios, como es el caso de Dostoievski o Rabelais, es posible aproximarnos a la comprensión de otros fenómenos no exclusivamente estéticos, es decir, partiendo de la metalingüística y de su metacrítica literaria, fue que Bajtín dedicó gran parte de su obra a pensar y repensar los ejemplos y los modelos autorales. El “Gran diálogo” describe un fenómeno por el que se compone la obra como un flujo de comunicación entre el autor, su material y los personajes que van urdiendo la historia al interior y exterior de la obra. La lucha que entabla el autor con su propia creación, con sus personajes, es una pugna básicamente consigo mismo, el parricidio, cuando ese padre e hijo a la vez se descubren recíprocamente y se sentencian casi edípicamente. ¿Cómo podemos nosotros estudiar al personaje, si no es como lectores de una obra literaria? Inicialmente nos resulta extraña la regularidad psicológica del autor. Vemos, en palabras de Bajtín, “su historia ideal de sentido y su regularidad ideal de sentido.”<sup>146</sup> Lo demás son puras especulaciones que van más allá de los límites de nuestra experiencia estética. Esta distancia entre el autor y el personaje es en la que Bajtín cifra la noción de “extraposición”. Hemos observado en el transcurso de este trabajo los límites y alcances de dicha metáfora.

En la “historia ideal” de la que nos habla Bajtín, acontece la narración efectiva del artista que relata en la misma obra de su autoría, una narración no confesional. Cuando el autor habla de su obra o de sí mismo no podemos escuchar a sus personajes, curiosamente la melodía de la novela entra y sale como la música de un concierto en un primer movimiento tan sólo cuando la voz del autor se silencia, su obra y su sentido ocurren cuando calla. Paradójicamente, su opinión desborda la obra, pues ésta ya se ha constituido como una totalidad impenetrable por el rasgo *a posteriori* de su percepción, su visión es ahora antiestética y antiartística con respecto a su obra ya terminada. El problema que observó Bajtín estriba en que el movimiento actitudinal del autor frente a la creación de sus personajes es imposible de capturar inmediatamente, pues, no es instantáneo, pero, acaso sí efímero.

Sobre el concepto de “autoría” podemos decir que no estamos frente a un término sencillo de desarrollar. Por un lado, tiene el efecto de difuminar las diferencias centrales entre textos escritos y el discurso oral, y, por otro, entre el empleo estético y extraestético del lenguaje. Estamos, sin embargo, convencidos a partir de la lectura atenta de su obra, que Bajtín critica constantemente los divorcios conceptuales y este tipo de distinciones que se levantan o hunden, mejor dicho, como abismos de incompreensión. Recordemos, por ejemplo, la división entre la mente, la conciencia y el mundo exterior que se muestra como una desviación del yo consigo mismo y con los otros, una alternación o falta de

---

<sup>146</sup> *Ídem.*

correspondencia que se manifiesta entre el yo y el otro, que no es precisamente a la que se refiere Bajtín con el concepto de “extraposición”. Al respecto, las precauciones que debemos tomar frente a la revisión crítica de dicha actitud, la autoral, se desprenden de las siguientes razones:

- Toda la respuesta, creada por el autor sobre su objeto de creación se produce activamente, lo que no es lo mismo que afirmar que se trate de una vivencia común y corriente, de hecho “no se vive como algo determinado.”<sup>147</sup>
- La determinación y la definición están en el producto mismo. Bajtín afirma tranquilamente, pero, también vagamente que “el autor transmite la postura emocional y volitiva del personaje, pero no su propia actitud hacia él.”<sup>148</sup> Esto implica problemas que no se han resuelto definitivamente, y que en esta tesis tan sólo hemos anotado.
- La producción no refleja la vida del autor, sino que refracta sus vivencias y su existencia en la totalidad de la obra, cuando el autor crea no tiene frente a sí un espejo, sino el objeto que crea y que gradualmente va despegándose simultáneamente de sí mismo. No es él a quien ve. ¿A quién ve entonces? ¿Por qué privilegiar a la “visión” estética? ¿Qué significa en última instancia dicha “visión”? Son preguntas que hemos dejado abiertas en esta investigación para un futuro tratamiento.
- El autor atraviesa, así como los discursos al interior de la novela y las conciencias ajenas, en el proceso de creación, por una vía de extraposición frente a sí mismo, pues, no apela a su interioridad biográfica, ni psicológica, ni a sus vivencias, sino a la producción, generación, emergencia y composición de la obra y de sus personajes. La madre o el padre no pueden dar a luz a sí mismos.

Nuestro autor arroja una descripción atinada de las vivencias activas de la creación: “Uno ve a su objeto y a sí mismo en el objeto, pero no el proceso de su propia vivencia; el trabajo creativo se vive, pero la vivencia no se oye ni se ve a sí misma, tan sólo ve su producto o el objeto hacia el cual está dirigida.”<sup>149</sup> Todo lo que diga el autor acerca de su obra no determina a la creación, pues, nada puede decir sobre su proceso creativo, el autor se funde en la producción y en la obra generada, su tarea se resume en señalar el resultado, en indicar la obra, hasta ahí su límite. Fuera de su producto, el autor sólo podrá anticiparse o posponerse, llegará demasiado temprano o tarde al encuentro con su propia obra. El autor no se vive a sí mismo, sino a otro en la generación de su héroe, vive a su personaje, no se mimetiza, se convierte en otro, se extrapositiona. Por otro lado, una cosa es la actitud del autor frente al héroe cuando lo crea y otra es la impresión renovada del artista cuando lee, relee y evalúa su obra como un lector o un espectador más, después de haberla terminado, es distinto el momento en que el autor produce, y la impresión que produce en él cuando aprecia su obra. “Expresa

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>148</sup> *Ídem.*

<sup>149</sup> *Ídem.*

su actitud hacia ellos como personas reales desde el punto de vista social, moral, etc., sus personajes ya se han independizado de él.”<sup>150</sup> El personaje se ha liberado de su autor cuando éste deposita el punto final en la obra escrita, pero no exclusivamente aquí. Además de la libertad, de la sorpresa y del acontecimiento, la forma peculiar de la polifonía expresa otra idea clave: la visión unilateral y parcial de la verdad; el “monologismo”, el “teoretismo” y el “racionalismo” se equivocan al reconocer sólo un tipo de verdad. La verdad monológica está compuesta por proposiciones abstractas que transitan a un sistema, a saber, una ideología, en la que la voz particular que enuncia cada proposición no afecta el valor de verdad. Para Bajtín, cada acento expresa una interpretación diferente, pero igualmente válida. La verdad puede ser también dialógica, puede requerir de varias voces. Se trata, así, de evitar reducir en una visión la diversidad de perspectivas existentes sobre un tema dado.<sup>151</sup> Pero, exactamente, ¿qué quiere decir esta independencia y autosuficiencia? ¿Acaso, el personaje no se había ya liberado del autor desde el mismo momento de su nacimiento?, es decir ¿no lo modificó en ningún sentido? El autor, creador de los personajes, se libera e independiza de sí mismo como ser vivo real (literato, psicólogo, moralista, político, hombre). Quizás por esta misma razón se dice que cuando el autor habla de su obra, no le hace un gran favor, no la fundamenta, ni la enriquece, no añade nada a la obra, el excedente perteneció a otro momento.

El trabajo que desarrollamos ha tenido como cometido, de esta manera, ser un *esbozo para la comprensión de una estética de la transgresión desde la filosofía crítico-dialógica de M. M. Bajtín a partir del análisis heurístico de las categorías que emplea el autor en su obra, principalmente de la condición de extraposición del autor, los personajes, las conciencias hasta llegar a la propia extraposición de los discursos*. Esta aproximación habrá de conducirnos al análisis de la creación verbal, en particular desde la historia de la palabra en la novela que desarrolla el pensador ruso en “Discourse in Novel” y “From the Prehistory of Novelistic Discourse” (ambos textos forman parte del período que va de los años 1930-1950) para enfrentarnos a una estética de la mimesis y a las estéticas que tradicionalmente se han sostenido ya en la materia, ya en la forma para pensar la esencia de la obra de arte, ya en la de su recepción ya en la de su creación. Asimismo, queremos contribuir a la interpretación y comprensión del concepto de “extraposición” en el proceso de creación literaria, es decir, nuestro propósito resurge como un proyecto a futuro, la presentación de los distintos modos en

---

<sup>150</sup> *Idem*.

<sup>151</sup> Valga también tomar en consideración que estos conceptos crecen en la teoría literaria y translingüística bajtiniana de manera interactiva, cada concepto se comunica con el otro y lo supone, sin querer decir, que lo determine o generalice. No existe una visión jerárquica vertical de los conceptos sino dialógica. [\*]

\*\*Según una importante convicción de Bajtín, el mundo no es sólo un lugar desordenado, sino también un lugar, o no lugar, un espacio abierto.

\*\*\*Como Sócrates, Bajtín es un pensador atípico, que no sólo dio a luz dialógicamente una teoría o varias, sino habló también acerca de los modos de ser, su propio modo de ser en la vida que se dirige trágicamente hacia el futuro (no la muerte, negación del muerte)

\*\*\*\**Arquitectónica de la esperanza*: Si pudiéramos comprender la obra de este gran autor con una, expresión, lo cual resulta un reduccionismo que confieso es inaceptable, la denominaría arquitectónica de la esperanza, el juego entre el tiempo, la vida, el acontecimiento, el ser y la idea humanos, la responsabilidad y la creación, no sólo artística, sino también la experiencia extraartística como parte fundamental del arte, y como parte fundamental de la vida. Véase Esteban de Jesús Rodríguez Migueles, *Persona, Lenguaje y Responsabilidad. Hacia una filosofía arquitectónica de la palabra desde la perspectiva crítico dialógica de M.M. Bajtín*, México, UNAM, 2008, p.18. (“Introducción” a tesis de licenciatura).

que Bajtín emplea y da sentido no sólo a la noción de extraposición sino a todo su vocabulario crítico, literario y filosófico. El propósito de la investigación se ha transformado en múltiples ocasiones, ahora podemos decir que su intención es responder a la pregunta por la composición literaria y la importancia de una revisión crítica del glosario bajtiniano para entrever sus implicaciones teórico-prácticas en la tipología de la palabra en prosa.

Regresando sobre el tema de la dialogicidad en el discurso de Dostoievski, Bajtín se pregunta ¿por qué parece que los personajes de su novela hablan en la misma y única lengua que es la del autor? ¿Avizora acaso una posible monotonía del lenguaje? ¿Por qué sucede que la diferenciación lingüística y las claras notas discursivas de los personajes tienen una mayor importancia artística aquí que en otro caso? Existe una relación proporcional entre la objetivación del personaje y la claridad de su fisonomía discursiva, así se precisa la creación de imágenes objetivadas y conclusas de los sujetos en la narración. Pasa también que en la novela polifónica, se conserva la relevancia de lo que, anteriormente, Bajtín llamó “heterogeneidad lingüística”, esto es, se mantienen las características discursivas y se modifican las funciones artísticas de dichos fenómenos.

Haciendo un balance general y sumario, nuestro autor es indiferente con respecto a la presencia por sí misma de los fenómenos lingüísticos. Como podemos observar, atendiendo el esquema presentado más arriba, lo que interesa a Bajtín es la perspectiva dialógica, y bajo dicho ángulo contrapone dentro de la obra los diferentes estilos de lengua. Insiste en que las relaciones dialógicas, por un lado, no dependen directamente de los criterios especializados de la ciencia lingüística, aunque entren finalmente en el dominio de la palabra. De este modo, vemos cómo la translingüística interviene teniendo como principal objeto a las relaciones lingüísticas, como determinantes o condicionantes de las peculiaridades de la estructura discursiva de la obra de Dostoievski, y que, en conclusión, son las que más interés provocarán en Bajtín. Lo que reafirma el hecho de que la palabra y el texto lejos de ser cosificados, como sucedía con la lingüística objetivista que hacía de ellos entidades científicas positivas, retornan orgánicamente como elementos vivos de las relaciones dialógicas, que no se dan sólo entre textos ni entre palabras escritas. Sucede que la ciencia lingüística abstrae la dialogicidad natural de la palabra que define su formación y su vida. Por lo anterior, Bajtín define a este tipo de relaciones con un carácter extralingüístico y, sin embargo, a su vez, inseparable del fenómeno material de la palabra dicha o escrita.

Si la auténtica esfera de la vida de la palabra se entiende como comunicación dialógica, Bajtín puede sostener que el arte sólo existe en la comunicación estética, la auténtica vida de la obra de arte. Así como la palabra palpita en su dialogicidad, el arte cobra vida en el constante despertar de las relaciones estéticas. En *Problemas de la poética de Dostoievski* encontramos una cita esclarecedora sobre este punto: “Toda la vida de una lengua –señala Bajtín– en cualquier área de su uso está compenetrada de relaciones dialógicas.”<sup>152</sup> Ahora bien, si la palabra es dialógica en esencia, podríamos

---

<sup>152</sup> M. M. Bajtín, *óp. cit.*, pp. 266-267.

inferir que el trabajo filosófico propuesto es formular una especie de ontología de la palabra o del discurso, en virtud de que es la naturaleza o el modo de ser del lenguaje el que preocupa al filósofo. Empero, trasciende a su vez los límites de toda analítica del ser o del lenguaje, se vuelve independiente del sistema, pues las relaciones dialógicas no quedan subsumidas a las relaciones lógicas, temáticas o semánticas.

Así pues, encontramos similitudes interesantes entre la extraposición (como condición de la producción discursiva del arte literario en prosa) y la figura general de relación dialógica. Explicamos este vínculo de la siguiente manera. Para que una relación lógica o semántica se dialogue, es necesario que se encarne, ha de formar parte de otra esfera del ser, es decir, debe extraponerse. Lo que en otros términos quiere decir llegar a ser discurso, enunciado que emite un sujeto, a su vez, como respuesta y que vuelve a ser enunciado. Así, el autor/emisor de un enunciado cuya posición expresa dicho enunciado sale de sí y vuelve como una expresión, es un indicio de relación dialógica, en virtud de que este fenómeno refiere a una condición para la misma expresividad. Aquí hemos mencionado al respecto algunas de las implicaciones y resonancias principales del concepto de “extraposición” en la “Estética de la creación verbal”, referentes justamente a este problema y a esta analogía.

Al principio del primer capítulo, partimos de la resonancia fenomenológica intersubjetiva que desde los primeros escritos de Bajtín se hace patente sobre todo desde “Hacia una filosofía del acto ético” y “Arte y responsabilidad” (1919-1920’s) donde puede derivarse una reformulación crítica de la subjetividad moderna técnico-teórica a partir de una propuesta arquitectónica de la vida cotidiana y de la vida estética centrada en el concepto de “acontecimiento”. Bajtín propone un concepto bastante útil para el análisis estético: el de *alteridad* (Bajtín, 1990: 13-92) o de *exotopía* o de *extraposición* o *transposición*. Este concepto significa, como hemos ya indicado en otras ocasiones, que el espectador es otro respecto a una obra o, específicamente, respecto al héroe de una novela, como el autor es otro respecto al héroe que crea. Al ser otro, el enunciado artístico se mira desde un lugar y un tiempo distintos por ese exceso que es la alteridad (distancia psíquica, proximidad material y cotidiana “actual”). Ambos conceptos (“extraposición” y “acontecimiento”) son condiciones del espacio discursivo del dialogismo y tienen como telón de fondo la crítica a la subjetividad moderna y el problema de la visión de la realidad como representación, eso que, sólo es parte, es definido como “visión estética”. Todo lo anterior, ha tenido por objeto hermenéutico contribuir en la construcción-deconstrucción de la figura y obra del filósofo de Orel, para poder, con esto, modelar una vía alternativa de interpretación tanto de su propio pensamiento, como de una renovada visión de la filosofía, como actividad, en general. Cuando Bajtín hace del autor un productor de enunciados, sabe que todo enunciado posee a un emisor a quien percibimos en él como tal. Pero, aquí deja de interesarnos el autor real o biográfico o si es o no una producción colectiva, hereditaria o generacional,

lo más importante es que escuchamos en el enunciado “una única voluntad creadora, una determinada posición a la cual se puede reaccionar dialógicamente.”<sup>153</sup>

La respuesta dialógica como una reacción de quien emite un discurso y de quien recibe un discurso abre la esfera de la alteridad, personifica todo enunciado al que reacciona. Así, este tipo de relaciones son posibles tanto entre enunciados relativamente terminados y completos, como respecto a cualquier parte significativa del enunciado. Aquí tenemos, por ejemplo, el caso de la voz ajena, de la percepción de una voz extraña, de lo que nuestro autor suele denominar “microdiálogo”.

Es por ello y en resistencia a la ciencia lingüística que, en la tarea de la creación verbal tiene ocasión para nosotros una estética de la transgresión. El autor, semejante a la figura del místico en el segundo de los momentos del proceso o afán de comunión con Dios, niega la representación que poseía de todo, incluso de Dios y de sí mismo. El autor se extrapone a su vida para configurar un relato, que no es biográfico, y a sus personajes. El abandono de la imagen del autor como sí mismo, autónomo e independiente de la obra, es un modo de extraposición que tomamos en consideración dentro de este análisis, pues, es a partir de este proceso que el héroe adquiere su independencia y su autonomía en una suerte de reflexión y refracción de la personalidad del autor en la formación de sus personajes. En este sentido es que tomamos, al principio de este capítulo final, como ejemplo a la novela polifónica de Dostoievski, concretamente algunos de sus relatos, tales como “El doble”, “Crimen y Castigo” y “El idiota”.

Michael Holquist propone como término mediador entre los aspectos dialógicos de su metacrítica literaria, algunas ideas que Mijaíl Bajtín postuló sobre el diálogo entre estímulo y respuesta en el intercambio del cuerpo humano con el mundo físico, y al que nosotros nos referimos ya cuando mencionamos la relevancia del concepto de “extraposición”. Sin reducir el encuentro del sujeto con la realidad a un recuento mecanicista orientado directamente por la relación causa-efecto, se busca reorientar el fenómeno vinculante de las relaciones entre el o los organismo(s) y el o los entorno(s), haciendo posible concebir la relación como un continuo diálogo más que como una distancia honda e inabordable. Finalmente, ni el arte, ni la vida son simulacros. Uno de los principales motivos de mi trabajo de investigación emerge de la polémica entre el estatuto mimético de la creación artística, principalmente la literaria, y el estatuto de extraposición frente a la vida cotidiana, fenómeno frente al cual pretendo distinguir la especificidad de la obra literaria desde la perspectiva dialógica de M. M. Bajtín. Podría denominar, ya lo he mencionado y quizás no argumentado suficientemente, a su estética como una “estética de la transgresión”, como estética de la creación verbal, contrapuesta a una estética basada exclusivamente en la mimesis. Si todo se ha vuelto desierto y la obra literaria es el oasis, la revelación, el signo, la palabra, el lenguaje, aún en su carácter más inefable. Otro sentido en que puede comprenderse la extraposición es el carácter extraartístico con que podemos calificar algunos rasgos de la construcción de la novela, es decir, el influjo de la vida cotidiana real sobre la creación literaria, especialmente en lo referente a la retórica implícita en esta forma artística. No sólo

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 268.

el autor sale de sí mismo para configurar al personaje, sino la obra, es un producto que interactúa con los acontecimientos reales que transcurren en la vida cotidiana.

Una vida, entendida como diálogo, flujo de estímulos y respuestas de muy diversa índole, logra su sentido, haciéndose factible como material de la construcción verbal estética, únicamente si es percibida desde el exterior, como un todo, envuelta en el horizonte móvil de los otros. El otro del personaje es, así, el autor. Pero, únicamente es uno más de entre la totalidad de otros con los que interactúa el personaje. Las dos reglas que presiden el mundo de la obra artística son: 1. La regla del héroe corresponde a la regla del contenido y 2. La regla del autor, que correspondería con la forma. El autor no es el héroe y nunca deberá confundirse con él. El autor no puede inventar al personaje ausente de independencia con respecto al acto creador del autor que lo afirma y le da forma, sin determinarlo unívocamente. No puede generar al héroe, ni dar a luz al héroe a partir de sí mismo como si se tratara de una conciencia cerrada en sí misma que proyecta *ex nihilo* al protagonista de una novela. El artista literario requiere salir de sí mismo en lo que Bajtín denominó “extraposición del autor”, y como también nosotros la hemos nombrado: “transgresión” de la persona biográfica. El idioma de la diferencia, un movimiento que no imita la realidad, sino transgrede a la autoconciencia para abordar a la conciencia otra en la osadía dialógica de la creación literaria. El personaje es producto de la extraposición estética del autor. Porque la autoría es un medio para dar forma al significado en una larga y compleja cadena de interacciones discursivas y semánticas. El concepto de enunciación bajtiniano, como hemos podido constatar, tiene aquí fuertes implicaciones. El estudio de la palabra desemboca de forma plural en una serie de interpretaciones que van desde los estudios literarios y la fenomenología hasta la filosofía de la cultura y la sociología.

Recordemos el diagrama sobre las relaciones dialógicas que incorporamos más arriba en nuestro texto. Sobre todo, nos gustaría aquí traer a cuenta el tercer tipo de diálogo en las relaciones discursivas literarias, pues, es éste el que para Bajtín tiene un significado relevante al momento de hablar de la palabra ajena. El autor puede aprovechar la palabra ajena para sus fines, de tal modo que confiere una nueva orientación semántica a una palabra que ya posee orientación propia y la mantiene. Por ejemplo, la estilización presupone la existencia de un estilo, reconoce que el conjunto de procedimientos estilísticos que ella reproduce, en algún momento, tuvo un significado directo e inmediato, expresó la última instancia de sentido. El estilizador –señala Bajtín– aprovecha la palabra ajena precisamente como tal y con ello le confiere un ligero matiz de objetivación, pero, en realidad, esta palabra no llega a ser objeto, lo que le importa al estilizador es el conjunto de procedimientos del discurso ajeno, en tanto que expresión de su peculiar perspectiva.

El discurso objetual de un personaje nunca es convencional, éste siempre habla seriamente. La actitud del autor no penetra en el interior de su discurso. El autor lo observa desde el exterior. La palabra convencional siempre es *bivocal*. Pero existe una distinción importante entre la convención y la imitación. La imitación no convierte en convencional a la forma porque toma en serio lo imitado, se

apropia de él, asimilando inmediatamente la palabra ajena. Las voces se fusionan y si acaso logramos percibir otra voz, esto no forma parte del propósito del imitador. Tenemos, entonces, una frontera de sentido entre la imitación y la estilización. El relato del narrador es análogo a la estilización en tanto que sustitución estructural de la palabra del autor, y puede ser desarrollado en forma de un discurso literario o en forma de relato oral. Por medio de la estilización, el discurso se extrapone, así como el autor de dicho discurso. No olvidemos así que la estilización no es sólo una forma de producción artística, ni sólo una forma prosaica más, sino también un modo de relación dialógica. El estilo verbal ajeno es aprovechado por el autor como un punto de vista, como una posición necesaria para llevar a cabo el relato, pero la sombra de objetivación que recae sobre la palabra del narrador es, en este caso, mucho más espesa que en la estilización y el convencionalismo resulta mucho más débil.

Al autor no sólo le importa la manera individual y típica de pensar, vivenciar, hablar, sino ante todo la manera de ver y representar. De modo que, la función directa del narrador sustituye a la del autor. La actitud del autor, igual que en la estilización, penetra en el interior de la palabra del narrador convirtiéndolo en convencional. El autor no nos muestra su discurso, como discurso objetivado del personaje, sino que lo utiliza para sus fines desde el interior, así percibimos diáfananamente la distancia entre sí mismo y el otro. Tenemos de nuevo a la palabra ajena, un tipo claro de extraposición discursiva como condición del dialogismo en prosa.

Pasando a otro subtipo de relación dialógica discursiva, el elemento del relato oral caracteriza necesariamente todo relato. Hay un tipo de extraposición entre el autor y el personaje, entre el autor y el narrador, pero también entre el autor y la voz que habla al interior de la obra. El narrador, aún cuando esté escribiendo su relato y trate de darle cierta elaboración literaria, no es siempre un literato profesional y no posee un estilo determinado, sino una manera de relatar expropiada del autor, social e individualmente determinada, tendiente al relato oral. Su autonomía relativa, pero evidente, se deriva de la extraposición del autor sobre los elementos del relato oral.

En el caso de poseer un determinado estilo literario, que se reproduce por el autor en la persona del narrador, aparece la estilización y no el relato. En este sentido, la estilización siempre delata al autor y lo distingue del narrador del relato. Pero, insistimos en que se trata sólo de una distancia relativa. Tanto el relato como el relato oral, pueden perder todo su carácter convencional y convertirse en la palabra directa del autor que expresa su concepción de esa manera. Bajtín está pensando en el relato oral (*skaz*) de Turgueniév. Sabemos que este problema fue introducido por primera vez por B. M. Eijebaum. Este autor formalista ruso percibe el relato oral exclusivamente como *una orientación hacia la forma oral de narración*, que es orientación hacia el habla con las particularidades lingüísticas que le corresponden.<sup>154</sup>

---

<sup>154</sup> El problema histórico-literario del *skaz* tiene un origen complejo. A Bajtín le parece que en la mayoría de los casos, el relato oral, se introduce para incorporar una voz ajena, para representar una voz ajena, socialmente determinada, que aporta una serie de perspectivas y valoraciones que el autor está buscando. Así se introduce el narrador que no es literato, como ya vimos, y que generalmente pertenece a los estratos sociales más bajos, al pueblo, aportando su habla. Hacemos esta acotación porque no toda época tiene estilo, ya que éste presupone

¿Cómo refracta el autor sus propios pensamientos a través de la palabra ajena? ¿Cómo manejar eficiente y eficazmente la palabra bivocal? Bajtín advierte que es absolutamente necesaria una diferenciación estricta entre la orientación hacia la palabra ajena y la orientación hacia el habla en el relato oral representado. Es relevante observar no sólo el habla, sino también una serie de fenómenos de entonación, sintaxis y otros de índole lingüística que explican el relato oral con orientación hacia la palabra ajena, que es cruce de dos voces, cruce de dos acentos y al final del día, interacción entre diversas formas de valorar y ver el mundo. La narración en primera persona (*Icherzählung*), forma análoga del relato del narrador, determina a veces la orientación hacia la palabra ajena. Decimos análoga porque el tercer tipo de discurso, sobre el que hemos hablado, es un tipo de composición, el relato del narrador y el relato del autor. La concepción del autor utiliza, finalmente, la palabra ajena en el mismo sentido que sus propias aspiraciones. La estilización representa únicamente el estilo ajeno en el sentido de sus propios propósitos artísticos, tan sólo convirtiéndolos en convencionales. Mientras que, el relato del narrador, al refractar en sí la concepción del autor, no se desvía de su propio camino directo y se mantiene en tonos y entonaciones que realmente le son propios. Al introducirse en la palabra ajena y al habitarla, el pensamiento del autor no entra en conflicto con dicha palabra, sino que la sigue en su misma dirección y tan sólo la hace convencional.

Pasemos ahora a otra forma prosaica estudiada por Bajtín: la parodia. El autor habla mediante la palabra ajena, pero, a diferencia de la estilización, introduce en tal palabra una orientación de sentido, absolutamente opuesta a la orientación ajena. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces. Aquí es imposible una fusión de voces como en el caso del autor-narrador. La palabra ajena puede palpase en su textura, es ostensible y marcada, los propósitos del autor se individualizan más y son más íntegros. El discurso de la parodia, no obstante, puede ser muy variado. Bajtín menciona las siguientes posibilidades: a) Parodiar un estilo ajeno en tanto que estilo; b) Parodiar la manera socialmente típica, la caracteriológica, e individualmente ajena de ver, pensar y hablar; c) Parodiar más o menos profundamente; d) Parodiar formas verbales superficiales; e) Parodiar los principios de la palabra ajena. Vemos en este modo discursivo que la parodia puede ser utilizada de diferentes maneras por el autor, porque puede ser un fin en sí misma, pero también puede servir para alcanzar otros propósitos. A pesar de todas las variantes posibles, la relación entre el propósito del autor y la finalidad ajena sigue siendo la misma al interior de la parodia. Es importante distinguir, por ello, entre la palabra paródica y el relato oral simple (*skaz*). En la mayoría de los casos, el relato oral actual se caracteriza por tener un leve matiz de parodia. Bajtín ha observado este detalle en los relatos de Dostoievski, donde siempre están presentes elementos especiales de parodia. Es decir, empleo irónico y ambivalente de la palabra ajena que transmite elementos que le son hostiles. La palabra del “otro” siempre suena en nuestros labios como algo ajeno, extranjeriza o hace más evidente nuestra otredad con respecto a ella misma, suena con una entonación exagerada, con mofa como cuando tratamos de

---

la existencia de perspectivas y valoraciones autorales e ideológicas establecidas. Cuando no existe una forma adecuada para una expresión adecuada e inmediata de las ideas del autor es necesario echar mano de la retracción de estas ideas en la palabra ajena. Esta tesis permite a Bajtín introducir el caso de Dostoievski y el relato bivocal.

hablar otro idioma, aún cuando lo hayamos aprendido a la perfección, siempre se notará que no es nuestra lengua. Las palabras ajenas introducidas en nuestro discurso se cubren de una nueva comprensión, nuestra comprensión, y de una nueva valoración, se vuelven bivocales en ese momento particular.

Veamos si no nuestra habla de todos los días. Nuestro discurso cotidiano práctico está lleno de palabras ajenas: con algunas de ellas fundimos cabalmente nuestras voces olvidando su procedencia, mediante otras reafirmando nuestras propias palabras en reconocimiento de su prestigio personal y, finalmente, a otras las llenamos de nuestras propias orientaciones ajenas u hostiles a ellas.

Para Bajtín, existe una última variante del tercer tipo de discurso que resulta bastante interesante para el propósito de esta investigación. Tanto en la estilización como en la parodia, el autor utiliza las palabras ajenas para expresar sus concepciones propias. En la tercera variante la palabra ajena queda fuera del discurso del autor, queda totalmente extrapositionada, pero éste la toma en cuenta y se refiere a ella. Aquí la palabra ajena no se reproduce con una interpretación nueva, sino que actúa, influye o de alguna manera determina o delimita a la palabra del autor, deja su huella impresa, permaneciendo fuera de ella. La última réplica del diálogo es una polémica oculta, donde la palabra del autor está orientada hacia su objeto como cualquier otra palabra, pero, cada aserción acerca de su objeto se estructura de tal manera que permite, además de su significado temático, acometer temáticamente en contra de la palabra ajena con un mismo tema, en contra de una aserción ajena acerca de un mismo objeto, es decir, permite la confrontación y la interpelación discursiva y temática. La palabra orientada hacia su objeto topa en el mismo objeto con la palabra ajena, ésta no se reproduce, sino que apenas se sobreentiende. Así, mientras en la estilización el modelo real reproducido es el estilo ajeno, también permanece fuera del contexto del autor y se implica. Mientras en la parodia, la palabra real y determinada tan sólo se sobreentiende, la palabra del autor o quiere aparecer y manifestarse como extraña y ajena, o hace pasar dicha palabra como la suya.

La réplica a cualquier tipo de diálogo importante y profundo es análoga a la polémica oculta que acabamos de evocar a través del pensamiento de Bajtín. Cada una de sus palabras dirigidas hacia su objeto reacciona al mismo tiempo hacia la palabra ajena, contestándola y anticipándola en lo que hemos dado a llamar una *estética transgresora* de los límites de cada sujeto y de cada objeto discursivos. El momento de respuesta y anticipación penetra profundamente en el interior de la palabra dialógicamente intensa, parece, entonces, absorber las réplicas ajenas transformándolas inmediatamente. La semántica de la palabra del diálogo es por ello muy especial, sobre todo para comprender la relevancia de una característica del entramado dialógico como lo es la condición de “extraposition”.

La polémica oculta refleja un dialogismo oculto. Empezamos este capítulo diciendo que la esencia dialógica de la novela se debe a su carácter polémico refrendando esa tesis. El diálogo de dos en el que las réplicas del segundo interlocutor se omiten y en donde el sentido general no se altera. El

segundo interlocutor en un diálogo es invisible, sus palabras no se oyen, pero, su huella queda profundamente impresa, tanto así que, determina el discurso del primer interlocutor, cuando, recordemos, en la estilización, en la narración y en la parodia, la palabra ajena era absolutamente pasiva en manos del autor que la operaba. A pesar de que sólo habla una persona sentimos que se trata de una conversación en la que cada interlocutor, sin notarlo precisamente, pasa por un proceso de inmersión en el lenguaje y de salida de sí, un espacio común de interpelación. Ese proceso, parecido al de la producción y composición literaria en prosa, añade a este modo un factor esencial. Cada palabra presente reacciona enérgicamente al interlocutor invisible, señalando fuera de sí misma a la palabra ajena no pronunciada. Es una variante activa, que como viera Bajtín, redibuja la idea de bivocalidad discursiva. En el diálogo oculto la palabra ajena influye activamente en el discurso del autor haciéndolo cambiar bajo su sugestión. Siempre y cuando exista una orientación diversificada de los propósitos ajenos con los del autor, los fenómenos de la segunda variante del tercer tipo (la palabra bivocal de orientación múltiple), es posible el incremento de la actividad de la palabra ajena. Por ejemplo, la dialogización interna de la parodia.

En la medida en que disminuye la objetivación de la palabra ajena en los discursos unidireccionados tiene lugar la fusión entre la voz del autor y la del otro.

En un ensayo tardío de Bajtín intitulado “Hacia una metodología de las ciencias sociales”, encontramos una síntesis muy bellamente escrita de su pensamiento descrita a su vez a partir de la idea de responsabilidad vital y responsabilidad especializada. Aquí se manifiesta el autor a favor de superar la responsabilidad de las ciencias físicas y formales para abordar y afrontar la compleja respuesta autoral de la vida misma y de las humanidades. Destaca la primera labor de toda conciencia: comprender la relación entre el mundo de los signos y el mundo de las cosas, la conciencia reacciona a su entorno tanto como lo hace el cuerpo. La tarea del ser humano, entonces, consiste en convertir el entorno sustancial, que coadyuva en la formación de las personas, empezando por revelar palabras y acentos, que son, a su vez, tonos potenciales. Quien habla crea porque transforma las reacciones en un contexto significativo para el ser, que es, comunicación dialógica. La teoría y la acción, es decir, la praxis, se funden. Transitamos de la persona a la palabra y de la palabra a la persona, como pasamos de la persona al personaje y de la conciencia de los personajes a la palabra ajena. Es así que el acto ético encuentra su morada en las relaciones dialógicas de la prosa artística, a saber en el acto prosaico.

Bajtín –señala Holquist– nos recuerda que la literatura es importante no sólo porque nos produce placer o nos ofrece una especie de misterioso conocimiento del que carecemos sin ella. No, la literatura es importante porque nos da el entrenamiento más riguroso para un trabajo que debemos hacer como hombres, el trabajo de responder y ser autores del texto de nuestro universo social y físico: ser autores de nuestra existencia para dar sentido a nuestras vidas.<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> Michael Holquist, *óp. cit.*, “El que responde es el autor...”, p. 133.

Con respecto al héroe, no obstante, el autor tampoco es la persona vital que me pasa de largo en la vida diaria. La expresión de la visión estética es el arte, es decir, la vida transformada en arte de la palabra. La concepción que tiene Bajtín del diálogo, así como la función central que le adjudica a la enunciación para pensar el fenómeno del mundo es de llamar la atención, sobre todo el hecho de que destaque por encima de todas las cosas a la autoría como el rasgo distintivo de la conciencia creadora, una visión todavía de cara herencia romántica. La realidad del héroe, de la otra conciencia es el objeto de la visión artística; aquello que le da precisamente objetividad a dicha visión. No es la realidad de las ciencias naturales, sino la realidad interior de la orientación de la vida en cuanto al valor y al sentido que se exterioriza. Esta fundación de una nueva realidad, de un espacio y tiempo otros supone, a su vez, una nueva ontología, quizás emparentada con lo que Gadamer señaló en la recuperación de la pregunta por la verdad del arte como *ontología de la obra de arte*, tras invocar la crítica de la subjetivización de la estética por parte de Immanuel Kant, en particular.<sup>156</sup> El problema reside, asimismo, en que para Bajtín el problema es observar el enfrentamiento entre sistematicidad y dialogicidad. Se le exige al autor verosimilitud valorativa. No es la realidad cognoscitiva o empírica práctica, sino la realidad del acontecer mismo la que posee entonaciones que reflejan y transforman el mismo mundo del que provienen. La objetividad artística es una bondad a la que se opone valorativamente el otro.

Creamos una forma musical no en un vacío valorativo, ni tampoco en un medio de dos formas musicales, sino en el acontecer de la vida, y sólo esta circunstancia le confiere seriedad, significado y peso al evento.<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> Véase Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2003, p. 143.

<sup>157</sup> M. M. Bajtín, “Autor y personaje en la actividad estética” en *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 2003, pp. 175-176.

## Conclusiones

### *La comunicación estética y la metáfora del otro*

Así como la obra no se reduce a una actividad puramente técnica, y no se resume en la reunión de procedimientos sobre el material del discurso, así la novela no puede quedar subsumida a las estructuras puras del lenguaje. El propósito de nuestra investigación ha sido interpretar el concepto de “extraposición” como condición de las relaciones discursivas dialógicas, como horizonte que posibilita la relación intersubjetiva e interdiscursiva desde la creación de la palabra en prosa y atendiendo de forma particular el modo en que esta relación nos lleva a pensar otro problema, a saber, el de la formación del sujeto o sí mismo desde el otro y los otros, los otros lenguajes y las otras conciencias. En esta tesis procuramos explicar en los términos de Bajtín la singularidad del acto como una relación de donación de sentido entre alteridades a partir de la noción de responsabilidad ético-ontológica. Pasamos luego a visualizar el problema de la alteridad implícita en la creación verbal por la condición discursiva de “extraposición”, específicamente en la relación entre el autor y el personaje dentro de la prosa, donde vimos que ya pueden distinguirse diversos grados de dialogismo. Una de las formas que permiten este vínculo entre conciencias y discursos es justamente la “extraposición”. Entonces, el problema de la alteridad, apenas sugerido en las relaciones cotidianas a partir de las nociones de “acto” y “responsabilidad”, tiene su mayor acabamiento en la idea de que la palabra es un evento social, dicha idea se condensa en el concepto de “extraposición” literaria, término a partir del cual el autor de la novela gesta a sus personajes, y son los personajes mismos los que responden con su libertad al actuar en la obra y generar sentidos y lecturas distintas de sus propias acciones. Tal vez pueda insinuarse con esto que, el autor y el personaje, así como la persona, no son un sí mismo aislado ni cerrado, sino un “entre” o varios “entres” intercomunicados y abiertos que ponen en crisis la idea metafísica de la oposición sujeto-objeto que defendió esforzadamente la filosofía moderna, por lo menos a partir de Descartes y Leibniz.

El modo radical con el que expone Bajtín la figura del autor y del actor literario, creador y personaje, a través de la producción del enunciado narrativo, ha sido para nosotros un tema inquietante por los efectos interpretados en la reformulación de la noción de “sujeto”. Volviendo sobre el tema de las relaciones dialógicas en la prosa, hemos observado que Bajtín deposita especial atención en la relación que se da entre discursos al interior de la prosa literaria, haciendo alusión a la tarea del autor como creador verbal, pero también subrayando un desprendimiento relativo de su obra y de los personajes que, a su vez, generan en su espacio modos distintos de relatar y ver el mundo. Surge aquí la preocupación especial por entrever la producción, tanto significativa como no significativa, del lenguaje a partir de la alteridad, de la lucha de voces y sentidos, a partir del encuentro de las conciencias y experiencias ajenas y de las voces ajenas como algunos de los rostros de gran visibilidad del fenómeno literario; en donde la palabra aparece en el espacio de encuentro de varios géneros

discursivos, no sólo de contenidos varios y perspectivas diversas, sino de discursos que se ven frente a frente generando formas de estar y responder ante las circunstancias. Es aquí, por lo tanto, donde la extraposición metalingüística tiene lugar en el fondo de la extraposición estética, extraposición entre discursos y extraposición como actitud discursiva del autor frente al otro, a saber, el personaje.

Ahora bien, a lo largo de esta investigación nos hemos propuesto reflexionar sobre el arte literario y analizar críticamente la definición y los alcances de la noción de “extraposición” en la literatura para comprender la singularidad dialógica de la novela. Hemos observado, a su vez, que dicha noción, como sucede con el excedente de visión y de sentido, así como con la transgresión del lugar del lenguaje y de la conciencia, tiene una estrecha relación con el problema filosófico de la alteridad, abordado por Bajtín para desarrollar su fenomenología de la vida cotidiana y para responder a la pregunta por el acto y por el acontecimiento, definidos ambos dentro de una *arquitectónica de la vida cotidiana*. De modo que, distintos niveles de interpretación del sujeto tienen, así, ocasión: el ontológico, el ético-valorativo y el estético-discursivo. Aunque, por otro lado, no deberemos confundir el excedente de sentido con la condición de extraposición, sino que el primero provee al sujeto autor participante de elementos y de recursos discursivos y temáticos para el segundo, es decir, para permitirle al autor desasirse del sujeto biográfico y, entonces, habilitar la composición del sujeto de la novela, el personaje se libera y autonomiza por medio de una singular donación de sentido que es, a su vez, su entrada al mundo social en el que las conciencias y las palabras ajenas se interpelan formando otros sentidos y a su vez otros discursos. Hemos observado también que la extraposición tiene, como figura discursiva, un papel preponderante en la formación discursiva del sujeto y en la constitución de sí mismo como otro, específicamente, en la creación literaria. Sin embargo, la interrogante siempre pendiente podría trazarse como sigue: ¿Podría el concepto mismo, además de ser una clave en la problematización de la constitución del sujeto artístico, llevarnos a una redefinición del humanismo a mediados del siglo XX para problematizar al sujeto de interpretación, al sujeto de conocimiento y al sujeto real de la vida cotidiana? Y si es así o no resulta suficiente, ¿por qué resulta tan sugerente? No lo sabemos con certeza aún. En fin, este trabajo ha abierto muchos problemas, quizás más de los que haya acaso podido resolver. Por poner tan sólo un ejemplo, el tema de la “polifonía” y la equidad de los discursos, ha insinuado una posible política del discurso en Bajtín. Existen muchos temas no desarrollados con exhaustividad, tan sólo apuntados, apenas problemas abiertos. Esperamos, así, que estas anotaciones, aproximaciones a la interpretación de una condición discursiva del dialogismo en prosa, sirvan para exhortar a la lectura intertextual e interdisciplinaria de nuestro autor.

Una de nuestras intenciones principales se resumió en tratar de comprender la relación existente entre la vida y el lenguaje, entre la vida y la novela. Así como en 1983, Woody Allen llevó por medio del personaje de Leonard Zelig a sus máximas consecuencias el fascinante tema de la crisis de identidad del artista consumado o del hombre común y corriente en la época contemporánea y en la ciudad más grande del mundo, Nueva York, Bajtín pone en práctica medio siglo antes una sintomatología parecida a la del individuo de múltiples personalidades y voces que no es precisamente

la figura del impostor con antifaz, tal vez más cercana a la del ventrílocuo y por medio de la cual tiene lugar el concepto que estudiamos en este ensayo. Pues, si creemos en Gilles Deleuze, podemos decir que el acto filosófico es un acto de creación, es una auténtica tarea creativa y consiste en la invención de conceptos. El concepto de “extraposición”, específicamente, pone en crisis la noción de subjetividad cerrada y autónoma rodeada por el afán de representación y conocimiento. Desde el primer capítulo de esta investigación recorrimos el itinerario de Bajtín en sus consideraciones sobre el problema de la alteridad en la vida cotidiana, pero catapultado principalmente en la cuestión estética de la creación verbal. No se trata de un disfraz, sino del efecto propio de la relación que el sujeto establece con su exterioridad por tratarse condicionalmente de un ser social, y la palabra es un acto social por definición, el ser humano se encuentra así siempre en un entorno social, como la palabra. Donde la presencia del otro, del interdiscurso, es tanto audacia del inconsciente y como arrojo del tiempo vivido, precede y configura la enunciación como fenómeno principal de la vida del lenguaje, el sujeto cuenta así con los componentes de su decir como actividad constitutiva de su vivir, “vivir” como acontecimiento básico y acto constitutivo de su decir.

Entre las cuestiones que atraviesan toda la obra bajtiniana está, como vimos, el tema de la conciencia de sí, descrita como la relación que el sujeto establece consigo mismo, y que el filósofo ruso calificó como el yo-para-mí. En conclusión, creemos que, para Bajtín, resulta inseparable esta figura de las dos restantes, yo-para-otros y otro-para-mí. Aterrizando en el tema paradójico que nos conduce al sentido posible de una autoconciencia que sólo puede comprenderse y vivirse desde la conciencia del otro. Reiniciamos, así, el desarrollo de una reflexión en torno a la forma en que Bajtín conceptualizó el tema de la autoconciencia, pensamiento que ha permitido emprender un estudio más complejo e integral del concepto de dialogismo a través de su vinculación con otros conceptos, como el que aquí nos interesó destacar, el concepto condicional de “extraposición”.

Vimos también cómo el poder del autor (tan sólo uno de los seres dicente de la creación verbal) se despliega a través del proceso de formación y de significación del acto estético de creación y producción literaria, el autor dice de los personajes de la novela que son signos de un acto libre y de destinos de interpretación inconmensurables para el otro, pero no se trata de un decir que los determine, sino que en su propia libertad los deja configurarse entre sí a través de los géneros del discurso y por medio de estas relaciones de significación y de responsabilidad que integran el todo de la obra. Aunque hay que reconocer una diferencia. Mientras en sus primeros escritos sobre estética, Bajtín defiende la asimetría entre el personaje y el autor, acentuando la superioridad de éste último, en la obra sobre Dostoievski, se deja ver un héroe cuya voz está construida de la misma forma en que se conforma la voz del autor, las dos conciencias comparten iguales derechos. Es aquí donde la novela monológica se enfrenta al arte dialógico.

Los protagonistas de sus novelas y sus mundos no están cerrados ni sordos entre sí, sino que se entrecruzan y entretajan. Los héroes se conocen, intercambian sus „verdades”, discuten o se ponen de acuerdo, sostienen diálogos (incluso acerca de los últimos problemas ideológicos). [...] El héroe ya desde el principio lo sabe todo, lo

toma todo en cuenta y lo anticipa. Ya entabló una relación dialógica con toda la vida que lo rodea.<sup>158</sup>

En el primer caso, las ideas son tomadas en consideración por su contenido en virtud de su verdad o su falsedad, son los indicios de una caracterología psicológica, frente al segundo caso, que va más allá de la lógica binaria de los valores, cada idea es la idea de alguien más, cada una establece el diálogo con alguien o algo, de lo enunciado con lo no enunciado, con la palabra dicha y la que está por decirse, alguien más, las voces portadoras de horizontes, y con ello la apertura y relación de múltiples perspectivas. El héroe es concebido como el otro, y el otro tiene el valor para la formación del yo individual. Como escribe Voloshinov: “La palabra tomada aisladamente, como fenómeno puramente lingüístico, no puede ser verdadera ni falsa, ni atrevida, ni tímida.”<sup>159</sup> La comunicación verbal entendida como un intercambio instrumental y mecánico de mensajes no es suficiente a la hora de emprender la comprensión de los ricos y diversos sentidos del diálogo. ¿Sería permisible que el lugar en el que se encontraran los inicios de una próxima forma artística pudiera ser lo suficientemente revelador para postular una estética pragmática o una transestética? ¿Hablamos, así, de una comunicación estética que observe los índices y los registros sensibles de las relaciones dialógicas? Queda abierta la pregunta.

Bajtín comprendió a la palabra y a la enunciación de sí misma, como un fenómeno concreto y fundamental de la comunicación cultural. También ha dicho al respecto Zoppi-Fontana, “las formaciones discursivas funcionan como matrices para la producción de sentido, como sistemas de enunciabilidad, y determinan lo que puede y debe ser dicho a partir de una posición dada en una coyuntura histórica determinada. Los enunciados son producidos, de esta manera, a partir de la inscripción del sujeto en posiciones de sujeto delimitadas en el interdiscurso, es decir, en el conjunto complejo de formaciones discursivas que se relacionan en una formación social dada.”<sup>160</sup> Voloshinov se ha expresado, a su vez, señalando que “al permanecer dentro de los límites del aspecto objetual del arte, resulta imposible señalar cómo se delimita el material y cuáles son los aspectos que poseen un significado artístico.”<sup>161</sup> Se objeta, así, que en sí mismo el material podría llegar a confundirse con el medio extraartístico que está a su alrededor, y que dada su naturaleza mimética posee innumerables aspectos, el texto, por ejemplo, se desvanecería, entre tantas miradas que lo leen, sobresaliendo ya no la obra, sino las múltiples interpretaciones que suscita la misma. La obra tiene diversas lecturas y modos de aparecer –matemática, física, química, política, social, publicitaria, sin olvidar, por su puesto, la forma lingüística y la estética–, la palabra es también un receptáculo de experiencias, así como las experiencias y las prácticas humanas son espacios interdiscursivos. La perspectiva adicional

---

<sup>158</sup> M. M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, FCE, 2003, pp. 110-114.

<sup>159</sup> *Óp. cit.*, “La palabra en la vida y la vida en la poesía”, p. 113.

<sup>160</sup> Mónica G. Zoppi-Fontana, “El otro del personaje: enunciación, exterioridad y discurso” en *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, no. 15-16, enero-diciembre 1997, p. 255.

<sup>161</sup> V. N. Voloshinov, “La palabra en la vida y la palabra en la poesía”, en *óp. cit.*, *Hacia una filosofía del acto ético, De los borradores, Y otros escritos*, trad. Tatiana Bubnova, p. 111.

al puro material es indispensable para dotar de sentido a la obra entendiendo su valor y obligándola siempre a enriquecer su significado y a interpretar su ser, la obra se abre para ser escuchada gracias al análisis transmaterial del arte, despertando cierta idealidad.

Tanto el punto de vista que hace de la obra un objeto, como la perspectiva que hace del producto del arte la contemplación de sí mismo han intentado encontrar una parte en la totalidad que constituye la obra, haciendo traspasar la estructura de una parte separada del todo, ya sea la obra o el receptor, ya el creador, por la estructura del todo, que finalmente resulta indefinible aún ejerciendo violencia conceptual sobre ella. La solución a este problema no parece sencilla de pronosticar siquiera. Para conciliar este embrollo fundado en dos enfoques aparentemente dispares, pero dialécticamente emparentados, Voloshinov sostiene que “lo artístico representa una forma especial de la interacción del creador con los receptores, relación fijada en una obra de arte.”<sup>162</sup> Esta tesis se pronuncia a favor de la comunicación estética. Dicho fenómeno crece sobre la base común de la conformación discursiva-social, preservando aún su propia singularidad. Así vemos que, “la tarea de una poética sociológica sería comprender esta forma específica de comunicación social, realizada y fijada en el material de una obra artística.”<sup>163</sup>

La obra de arte comprendida como relación comunicativa, se separa de una confusión muy frecuente y común en la teoría del arte contemporánea a Bajtín, que vulgarizaba al arte concibiéndolo como una cosa más entre los objetos, cosas y „útiles“ de la historia, una entidad física inerte pero oscura, cuando, en realidad, el arte ni es un objeto físico ni un mero ejercicio lingüístico subjetivo. Lo artístico de la obra se comprende cuando ésta entra en el proceso de interacción en el que viven el creador y el receptor. Del mismo modo en que la palabra posee un carácter social, el arte se tiende como expresión socialmente viva, tan sólo que esta cualidad no viene en sí misma incluida, es fruto de su relación analógica con la palabra. Así las cosas, el momento esencial en el acontecimiento artístico se convierte en la interacción dialógica entre los participantes del acto, que es la obra, como un tejido vivo y dinámico muy complejo de fuerzas y energías. La significación artística de la obra reside en su dialogicidad, y la condición de esta última es precisamente la extraposición del artista. La creación verbal es una clave concreta que desde su excedente de sentido decodifica relaciones humanas materiales, incluyendo sus acuerdos y sus contradicciones. La comunicación estética no permanece aislada de la vida social, sino que todos sus componentes se suponen mutuamente, refleja y refracta una base económica compleja pero vigorizante de sentido, así como la interacción entre fuerzas con otras formas de comunicación en las que participa. El arte se realiza sobre el material dialógico de la palabra. La palabra dona el elemento social a la obra, porque su carácter es siempre el de la respuesta, incluso en el silencio, y cuando calla, su modalidad social está emparentada con la naturaleza social

---

<sup>162</sup> *Ídem.*

<sup>163</sup> *Ídem.*

del lenguaje. El origen social del arte vive en la palabra, en la comunicación y en la transformación de las existencias singulares.

A raíz de la producción del arte de la creación verbal y de los sujetos inmersos en ella, se generan experiencias que nos conducen a entrever una posible estética de la palabra.<sup>164</sup> Así como una conversación se nutre y se realiza gracias a la diferencia presente entre los interlocutores de un diálogo, la obra se tonifica por la transgresión de los límites de la forma, ése es su elemento vital, lo que permite la analogía entre la singularidad en que se cifra todo acto ético y el también singular, pero igualmente plural, acto de la creación verbal, por mediación del lenguaje. Una pregunta se asoma y causa conmoción: ¿Quedaría subyugada la estética por los planteamientos ontológicos y éticos del primer periodo de la escritura filosófica bajtiniana o acaso significará este giro un aspecto más de la refracción subjetiva, de lo humano saliendo de lo humano, el triunfo de la fiesta y de la risa, del diálogo existencial en que la vida se carnavaliza y se vuelve excéntrica, haciendo realidad sus sueños y a su vez rompiendo siniestramente con la forma?

A lo largo del siglo XIX, uno de los grandes problemas de la estética y del pensamiento acerca del arte y la creación representa, desde su interpretación dialéctica, un retorno a la duradera pregunta sobre el misterio del arte o, como también podría leerse, la razón por la que admirablemente la filosofía moderna se dirigió tan aguda y frecuentemente a las cuestiones epistemológicas, al drama que representaba la tradicional relación entre el sujeto y el objeto, alianza tan ambivalente como enfermiza y desafortunada, por la incompatibilidad inicial que presupone. Las estéticas clásicas sostenían, por una parte, que la belleza habría que definirla como la expresión de un contenido infinito dentro de una forma finita; en el caso de Hegel se diría que el arte hablaría, entonces, de la manifestación sensible del espíritu, el hacer imagen o figura de lo sensible, postura antagónica y a su vez común, al desinterés, a la universalidad y a la aconceptualidad estéticas que Kant defendió por medio del concepto de sentido común y de juicio de gusto. En donde el centro del escenario vuelve a ocuparlo el sujeto, intérprete que quiere reincorporarse al mundo en un centro ilusoriamente renovado, el „sí mismo“, el „ser“. Terry Eagleton señala al respecto que “cuanto más extiende el sujeto su dominio imperial sobre la realidad más relativiza ese terreno en función de sus necesidades y deseos, lo que provoca que la sustancia del mundo se disuelva en la materia de sus propios juicios.”<sup>165</sup>

En el transcurso de este trabajo indicamos repetidamente el modo en que la obra reunida en el libro intitulado *Estética de la creación verbal* (1979) podría haber sido desestimada de alguna manera por el conflicto teórico entre la epistemología bajtiniana de corte agudamente fenomenológico y su postura materialista en torno a la formación del lenguaje en el mundo social y la formación del mundo social a partir de las condiciones metalingüísticas. Sin embargo, vemos que también es cierto que

---

<sup>164</sup> Guiados por la confrontación con el escrito de Paul de Man, “La epistemología de la metáfora” en *La ideología estética*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 53-76.

<sup>165</sup> Véase Terry Eagleton, *La estética como ideología*, trads. Germán Cano y Jorge Cano, Madrid, Trotta, 2006.

dichas dificultades, al momento de querer encontrar focos de interpretación del sujeto, parecen desvanecerse y manifestar otros problemas al interior de las teorías del lenguaje, la filosofía de la cultura y, por encima y debajo de estas disciplinas, la idea constante de Bajtín de que la significación del enunciado y del discurso del otro son indispensables para comprender la importancia y el denso espectro de la palabra ajena en la constitución del sujeto ético y estético, del acto ético y del acto creativo. De esta manera, la realidad estética podría interpretarse también como un pretexto de la economía y práctica burguesas para revalidar su estado de autoconservación (Th. W. Adorno), en el que el sujeto requiere ser reconocido como supremo y esencialmente valioso, valor de su soledad, último y primer alcance de su conocimiento. Ésta no es precisamente la lectura que hace Bajtín, a pesar de sus conflictos de interpretación. La experiencia se volvería de este modo un asunto monológico, de un solo aspecto y criterio, la visión parcial y unilateral, además de bizca, deforme e ilusoria, del sujeto cognitivo.<sup>166</sup>

La extraposición, el excedente de visión, el horizonte y el entorno suponen una comprensión y una valoración diversas, nunca significarán la pérdida del propio lugar, ni el extravío de la persona, sino su hallazgo más manifiesto y responsable. Bajtín escribe sobre problemas estéticos centrales: la “extraposición”, una característica condicional de la formación del discurso en prosa que confronta directamente la relación autor/héroe en función de la determinación entre forma y contenido, arte y responsabilidad, es decir, una condición que posibilita en y desde el discurso dialógico el movimiento hacia el otro. El programa que diseña Bajtín se refiere materialmente a una poética social y a una agenda ética basada en la responsabilidad del acto ético que es un acto lingüístico y dialógico básicamente, sostenido a su vez de forma radical en tres nociones implícitas en el concepto de “dialogismo”: la alteridad, la extraposición y la palabra. Esta conformación conceptual había sido ya previamente anunciada como el estudio del modo en que la verdad entra en la vida humana, en su pequeño, pero generoso artículo de 1919, “Arte y responsabilidad”. Ya en “Autor y héroe en la actividad estética” (1920-1924), Bajtín había explicado las propiedades del único lugar del sujeto singular al arrojar la tentativa fenomenológica de explicitar la relación del sujeto con el propio cuerpo como conciencia de sí o como representación. A lo largo de este ensayo, indicamos que para

---

<sup>166</sup> Sabemos que el término „estética” se refiere antes que a otra cosa a una teoría de la sensibilidad, *estésis* refiere a sensibilidad y experiencia, remite también a lo inacabable y abierto, al carácter creativo y dialógico de la novela y de la propia comprensión, al fin de la subjetividad transformada, y de la obra de arte en general (Heidegger lo expresaría diciendo que toda obra de arte se da en forma de poesía). Al fin, el sujeto debe cumplir con el presupuesto de la misma objetividad, debe tener, ante todo, un estrato sólido de materialidad, la aspiración existencial del ser y de la verdad. El mismo principio de arte se devela en medio de su contradicción concreta. La paradoja de la forma estética se convirtió en una antinomia trágicamente irreconciliable desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Si la filosofía era ayuda de cámara del arte o viceversa, o si el arte escapaba a todo intento de restricción racional, a las formas convencionales en que esta clase de conocimiento opera o si la intelección es superada por un modo diferente de construir el mundo y reconocer la diversidad de sus realidades. Th. W. Adorno apuntó al respecto tomando como caso emblemático de la Ilustración y de la apariencia artística a las *Lecciones de estética* de Hegel: “La estética hegeliana deja abierto el problema de cómo hablar del espíritu en tanto que determinación de la obra de arte sin hipostasiar su objetividad como identidad absoluta. De este modo se devuelve la controversia en cierto sentido a su instancia kantiana. En Hegel, el espíritu en el arte (en tanto que un grado de sus modos de aparición) era deducible del sistema y era unívoco en cada género artístico, potencialmente en cada obra de arte, a costa del atributo estético de la plurivocidad. Pero la estética no es filosofía aplicada, sino que es filosófica en sí misma. La tesis de Hegel de que “necesitamos más de ciencia del arte que el arte mismo” es la emanación (sin duda, problemática) de su concepción jerárquica de la relación de los ámbitos estéticos entre sí; por otra parte, esta frase tiene su verdad profética en que el arte necesita a la filosofía para desplegar su propio contenido. Paradójicamente, la metafísica hegeliana del espíritu causa algo así como la cosificación del espíritu en la obra de arte como su idea fijable, mientras que la duplicidad kantiana entre el sentimiento de lo necesario y su simultánea ausencia o apertura sigue más fielmente la experiencia estética que la ambición mucho más moderna de Hegel de pensar el arte desde su interior, no desde fuera mediante su constitución subjetiva.” Véase Th. W. Adorno, *Teoría estética*, Obra completa, no. 7, Madrid, Akal, 2004, p. 127.

interpretar la diferencia entre la subjetividad entendida como experiencia y negada a su vez como representación, era urgente analizar entre otras categorías del vocabulario bajtiniano, la de “extraposición”, así como su figura concomitante: el excedente de visión. Bajtín emplea una y otra vez estos conceptos principalmente para caracterizar la relación del autor con los personajes de las novelas, pero, además, para describir la relación entre el yo y el otro en la interacción verbal, del lector con la obra leída, de la cultura antigua con los tiempos modernos y las ciencias formales y naturales.

El otro no constituye para Bajtín una molestia o un obstáculo represor de nuestra individualidad. Esta mención, por supuesto, no es exclusivamente bajtiniana. La relación yo y otro es irreversible e inevitable, está inserta en la dinámica del tiempo histórico y en el lugar plural desde el que habitamos el mundo: la sociedad es, así, la prueba fehaciente de que no se puede vivir si no es con el otro en el horizonte de la condición humana como pluralidad, libertad y acción. ¿Cómo vivir sin el otro? ¿Cómo sería concebible quedar solos en un mundo pensando, haciendo y diciendo con un lenguaje que no nos pertenezca, pero que igual nos ha sido dado por un flujo de tradiciones, conciencias e historia? Esta relación que forma parte de nuestra condición humana, ha sido leída aquí como una actitud estética: la actitud abierta y desapegada del autor frente a los personajes y, es así como su carácter dialógico le permite extraponerse. Bajtín acota, pues, la noción de autor, como elemento y participante del autor real, es decir, del creador de la obra; pero como dice Kozhinov, los planos discursivos de los personajes y del autor pueden entrecruzarse, entre ellos, sostendrá Bajtín, pueden darse también relaciones dialógicas. La colocación del autor desde afuera, tanto temporal como espacialmente hablando, queda representada como un estar afuera valorando y dando sentido para configurar y estructurar la totalidad del otro de sí mismo que es el personaje. Y el héroe posee una nueva estructura en la novela de Dostoievski, pasa a ser el ideólogo, donde tanto el autor como los personajes se ubican en un mismo plano. Ahora bien, se trata de los hablantes, de los oyentes, de las “personalidades” o más bien de los discursos de los personajes y los del autor, los que participan como rostros y voces equivalentes en los diálogos dentro de la obra y donde también pueden fusionarse la voz autoral con la de alguno de los héroes. De tal modo que el autor representa analógicamente algo como mi apariencia que es siempre constituida a partir de la representación que el otro produce de mí. El hombre en, a través y fuera del espejo. En un trabajo anterior dedicado a la interpretación de la magna obra del filósofo ruso (Rodríguez, UNAM, 2008), estudiamos la exposición de lo que consideramos, a título personal, una demarcación estructural relativa a momentos existenciales y comprendida igual como filosofía primera, la presentación ontológica-fenomenológica de los diversos acontecimientos, así como su respectiva tipología: el acontecimiento ético cifrado en la vida que se muestra como una paradójica pluralidad singular, el acontecimiento cognoscitivo representado por la ciencia, hemos ahora incorporado al mapa del análisis del vocabulario filosófico bajtiniano el espacio estético, así como la correspondiente problematización de la actitud del sujeto estético, manifestado en el arte, principalmente en el producto de la creación verbal literaria y, en particular, nos concentramos en la novela de Dostoievski. Más adelante, pusimos a revisión el concepto de lo extraverbal, como

espacio limítrofe entre la palabra cotidiana y la creación literaria misma, si es acaso posible postular marginalmente estas dos realidades, sin establecer violentamente soliloquios inútiles.

La palabra en la vida puede coincidir con la palabra en la poesía, pero sin la diferencia correlativa cada una perdería también su verdadera esencia. Para concluir, que es una tarea complicada por sí misma, si queremos ser congruentes con la idea de que más bien aquí nos encargamos de abrir problemas y preguntas y no de resolverlos a cabalidad, vayamos directamente al principio. Hemos suscrito algunas ideas básicas para comprender los puntos centrales de la estética bajtiniana: 1. Se trata de una estética *sui generis* que pone un acento particular en la relación entre el autor y su obra, así como en la relación enunciativa entre los personajes, por ejemplo de la novela de Dostoievski, es decir, se trata fundamentalmente de una *estética dialógica*. 2. Hemos apuntado, en segundo lugar, que a diferencia de la estética hegeliana monológica y logocéntrica que realiza una estética de la poesía, Bajtín crea la estética de la prosa literaria. 3. La estética bajtiniana se basa preponderantemente en el arte de las épocas revolucionarias o abiertas, de ruptura o transición, como la frontera entre la Edad Media y el Renacimiento, la Antigüedad clásica y el Medievo o la novela de fines del siglo XIX y la obra narrativa de principios del siglo XX.

Por lo anterior, defendimos aquí la idea de que el lenguaje, tal como es comprendido en su naturaleza y formación por Bajtín, es un flujo de relaciones de sentido establecido en los enunciados producidos socialmente en la interacción verbal. El sentido del concepto de “dialogismo” se fundamenta en la imagen típicamente bajtiniana de voces que se confrontan en el espacio común del lenguaje, en el enunciado que representa a su vez diversos elementos históricos, sociales, políticos, culturales, lingüísticos, etc. Así como el lenguaje se genera a partir de la interacción verbal, el sujeto se estructura a partir de lo que Zoppi-Fontana llamó “la metáfora de la mirada”, ese excedente de visión que es el otro, entonces, el yo se desplaza. Bajtín elige las relaciones dialógicas de la prosa de las que aquí pasamos revista, porque es ahí donde se tiene que presuponer con mayor evidencia una mediación representacional hacia un sentido que remite a la presencia empírica del sujeto que habla, narra, escribe, lee, interpreta y, de nuevo, a su perspectiva, que ha sido nutrida ya de otras perspectivas y de otras miradas. De tal suerte que, la extraposición se sostiene en una descripción del mapa espacio-temporal desde el principio de ubicuidad, que dice que dos cuerpos no pueden ocupar un mismo espacio al mismo tiempo. Esta ley física elemental de la materia le permite a Bajtín defender idealmente su tesis sobre la unicidad y la insustituibilidad del yo en el mundo, que fue como comenzamos nuestro trayecto. No obstante, a autoras como Zoppi-Fontana, y en ello acordamos totalmente, les resulta curioso que se elabore el concepto de subjetividad en el lenguaje a partir de la formación de una posición clásica “dentro/fuera” que constituye, a su vez, un lugar de exterioridad para el sujeto tradicionalmente configurado desde los modelos platónico, cartesiano y kantiano como interioridad.

Esta representación del sujeto de la enunciaci3n, como autor y espectador del acontecimiento de lenguaje, permite enmascarar un hecho del lenguaje que retorna

insistentemente bajo la forma de metáfora, por constituirse como un residuo que escapa a las esferas de teorización de los enfoques enunciativos.<sup>167</sup>

Extraposición y dialogismo son condiciones afines en el universo teórico bajtiniano, la primera constituye un fenómeno que da la pauta para la segunda, conectadas a su vez por la metáfora del otro y tematizadas por la comunicación estética. El desdoblamiento de la persona que supone el fenómeno literario y teatral de la extraposición produce la multiplicación de lugares de enunciación en el escenario de la creación verbal. Lugares disponibles para el sujeto autor y para el sujeto espectador, en el lugar del extrañamiento, como observador y observado, ante la mirada externa revertida sobre sí misma nace la conversación entre el creador y el lector; representación en el mundo y en la lengua de una figura escindida, el sujeto como autor y como espectador en el mismo acto del lenguaje que se orienta por el arte y por la vocación vital cotidiana de los seres humanos. Las relaciones dialógicas entre el yo y el otro, el autor y el personaje, el personaje y otros personajes, el narrador y el tú o la tercera persona de la novela. La nueva modalidad que incorpora Bajtín es la negación del yo frente al tú, anula la autoconciencia para definir una conciencia aún más compleja: otro de los otros. Es como si el yo se ocultara en el otro y en los otros o, más bien, como si a partir del reconocimiento de las otras conciencias y de sí mismo como otro alcanzara su más alto alumbramiento. Emerge, así, el espacio de la representación descrito en el retorno del yo sobre el sí mismo que deja de coincidir ya con el yo original y el otro neutral, que quizás jamás existió de hecho: la representación que el sujeto hace de sí mismo se borra. Lo más inquietante y problemático es que, simultáneamente, aparece en la no-conciencia del sujeto consigo mismo. Bajtín afirma, entonces, el lugar de su unicidad, en donde aparece y desaparece el sujeto que lo habita, lo diferencia y singulariza paradójicamente de los otros y del lugar de los otros.

A diferencia de la obra de arte, el autor sabe incluso antes de que salga el sol que los días están contados y a su vez lo desconoce todo, no tiene idea de lo que le deparará al mundo su obra, pero menos sabe lo que le deparará su obra al mundo. Imaginemos pasar a otra escala del tiempo y del espacio, así llegamos a la obra de arte, su comprensión es tan sólo una de las posibilidades que abre como obra. Se repite y reproduce a sí misma. Si el amor estalló por todas partes y se originó el cosmos, el arte explota por todas partes y su rastro, el autor, el acto y el actor, la huella de su ser, son imborrables. Qué tan agotador es ese ciclo de la vida y la muerte, no lo sé todavía. Pero, nada muere para siempre, de eso estoy seguro, y eso, al parecer nos libra del infortunio y de la catástrofe o, probablemente, sea el signo de la ruina misma. Sin embargo, nada muere para siempre y menos la obra de arte. Finalmente, nuestro autor ha centrado su atención en la representación artística de la personalidad y del pueblo, en la relación existente entre el autor-narrador y el autor real, entre el autor-narrador o participante de la obra y los personajes que llevan acabo la acción narrada, la persona ha contado la acción vivida, región transparente y profusa, en ocasiones oscura e imprecisa, en donde, como pensaba poéticamente Valéry *se suple la ausencia del autor, el silencio del ausente y la inercia*

---

<sup>167</sup> Zoppi-Fontana, *óp. cit.*, p. 253.

*de la cosa escrita.* El autor se extrapositiona en el momento en el que su punto de vista no ocupa el primer lugar, en cuanto su voz se diluye en el fluido de las demás voces, un rasgo característico de la novela polifónica, el intercambio de opiniones entre personajes y entre personajes y el autor mismo. No es que el autor viva en una realidad exclusiva que crea como artista o en una realidad vital en donde exista valorando el mundo, sino que vive en ambas, y sucede que su discurso no puede poseer el mismo estatuto que el de los personajes, de ahí que sea él el responsable de la unidad artística de la obra, aunque los discursos tengan una vida propia. Y, mientras la neblina desciende, esta larga crónica concluye dejando ascender la realización de algo, la efectiva y concreta acción de algo. Pero, aún así, nada ha llegado todavía a su fin.

## Fuentes consultadas y citadas

### 1. *Obra autógrafa de M. M. Bajtín.*

- Bajtín, M. M., “Arte y responsabilidad” en *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 2003, pp. 11-12.
- \_\_\_\_\_, “Autor y personaje en la actividad estética” en *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 2003, pp. 13-190.
- \_\_\_\_\_, “El problema de los géneros discursivos” en *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 2003, pp. 248-293.
- \_\_\_\_\_, “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico” en *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 2003, pp. 294-323.
- \_\_\_\_\_, “Respuesta a la pregunta hecha por la revista “Novy Mir”” en *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 2003, pp. 346-353.
- \_\_\_\_\_, “Hacia una metodología de las ciencias humanas” en *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 2003, pp. 381-396.
- \_\_\_\_\_, “Hacia una filosofía del acto ético” en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, trad. Tatiana Bubnova, comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio, Ánthropos / EDUPR, Barcelona, 1997, pp. 7-81.
- \_\_\_\_\_, “De los borradores” en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, trad. Tatiana Bubnova, comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio, Ánthropos / EDUPR, Barcelona, 1997, pp. 138-180.
- \_\_\_\_\_, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Alianza Universidad, Madrid, 1987, 432 p.
- \_\_\_\_\_, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, F.C.E., México, 203, 400 p.
- \_\_\_\_\_, *Problemas literarios y estéticos*, trad. Alfredo Caballero, Arte y Sociedad, Arte y Literatura, La Habana, 1986, 570 p.
- \_\_\_\_\_, *The Dialogic Imagination, four Essays*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 2004, 444 p.
- \_\_\_\_\_, *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*, trad. Tatiana Bubnova, Taurus, col. La Huella del otro, dir. Esther Cohen, México, 2000, 174 p.

### 2. *Obra deuterocanónica adjudicada a M. M. Bajtín y su círculo.*

- Medvedev, Pavel N., *El método formal en los estudios literarios*, trad. Tatiana Bubnova, Alianza Universidad, Madrid, 1994, 274 p.
- Voloshinov, Valentin N., *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Nueva Visión, Buenos Aires: 1976, 246 p.
- \_\_\_\_\_, “La palabra en la vida y la palabra en la poesía” en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, trad. Tatiana Bubnova, comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio, Ánthropos / EDUPR, Barcelona, 1997, pp. 106-137.
- \_\_\_\_\_, *Marxism and the Philosophy of language*, trans. Ladislav Matejka and I. R. Titunik, Harvard University Press, Massachusetts, 1973, 206 p.

### 3. Artículos y estudios en torno a la obra de M. M. Bajtín y su círculo.

- Alejos García, José, “Identidad y alteridad en Bajtín” en *Acta Poética*, no. 27-1, primavera, Instituto de Investigaciones Filológicas / U.N.A.M., México, 2006, pp. 19-44.
- Alvarado, Ramón, “Los géneros del discurso como marcos de interacción” en *Diálogos y fronteras, el pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*, comps. Ramón Alvarado y Lauro Zavala, U.A.M. / B.U.A.P. / Nueva Imagen, México, 1993, pp. 199-212.
- Ball, Arnetha F., et. al., *Bakhtinian Perspectives on Language, Literacy, and Learning*, Cambridge University Press, 2004, 350 p.
- Bocharov, Sergei G., “En torno a una conversación” en *Bajtín y sus apócrifos*, comp. Iris M. Zavala, Ánthropos / EDUPR, México, 1996, pp. 73-116.
- Bonetskaia, Natalia K., “La estética de Bajtín como lógica de la forma” en *Diálogos y fronteras, el pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*, comps. Ramón Alvarado y Lauro Zavala, U.A.M. / B.U.A.P. / Nueva Imagen, México, 1993, pp. 59-76.
- Bubnova, Tatiana, “Bajtín en la encrucijada dialógica (datos y comentarios para contribuir a la confusión general)” en *Bajtín y sus apócrifos*, comp. Iris M. Zavala, Ánthropos / EDUPR, México, 1996, pp. 13-72.
- \_\_\_\_\_, “El espacio de Mijail Bajtín: Filosofía del lenguaje, filosofía de la novela” en *Nueva Revista de Filología hispánica*, tomo XXIX, no. 1, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios / COLMEX, México, 1980, pp. 87-114.
- \_\_\_\_\_, “El principio ético como fundamento del dialogismo en Mijail Bajtín” en *Escritos*, no. 15/16, enero-diciembre, Centro de Ciencias del Lenguaje / UAP, México, 1994, pp. 254-273.
- \_\_\_\_\_, et. al., *En torno a la cultura popular de la risa. Nuevos fragmentos de M. M. Bajtín (“Adiciones y cambios a Rabelais”)*, Ánthropos, Barcelona, 2000, 221 p.
- \_\_\_\_\_, “Oralidad, escritura, metafísica de la presencia: Bajtín y Derrida” en *Memorias, Jornadas filológicas*, Instituto de Investigaciones Filológicas / U.N.A.M., México, 1997, pp. 69-80.
- \_\_\_\_\_, “Voz, sentido y diálogo en Bajtín” en *Acta Poética*, no. 27-1, primavera, Instituto de Investigaciones Filológicas / UNAM, México, 2006, pp. 97-114.
- Clark, Katerina / Holquist, Michael, *Mikhail Bakhtin*, Harvard University Press, 1984, 400 p.
- De Man, Paul, \_\_\_\_\_, “Dialogue and Dialogism” en *Mikhail Bakhtin*, vol. III, part four *Debates and interpretations*, ed. Michael E. Gardiner, London, Sage Publications, 2003, pp. 340-348.
- Emerson, Caryl, et. al., *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Standford, Standford University Press, 1990.
- Gardiner, Michael, *The dialogics of critique, M. M. Bakhtin and the theory of ideology*, Routledge, London, 1992, 259 p.
- Holquist, Michael, “El que responde es el autor: la translingüística de Bajtín” en *Bajtín, ensayos y diálogos sobre su obra*, comp. Cary Saul Morson, UNAM / UAM / FCE, México, 1993, pp. 113-134.
- Karageorgou, Christina, “Mikhail Bakhtin. Toward a Philosophy of the Act” en *Acta Poética*, no. 18/19, Instituto de Investigaciones Filológicas / UNAM, México, 1997/1998, pp. 419-423.
- Kozhinov, Vadim, “Algunas palabras acerca de la vida y la obra de M. M. Bajtín” en *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, FCE, 2003, p. 8.
- Makuzyinski, m. Pierrette, “Yo no es un O/otro” en *Acta Poética*, no. 27-1, primavera, Instituto de Investigaciones Filológicas / UNAM, México, 2006, pp. 19-44.
- Mancuso, Hugo, *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Parrington, John, “In Perspective: Valentin Voloshinov” en *Mikhail Bakhtin*, ed. Michael E. Gardiner, London, Sage Publications, 2003, pp. 68-69.

- Petrilli, Susan, “Los valores y las ciencias humanas en Bajtín” en *Diálogos y fronteras, el pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*, comps. Ramón Alvarado y Lauro Zavala, UAM / BUAP / Nueva Imagen, México, 1993, pp. 77-90.
- Ponzio, Augusto, “Para una filosofía de la acción responsable” en Bajtín, M. M., *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, trad. Tatiana Bubnova, comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio, Ánthropos / EDUPR, Barcelona: 1997, pp. 225-246.
- \_\_\_\_\_, “From moral Philosophy to Philosophy of Literature: Bakhtin from 1919 to 1924” en *Mikhail Bakhtin*, vol. III, 35, ed. Michael E. Gardiner, London, Sage Publications, 2003, pp. 244-258.
- Rodríguez Migueles, Esteban de Jesús, *Persona, lenguaje y responsabilidad. Hacia una filosofía arquitectónica de la palabra desde la perspectiva crítico-dialógica de M. M. Bajtín*, México, UNAM, 2008. (Tesis de licenciatura)
- Rodríguez Monroy, Amalia, “Bajtín y el deseo de Otro: lenguaje, cultura y el espacio de la ética” en *Bajtín y sus apócrifos*, comp. Iris M. Zavala, Ánthropos / EDUPR, México, 1996, pp. 149-221.
- Todorov, Tzvetan, “Lo humano y lo interhumano (Mijail Bajtín)” en *Crítica de la crítica*, Paidós / Surcos II, Barcelona, 2005, pp. 81-100.
- Zavala, Iris. M., “Bajtín y el acto ético: una lectura al reverso” en Bajtín, M. M., *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, trad. Tatiana Bubnova, comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio, Ánthropos / EDUPR, Barcelona, 1997, pp. 181-224.
- \_\_\_\_\_, “Bajtín y sus apócrifos o en El-Nombre-del-Padre” en *Bajtín y sus apócrifos*, comp. Iris M. Zavala, Ánthropos / EDUPR, México, 1996, pp. 131-148.
- Zoppi-Fontana, Mónica G., “El otro del personaje: enunciación, exterioridad y discurso” en *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, no. 15-16, enero-diciembre 1997.

#### 4. *Obras filosóficas y literarias en general.*

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 1998.
- Adorno, Th. W., *Teoría estética*, Obra completa, no. 7, Madrid, Akal, 2004.
- Améry, Jean, “La tortura”, *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, Valencia, Pre-Textos, 2004.
- Benjamin, Walter, “El narrador, consideraciones sobre la obra de Nikolai Léskov” en *Obras*, libro II, vol. 2, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2009, pp. 41-68.
- \_\_\_\_\_, “El autor como productor” en *Obras*, libro II, vol. 2, trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2009, pp.297-315.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008, pp. 70-73.
- Blanchot, Maurice, *El libro por venir*, (trad. Cristina de Peretti y Emilio Velasco), Madrid, Trotta, 2005.
- Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Madrid, Antonio Machado Libros-La balsa de Medusa, 2004.
- Braudillard, Jean, *El otro por sí mismo*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1988.
- Cifuentes, Luis Antonio, “Imagen, memoria y estetización de la vida” en *Complexus*, revista de complejidad, ciencia y estética, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana Carrera.
- De Man, Paul, “La epistemología de la metáfora” en *La ideología estética*, Madrid, Cátedra, 1996.

- Deleuze, Gilles, “Simulacro y filosofía antigua” en *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 2005, pp. 295-309.
- \_\_\_\_\_, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- Dostoievski, Fiódor M., *Los hermanos Karamazov*, trad. José Baeza, Barcelona, Juventud, 1968, pp. 29-30.
- \_\_\_\_\_, “Bobok” en *Cuentos*, trad. Bela Martinova, Barcelona, Debolsillo / Siruela, 2009, p. 396.
- \_\_\_\_\_, *Crimen y castigo*, trad. Isabel Vicente, Madrid, Cátedra, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Stepanchikovo y sus moradores*, trad. Lydia Kúper, Barcelona, El Aleph, 2010.
- \_\_\_\_\_, *El idiota*, trad. Juan López-Morillas, Madrid, Alianza, 2007.
- \_\_\_\_\_, *El doble*, trad. Juan López-Morillas, Madrid, Alianza, 2002.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel, 2001.
- Foucault, Michel, *El gobierno de sí y de los otros*, Curso en el Collège de France (1982-1983), trad. Horacio Pons, Buenos Aires, FCE, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Hermenéutica del sujeto*, Curso en el Collège de France (1981-1982), trad. Horacio Pons, México, FCE, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Los anormales*, Curso en el Collège de France (1974-1975), trad. Horacio Pons, Buenos Aires, FCE, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Historia de la locura en la época clásica II*, México, FCE, 2009.
- \_\_\_\_\_, *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 2008.
- \_\_\_\_\_, *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 2010.
- \_\_\_\_\_, “¿Qué es un autor?” en *Obras esenciales*, Madrid, Paidós, 2010, pp. 291-317.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 2003.
- \_\_\_\_\_, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991.
- García Lorca, Federico, *Poeta en Nueva York*, Barcelona, Lumen, 1998.
- Genette, Gerard, “Frontières du récit”, en *Figures II*, París, Seuil. 1969 [1966]. También, “Discours du récit”, en *Figures III*, París, Seuil, 1972.
- Husserl, Edmund, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, publicado póstumamente en el año 1954.
- Kant, Immanuel, *Crítica del discernimiento*, trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid, Mínimo Tránsito, Antonio Machado Libros-Mínimo tránsito, 2003.
- \_\_\_\_\_, *Primera introducción a la “Crítica del Juicio”*, trad. José Luis Zalabardo, Madrid, La balsa de Medusa-Visor, 1987.
- Lúkacs, Georg, *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo XX, 1974, 176 p.
- Mandoki, Katya, *Estética cotidiana y juegos de la cultura (Prosaica I)*, México, Conaculta, Fonca, Siglo XXI, 2006.
- Mansur Garda, Juan Carlos, *Kant. Ontología y belleza*, México, Herder, 2010.
- Merleau-Ponty, M., *Éloge de la philosophie et autres essais*, París, 1965.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI / UNAM, 4ed., 2008.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit I*, París, Seuil [ed. Esp. Siglo XXI, 1995].
- \_\_\_\_\_, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, trad. Pablo Corona, Argentina, FCE, 2010.

- Rorty, Richard, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, trad. Jesús Fernández Zulaica, Madrid, Cátedra, 2009.
- Schelling, Friedrich, *System*, cit., VI, §2 y §3.
- Scholes, Robert y Kellogg, Robert, *The Nature of Narrative*, Oxford, New York, Oxford University Press, 1966.
- Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2007.