

Melina Chávez

Bajtín, la dialogia invertida

Podrá sonar audaz la afirmación, pero el año 1869 marca un cambio en el rumbo de la historia de las ideas. Nietzsche llega a Basilea con los borradores de *El nacimiento de la tragedia*, obra primera, intempestiva. Lo que expone se basa en su experiencia de la vida y de la muerte y —otra audacia— nunca fue más allá de lo que dice en esas páginas, pues todo lo que expresó después son reformulaciones de lo expuesto en este escrito. Con él instaura la «filosofía de la sospecha» al considerar que la modernidad no es más que la recuperación de la tradición griega apolínea que surge con Platón.

Nietzsche proclama la muerte de Dios y con la demoledora sentencia derrumba los pilares de todo fundamento axiológico, de todo punto de referencia común: el «arriba y el abajo». Se cuestiona el valor de los valores tradicionales y la autoridad que los engendra en las coordenadas de lo bueno y lo malo. Se sitúa del lado dionisiaco, reconociendo que allí se encuentra nuevamente el hombre con el hombre. La naturaleza, que se había visto sojuzgada por lo

apolíneo y su imperio racional, se reconcilia con su hijo perdido.

Bajtín no obra de un modo diferente y con su obra quiere mostrar un perfil antropológico existente pero vedado por los guardianes del bien. Quiere develar al Dionisos del hombre, siempre enfrentado a lo oficial, al poder. Se detiene, entonces, en las fuentes populares y folklóricas o, mejor dicho, en la risa popular y sus formas de representación, manteniéndose en el ámbito medieval de lo carnavalesco.

Al referirse a las formas y ri-

Tres apuntes sobre Teoría Literaria

tuales del espectáculo menciona la risa como elemento esencial de la organización cómica. Estos verdaderos ritos ofrecían una visión antioficial, «otra vida» que también formaba parte del hombre y que renacía en determinadas fechas. De este modo se daba a conocer que el mundo era una unidad, pero formada por dos partes, por una dualidad.

Estas fiestas se desarrollan a la manera de un espectáculo teatral y es lúdica su característica principal. Al carnaval, inversamente que al teatro, no se asiste, sino que en él se vive porque no tiene ningún tipo de fronteras espaciales ni reglas, salvo las de la libertad; es un estado particular con características universales: el renacimiento y la renovación. Durante su transcurso la vida misma es la que se interpreta, vida festiva basada en el principio único de la risa.

Las fiestas oficiales que se encarnaban en los principios de la Iglesia o el Estado tenían un objetivo ordenador: fortalecer el régimen vigente. El carnaval, su antítesis, tendía al derrocamiento de las jerarquías y los órdenes, a la subversión. Se consagraba la igualdad y nadie revestía autoridad o rango. De este modo se eliminaban, aunque provisoriamente, todas las distancias y las cosas mantenían una lógica, pero «al revés». El símbolo era la rueda, reina de lo inconstante que, al girar, es anverso y reverso.

La risa, entonces, es la protagonista de estas celebraciones en tanto universal, patrimonio de todos. También ella es dual porque niega y afirma siendo, por una parte alegre y viva, y por otro, sarcástica y mortal: mata y resucita a la vez, degrada y materializa. La degradación mata pero para dar lugar a un nuevo nacimiento y siempre se basa en una concepción grotesca del cuerpo: lo alto y lo bajo.

Dentro de este ámbito se destaca otro símbolo: el de la máscara, que expresa el ser y el parecer, la negación de la identidad en un único sentido. Establece un juego de relaciones



entre las dos fronteras que enmarcan toda vida.

El lenguaje de la plaza pública, ámbito propicio del carnaval, es grosero e injurioso y se maneja con fórmulas fijas que afectan, especialmente, a los dueños del poder. Bajtín resalta las injurias contra las divinidades y los cultos eclesiásticos, verdaderas formas de «matar a los dioses» y su autoridad. Aclarando siempre que la temática del grotesco sólo puede plantearse correctamente dentro del ámbito que le da origen: la cultura popular de la Edad Media y la literatura del Renacimiento, se dedica al estudio de la obra de Rabelais.

Al abordar el estudio de la novela como género literario, Bajtín devela que esta se encuentra todavía en proceso de constitución, sus estructuras no se han fijado completamente como en los demás géneros conocidos. La diferencia fundamental consiste en que la novela no posee cánones y que por esa razón lleva en sus inicios una existencia no oficial. Es más, se encuentra en contradicción con los demás géneros porque los parodia, poniendo al descubierto sus características convencionales.

Los demás géneros se «novelizan» cuando entran en contacto con la novela y se vuelven más plásticos y libres, más dialógicos, y se contagian de la risa, la parodia y los elementos autocríticos.

La teoría de la literatura no puede caracterizar la novela como los demás géneros porque se presenta como un fenómeno del devenir y en camino de constitución. Por este motivo anticipa la futura evolución de toda la literatura.

Intentando un acercamiento a las estructuras del género, Bajtín analiza tres rasgos principales: (a) su ternaridad estilística ligada a su conciencia multilingüe, (b) la transformación de las coordenadas témporoespaciales y (c) una nueva forma de construcción de las figuras literarias relacionada con el inacabamiento que representa lo contemporáneo. Las tres están determinadas por una ruptura social que da lugar a la aparición de relaciones internacionales e interlingüísticas y a un proceso creador multilingüe. La originalidad de la novela estaría dada por este rasgo de multilingüismo.

Ocupándose de los rasgos definidos de la

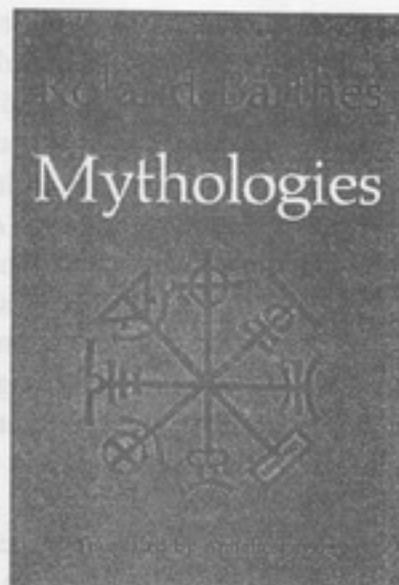
epopeya, Bajtín intenta una explicación de la novela: el pasado épico o absoluto que le sirve como objeto a la epopeya niega todo carácter relativo y todo lo que de él se predica «está bien», sus fronteras no permiten el inacabamiento o la incertidumbre. La leyenda en la que se basa es irrefutable y tiene un valor universal. La distancia épica que se establece deja de lado cualquier transformación. Esta idealización del pasado

tiene un carácter oficial, determinando una categoría axiológica de valores que se opone a la novela con sus elementos de subversión, fiesta y profanación. La risa es la que elimina la distancia épica y posee la facultad de aproximar el objeto alejando el miedo.

Los diálogos platónicos reflejan el nacimiento del género novelesco y de su nuevo personaje: Sócrates, que representa en sí la inversión, es el sabio que nada sabe. Este nuevo héroe se parodia a sí mismo y a partir de su figura surgen leyendas de carnaval. El héroe deviene bufón.

El punto de partida de Sócrates es un problema particular del momento que merece reflexión. A partir de la ironía con que se tratan los temas se los familiariza, haciéndolos más cercanos. Raíces análogas al diálogo socrático tiene la sátira menipea, con la diferencia de que la risa tiene en ella un papel más incisivo.

En los géneros satíricos-serios hay un descentramiento del tiempo que sitúa al autor y al lector en un mismo espacio, tiempo y valores. El campo ya no está absolutamente cerrado. El mundo contemporáneo sirve como punto de partida para la interpretación del pasado que se presenta sin distancia. Entonces deja de ser percibido como concluido. La novela, más que comentar hechos pasados, quiere predecir y anunciar estos hechos, quiere influir sobre el futuro. Así cada lector puede tener una lectura distinta de la misma novela, fenómeno imposible en el marco cerrado y lejano de la epopeya. El héroe épico tiene de sí mismo la misma opinión que tienen los demás sobre él, se ve con los ojos de los demás.. Está



exento de toda iniciativa ideológica, su concepción del mundo está cerrada, también para el autor y el auditorio. La destrucción de la distancia épica en la novela implica una reestructuración de la imagen de personaje. Esto se debe a la risa. Ahora es imposible una imagen acabada de hombre, porque deja de coincidir consigo mismo, ya no representa lo mismo que su destino. Adquiere en la novela la iniciativa ideológica y no es el mismo que representa ser: ahora es un hombre que se ve a sí mismo y que a la vez es mirado por otro. Es un ideólogo.

Todas estas características presentan una novela acanónica, totalmente plástica y en continua vía de realización y su proceso de desarrollo está lejos de cualquier conclusión.

El universo bajtiniano parece articularse como respuesta a dos interrogantes: una teoría antropológica y una teoría del lenguaje. A partir de estas instancias incorpora conocimientos de filosofía, literatura, lingüística y otras ciencias para reflejar, también, los problemas en torno a la pluralidad individual y a la discursiva. El punto de inicio es el contenido conceptual de la dialogia, mediante la cual estructura una nueva imagen del ser humano. Desde ese terreno de relaciones dialógicas se plantea el discurso narrativo, el poético, las raíces del género en la épica, la sátira menipea y la tradición carnavalesca. Las ve todas como aspectos de un mismo fenómeno. Su enfoque es totalizador.

La noción de dialogia es dinámica, establece la relación entre enunciados («voces») individuales y colectivas. Lo dialógico concierne a la interacción entre los sujetos parlantes. Supone, a la vez, una articulación que incorpora las voces del pasado, la cultura y la comunidad. En definitiva, revela la orientación social del enunciado. En tanto determina pluralidad y otredad, se opone a la voz monológica que impone el discurso del poder: la norma y la autoridad. Hacerse portador de

la dialogia significa el desafío a este lenguaje único.

Bajtín comienza el planteo del problema definiendo su noción del discurso como el lenguaje en su totalidad viviente concreta y éste es objeto de la translingüística. Las voces viven en contigüidad pero sin fusión. La dialogia se enmarca de diversas maneras: el artículo académico que cita a otros autores, el apoyo, la refutación, está lleno de voces de otros. Lo válido es que tanto la voz ajena como la propia tienen igual valor, son dos enunciados orientados hacia el mismo objeto referencial. La dialogia destruye el monologismo porque los dos discursos se entrecruzan dialógicamente, se confrontan internamente. El diálogo debe entenderse en sentido amplio y comprende un intercambio verbal de cualquier índole. El acto de habla impreso constituye un elemento de intercambio verbal, produciendo discusiones activas en forma de diálogo. Siempre está orientado en función de las palabras enunciadas anteriormente en el mismo contexto de actividad, del mismo autor o de varios autores. También es parte integrante de una discusión ideológica.

La dialogia supone la pluralidad del sujeto y la necesidad del otro. Ser significa comunicarse. Ser significa ser para otro y a través del otro. El hombre no dispone de un territorio en el que es soberano. Siempre, mirándose a sí mismo descubre los ojos del otro o ve con los ojos de ese otro. El lenguaje es social en toda instancia expresiva, intersubjetivo, nunca neutro ni sin destinatario. El yo es por naturaleza polifónico y se comunica en una amalgama de voces que tienen orígenes diversos. Somos «nosotros», nunca el «yo» individual y autónomo.

Este concepto de dialogia es el paso inicial para su teoría de la novela. Se opone la noción de monología que designa a aquellos textos que reducen el potencial de voces a una sola voz de autoridad. El discurso narrativo permite articular otras voces e integrar sujetos hablantes además del narrador. En tanto género, la novela representa para Bajtín el más adecuado para derribar la voz autoritaria del narrador que controla las otras voces del texto. El texto dialógico encuentra cabida en la novela contemporánea (Dostoievski), si bien se inserta en una larga tradición asociada con el mun-



do carnavalesco. La novela es plurilingüe e implica en sí misma el concepto de heteroglosia. El empleo del tiempo es de una apertura hacia el futuro y los héroes nunca agotan los argumentos, siempre tienen la posibilidad de actuar en una u otra dirección. El lenguaje monológico autoritario se desmorona ante el poder de la risa. La cultura de la risa revela la otredad. Cada sujeto tiene su doble, su otro. La carnavalización es un término cargado de contenido político; revela una contraideología, una contracultura que se opone a la norma y a la autoridad. Supone una superación del monologismo contra su efecto totalizador y unificador sobre las conciencias.

En síntesis, Bajtín propone una teoría del lenguaje asentada en la comunicación social, en el intercambio. El acto comunicativo, escrito o hablado, consiste en un intercambio de voces que reproducimos, manipulamos, citamos. En nuestro propio fluir comunicativo intercambiamos voces: palabras de otros, conversaciones, etc. Nuestro propio lenguaje es polifónico: toda comunicación posee dimensiones sociales. Se cite otra voz o no, la comunicación implica una aceptación del otro. La polifonía radica en nuestro propio mundo comunicativo. el lenguaje es por naturaleza polifónico y dialógico y su signo es ideológico. Fuera de la comunicación real con el otro, el enunciado carece de significado. El intercambio entre el lenguaje y la cultura, el individuo y su colectividad, se articula en una amalgama de voces.

La novela es polifónica y dialógica, ya que refracta las orientaciones sociales del enunciado, la dialogia intrínseca del lenguaje, la comunicación interna y externa del hablante.

La poética dialógica de Bajtín proyecta un mundo abierto en lucha contra las estructuras rígidas definidas que pueden y deben ponerse siempre en discusión. La dialogia y el carnaval sirven para desintegrar la estructura rígida del tiempo, para liberarnos del pasado como autoridad y sometimiento, en fin, para romper con lo axiológico. Junto con Nietzsche desmascara la mentira de lo unidireccional, mirando el monologismo y las verdades únicas. La dialogia supone un comunicarse con el otro,

una forma de comprender el mundo en simultaneidad. El multilingüismo y el carnaval introducen la pluralidad de discursos, clases, etnias y géneros sexuales que pueblan el mundo, que es uno, pero conformado desde la multiplicidad.

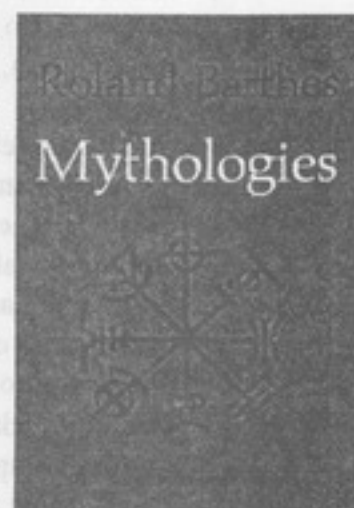
Barthes o el placer edípico

Como revela su título—*El ocaso de los ídolos*—, también esta obra es ante todo un alivio, una mancha solar, un salto en el ocio dado por un psicólogo. ¿No será a la vez una nueva guerra? ¿Y no deberán revelar su secreto nuevos ídolos...? Este opúsculo es una honda declaración de guerra...

—Nietzsche

No podría iniciarse siquiera un comentario sin el epígrafe, sentencia, presencia o sombra de Nietzsche, pues desde la «profecía» —que no es otra cosa que una aseveración, un reconocimiento—, nada puede ser sino culpable, exegético, traducción del «Logos del Principio». Porque, ¿acaso este Logos no es más que una de las máscaras de lo apolíneo, lo pretendidamente recto, legal, verdadero, bueno? Después de Zarathustra, el Libro ya no es la manifestación del Logos; es tejido, imbricación, superposición, subversión, interpretación, duplicidad, placer, femineidad, Penélope... Porque *si Dios ha muerto, todo está permitido* y nada es inocente. Esta «nueva lectura» o interpretación del mundo violenta la Ley, lo establecido, transforma hasta la naturaleza misma del signo, se politiza. Nada hay más allá del sujeto.

¿Y el sujeto que interpreta? No es más que un Edipo develador, el que interpreta y descubre, amenazando así su propia existencia y la de todo cuanto lo rodea. Allí radica su tragedia, la de descubrir que se puede desencadenar



el caos. Pero ¿quién es verdaderamente el culpable de desencadenar la tragedia? ¿Edipo o sus dioses, que son quienes disponen el parricidio y el incesto?

Barthes, del mismo modo, se sitúa en pie de guerra, que es lo mismo que decir en «situación profética», tratando de reducir la ambigüedad de la interpretación, esa situación cambiante, ambivalente, que es la obra misma. Así, quien funda ambigüedades, no pretende dar sentido ni prescribir, sino apuntar a uno de todos los símbolos o sentidos de una obra y develar así su pluralidad. Esta posición es la de la Ciencia de la literatura, cuyo objeto es la pluralidad. Este objeto escrito no podrá ser un contenido, sino una condición del contenido. Esta Ciencia no interpretará los símbolos, sino lo único interpretable, su polivalencia, en suma, el vacío que sustenta a todos los sentidos.

¿El modelo de esta Ciencia? Lingüístico, un establecimiento hipotético de descripción, un modelo generativo, reglas. Determinar por qué tal o cual sentido es aceptable en función de las mismas reglas lingüísticas del símbolo. No hay más objetividad (si es que esta palabra expresa algo) más que de lo inteligible: hay una objetividad del símbolo: no que exista, sino que sea comprensible, inteligible.

¿Cuál es el papel de la Crítica? Un papel intermedio entre la ciencia y la lectura, el de dar un sentido que se derive de la obra. De ningún modo intenta una «traducción», sino su desdoblamiento, usando, por lo tanto, un segundo lenguaje.

De nuevo ante la idea del libro como mundo, la crítica se postula no como predicado, sino como sujeto, afrontando un objeto que no es la obra, sino su lenguaje. Esto no significa que el crítico deforme el objeto, sino que reproduzca nuevamente el signo mismo de las obras: descubre algo inteligible, descifra y participa de una interpretación. Jamás sería la crítica más que un circunloquio, una perífrasis; nunca una traducción (pues esto significaría una reducción del símbolo). Lo que expone y desarrolla es la ironía, un cuestionamiento al lenguaje desde el lenguaje. Y el crítico no es quien desarrolla «la» verdad, sino «su» verdad. El mito bíblico cambia de sentido y la pluralidad y la diferencia dejan de ser un castigo:

se accede al placer de lo que cohabita. No hay más axialidad que la del placer y la subjetividad, no hay más valor que el nietzscheano, es decir negación y redescubrimiento: lo que esto significa «para mí» y mi voluntad.

El crítico conoce su límite: el lector. Escribir es derrumbar y rehacer, tocando la escritura con la escritura misma, en tanto que la lectura sólo tiene sentido en tanto deseo, estableciéndose «más allá» de cualquier código lingüístico: desear la obra, no su lenguaje. La lectura remite, también, al deseo de la escritura, de otro modo no tendría sentido; entonces leer y escribir, son los polos en tensión que permiten ese «eje» del placer y el goce. Pero es una proclama de la muerte del autor, que no existe más que desde el lector, quien lo desea. Se excluye así todo lo exterior y la posición es guerrera, expresión de la voluntad de poder. De otro modo, ¿dónde situar al sujeto, sino más que en sí mismo y de allí afirmar su proyección? Nuevamente lo edípico, lo develador que derrumba para reconstruir. Nada hay que exista sin quien confirme esta existencia, quien la interprete.

¡Mirad a los buenos y a los justos! ¿A quién odian más? Pues al que rompe sus tablas de valores, al que las quebranta y las infringe; es decir, al que es verdaderamente creador. Así habló Zaratustra.

El planteo del formalismo ruso o el contenido de la forma

El método formal resulta de la consideración de la literatura como objeto de una ciencia autónoma y concreta. De ninguna manera se presenta como una doctrina o método, sino como una teoría que, basándose en hipótesis de trabajo, intentará comprender, de los hechos, un carácter sistemático que servirá para el establecimiento de principios concretos. El «método», libre hasta en su propia teoría, se empeña no en el establecimiento de verdades, sino en la superación de errores, cuya finalidad se basa en el conocimiento de los hechos que pertenecen al arte literario como tal y en el estudio de problemas concretos planteados por el análisis de la obra de arte. Esta actitud ante la

interpretación y el estudio del arte se presenta como una novedad ya que contradice tradiciones y axiomas estables de la literatura y de la estética en general.

Una serie de hechos históricos —como la crisis de la estética filosófica y un viraje brusco en el arte que elige la poesía como su terreno apropiado— develan una estética «al desnudo», una forma despojada del arte que no acepta convenciones. De este modo se relacionan el método formal y el futurismo a la vez que se plantea un conflicto con el simbolismo, pues la consigna de estos renovadores consiste en liberar el hecho literario del subjetivismo y conducirlo por el camino del estudio científico. Este es un positivismo que rechaza las premisas filosóficas, las interpretaciones psicológicas, etc., y centra su atención en los hechos mismos.

Planteado el alejamiento de los sistemas y problemas generales, se partirá de un punto arbitrario y se tendrá como principio organizador la concreción y especificación de la ciencia literaria, que tendrá particularidades específicas que la distinguen de cualquier otra. Su objeto será la *literaturidad*: aquellas características que hacen que una obra sea literaria. Por ello el rechazo tajante del estudio de la psicología del autor o la causalidad entre vida y obra por considerarlo un trabajo incierto y se analiza «El capote» de Gogol como ejemplo, obra en la que carece de importancia el tema y cuya dinámica se basa en la construcción narrativa y en el juego del estilo.

Entonces, mientras los literatos tradicionales orientan sus estudios hacia la vida social o la historia de la cultura, los formalistas los refieren a la lingüística, ciencia ocupada de los hechos de lengua; pero les interesa también señalar los puntos en que se diferencian de ella, ya que los fenómenos lingüísticos se clasifican según la finalidad del sujeto hablante: si ésta es puramente práctica (comunicación) se trata de una lengua cotidiana donde los formantes carecen de valor autónomo, en cambio, si la practicidad retrocede a un segundo plano, tales formantes obtienen un valor autónomo.

El establecimiento de esta diferencia es fundamental para comprender la creación futurista de una lengua «transracional», que confiere sentido a los sonidos sin que constituyan pala-

bras. Los formalistas, junto a los futuristas en este punto, subrayan el procedimiento del efecto fónico en Gogol: su preferencia por los nombres y designaciones que, desprovistas de sentido, presentan una expresividad fónica particular buscada con clara intención (basta citar el nombre del protagonista de su relato: Akaki Akakievich).

Entonces, contra la postura simbolista de la relación imagen-símbolo o forma-fondo, se retoma la noción de forma y se le confiere un sentido nuevo, intrínseco. Será ahora una integridad dinámica y concreta, con contenido en sí misma y libre de toda correlación. Nuevamente Gogol es ejemplo, pues en su obra el argumento (fondo) es sólo un pretexto.

Pero los formalistas no tienden al estudio de la forma ni a la elaboración de un método particular, sino a fundar una tesis según la cual se deben estudiar las características específicas del arte literario. De este modo, la noción de argumento adquiere un nuevo sentido y las reglas de composición forman parte del estudio formal como una cualidad intrínseca de las obras literarias. Por lo tanto, la única influencia que se tiene en cuenta es la de las obras sobre las obras, resultando innecesaria la relación de las mismas con otras expresiones, ya sean sociales o psicológicas.

Estas consideraciones conducen al análisis de la obra literaria como un sistema. Se realiza un trabajo analítico sobre sus elementos particulares: tema, estilo, rima, sintaxis, etc., que revela una mutua correlación e interacción de los mismos. Así se denomina función constructiva de un elemento a su posibilidad de correlación con otros del mismo sistema y con una serie de elementos de otras obras (función autónoma y función sinónima).

El estudio de los procedimientos inherentes a la composición los lleva a la noción de moti-



vacación, una posibilidad de aproximación a las obras (novela y cuento) para observar detalles de construcción. Así se confirman hipótesis e insisten los formalistas en el hecho de que existe una delimitación de cada género literario. Por ello se critica el carácter «automatizado» de los géneros y su delimitación por rasgos que no les son específicos, como la dimensión del objeto, por ejemplo. Por ello se insiste en considerar tales géneros según sus correlaciones y se toma el ejemplo de la poesía y la prosa, puesto que tienen una función común: es el elemento formal el que sostiene la función. Por lo tanto se perciben dos tipos de imágenes: una como medio práctico de pensar, de agrupar los objetos y, la imagen poética, medio para reforzar la impresión. La lengua poética, entonces, está creada conscientemente para liberar la percepción del automatismo y construida de manera artificial para que la percepción se detenga en ella consiguiendo el máximo de su fuerza y duración: el objeto es percibido en su continuidad. Por ello la lengua poética debe tener un carácter extraño, sorprendente (*ostranenie*).

De este modo se llega a la conclusión de que la intención creadora del autor es sólo una consigna optimista, que no corresponde a la realidad y cede su lugar a la necesidad de creación. La correlación de la obra con las series literarias perfecciona el proceso de sumisión. La orientación de la obra será su función verbal, su correlación con la vida social. Esta es

ROLAND BARTHES
INCIDENTS



TRANSLATED BY
RICHARD HOWARD



la primera función social de la literatura, que puede determinarse y estudiarse a partir del examen de las condiciones inmediatas y no a partir de causas ajenas.

Tales consideraciones llevan nuevamente al planteo inicial: el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de características que distingan los hechos literarios de cualquier otra materia, pero dejan la impresión de un recorte de estos mismos hechos. ¿Acaso no podría esta visión unilateral complementarse con otras para lograr así un acercamiento más completo integral a las obras literarias? Y este planteo no parece descabellado si tomamos en cuenta el mismo planteo formalista cuando sugiere, por ejemplo, que Gogol recurre a los juegos de estilo porque siempre careció de argumentos para sus obras. ¿No es éste un planteo más que individual con el que se ejemplifica una teoría de la generalidad y la impersonalidad?

ROLAND
BARTHES

S/Z

AN ESSAY
Translated by Richard Miller
Preface by Richard Howard

Roland Barthes
Mythologies

