

MIJAIL BAJTÍN Y LOS DESAFÍOS DE LA TEORÍA LITERARIA CONTEMPORÁNEA. De la Poética a una Hermenéutica histórica, dialógica y cultural

Isabel C. ANIEVAS GAMALLO

Universidad de León

ABSTRACT

Among the most interesting phenomena in contemporary literary studies has been the impact of Bakhtin's ideas on the current theoretical debate. Of late, different critical schools such as semiotics, narratology, reader-oriented theories, post-structuralism and neo-historicism have attempted to appropriate Bajtin's ideas as their own. It is certainly true that while Bakhtin interacted with formalist, marxist and semiotic discourses in a very *dialogical* way, he was also ahead of many of the concerns of recent poststructuralist and neo-historical critics (such as Barthes, Kristeva, Foucault or Lacan). Bakhtin paid special attention to the narrative discourse (either monologic or dialogic), prioritizing the genre of the novel. In his analysis, he started out from formalistic assumptions and believed that structural peculiarities were to be mainly emphasized. However, his final aim was to move beyond a purely formal analysis, thus proposing an evolution from discourse poetics to a historical, cultural and dialogical hermeneutics in which the artistic work could be conceived as both an aesthetic and sociological object. In this way, Bajtin's work heralded some of the main concerns of contemporary literary theory.

Palabras Clave: Mongólico, dialógico, dialogismo, heteroglosia, cronotopo, carnaval, novela polifónica, discurso, *speech genres*.

What one has to admire Bakhtin for (...) is his hope that, by starting out, as he does, in a poetics of novelistic discourse one may gain access to the power of a hermeneutics (Paul de Man, en Morson y Emerson, 1989, 114)

El *fenómeno Bajtin*¹ merece una especial atención, dado que ha supuesto una auténtica conmoción dentro del panorama de la teoría literaria de los últimos años, llegando incluso a ser proclamado en alguna ocasión como "el mayor teórico de la literatura del siglo XX" (Todorov, 1984). Especialmente a partir de su muerte en 1975, el re-descubierto teórico soviético ha provocado una auténtica avalancha de admiradores, imitadores y seguidores incondicionales entre los que no podría faltar, cómo no, algún que otro detractor. En las dos últimas décadas no ha cesado la traducción y reedición de sus obras más conocidas, el "rescate" de las aún no publicadas y la atribución *dudosa* de autoría de otras aparecidas bajo el nombre de algunos de sus amigos (Voloshinow y Medvedev). Gary Saul Morson y Caryl Emerson,

¹. Uso aquí la transcripción generalmente aceptada al castellano, aunque en citas y referencias bibliográficas de obras traducidas al inglés utilizaré la grafía generalmente aceptada en esa lengua: "Mikhail Bakhtin"

editores del volumen *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges* (1989) afirman en su introducción al mismo: "Bakhtin's reception in the United States began with a great deal of uncritical hero worship, followed by rather mechanical applications and, at present, by considerable confusion" (Morson y Emerson 1989, 49), comentario que puede hacerse extensivo a la recepción de Bajtín en Europa. Paul de Man en "Dialogue and Dialogism", comenta, así mismo, al respecto de la veneración incondicional que su figura ha despertado en algunos ámbitos:

"Literary Theory, and especially theory of narrative, a rather barren area of endeavor constantly threatened by the tedium of its techniques as well as by the magnitude of the issues, offers poor soil for the heroes and the hero worship that it rather desperately needs. So when a possible candidate for such a status comes along, he is likely to be very well received, especially if he is safely and posthumously out of reach (de Man "Dialogue and Dialogism" en Emerson y Morson 1989, 105)"

¿Qué es lo que ha hecho la teoría de Bajtín tan atractiva? Curiosamente la primera explicación puede estar precisamente en la dificultad que plantea su *ubicación*. Bajtín es una figura que se resiste a una fácil clasificación. Hay quien prefiere considerarle un crítico marxista, y quien opina que es más bien un miembro "tardío" de la escuela del Formalismo ruso. Diferentes teorías contemporáneas como la semiótica, la narratología, los enfoques orientados hacia el lector, el postestructuralismo, el neo-historicismo, o la más reciente crítica cultural, proclaman el parentesco de las ideas de Bajtín con sus propios presupuestos. Gary Saul Morson y Caryl Emerson rechazan cualquier intento de categorización: "The description of him as a Marxist, a semiotician, a structuralist, or an adherent of any other -ism is therefore bound to result in a trivialization of his ideas" (1989, 47). Es cierto que no podemos decir que Bajtín sea un formalista, un marxista o un semiótico, pero también es cierto que mantuvo y mantiene una *interacción dialógica* (usando su propia terminología) con muchos de estos discursos. Por lo que respecta a su preocupación por las estructuras lingüísticas, Bajtín es un formalista. Por su perspectiva sociológica e ideológica, su visión del lenguaje como un fenómeno social, y la conexión lenguaje/ideología que establece, Bajtín manifiesta, sin duda, una influencia de la crítica marxista y anticipa muchas de las preocupaciones de los neohistoricistas y de la más reciente crítica cultural. Al mismo tiempo, sus ideas sobre el *dialogismo* y su intención de trascender por medio del análisis formal *más allá* de lo formal, le hacen muy atractivo para el pensamiento postestructural. Como afirma Mathew Roberts:

"Among the more interesting phenomena of Bakhtin studies in recent years have been the attempts by both Marxists and poststructuralists to appropriate this Slavic thinker as their own - more often than not, to enlist his models of culture and textuality in the ongoing polemic (...) poststructuralists in particular have shown little interest in *differentiating* their project from Bakhtin's (Roberts, en Morson y Emerson 1989, 115)"

La obra de Bajtín no se centra exclusivamente en preocupaciones literarias. En un primer período, que se suele considerar anterior a su encuentro con el formalismo ruso, predominan los escritos filosóficos, éticos y estéticos en los que el lenguaje no ocupa aún una posición central ("Toward a Philosophy of the Act" es un ejemplo de esta etapa). Obras como *Problems of Dostoevsky's Poetics* o "Discourse in the Novel" marcan su evolución hacia una preocupación por el lenguaje y la literatura, especialmente la novela (género que primará por considerarlo la máxima expresión del dialogismo y la heteroglosia, dos de sus nociones básicas). En sus últimas obras recupera, sin embargo, sus preocupaciones filosóficas, aunque incorporando ahora en ellas, no sólo las conclusiones, sino también la metodología desarrollada a raíz de sus investigaciones en el terreno literario ("Toward a Methodology for the Human Sciences" o "Response to a Question from the *Novy Mir* Editorial Staff" son algunos ejemplos). Como cabría esperar, la recepción y aceptación de su obra no es homogénea. Para muchos Bajtín es únicamente el autor que habla del *dialogismo* y de lo *carnavalesco*, mientras que se ignora, a menudo, la integración de ambas nociones en una visión general de la existencia humana y de la creación artística.

Una primera formulación de sus ideas sobre el dialogismo y sobre la parodia la encontramos en *Problems of Dostoevsky's Poetics*², publicada por primera vez en 1929, pero reeditada y revisada en 1963. Bajtín atribuye a Dostoevsky la creación de una nueva forma de visualización artística: la novela polifónica o dialógica (que opone a la novela monológica, representada por Tolstoy). En la novela polifónica conviven diferentes voces ideológicas y diferentes "conciencias": "a plurality of independent an unmerged voces and consciousness, a genuine poliphony of fully valid voices" (Bakhtin 1984, 6). En una novela polifónica no hay "unidad monológica". No es la obra de una sola voz -la voz del autor-, sino la confrontación de diferentes voces. "It is constructed not as the whole of a single consciousness, absorbing other consciousness as objects into itself, but as a whole formed by the interaction of several consciousness"(1984, 189). El dialogismo (pluralidad de voces) es una

². Mis referencias serán a la traducción inglesa de Caryl Emerson (1984)

consecuencia de la heteroglosia o "polifonía social" (pluralidad de códigos ideológicos y sociales). La heteroglosia determina, de este modo, el proceso de la significación a la vez que asegura la primacía del contexto sobre el texto. Para Bajtín no existe un lenguaje único (entendido como un sistema de normas unitario, globalizador y unificado) sino una diversidad de lenguajes que representan diferentes formas de concebir, evaluar, entender y conceptualizar el mundo. De esta forma, los diferentes lenguajes que configuran la heteroglosia representan: "specific point of views on the world, forms for conceptualizing the world in words (...) each characterizes by its own objects, meaning and values" ("Discourse in the Novel", 291-2) y es, en concreto, el género novelístico el que explora en mayor profundidad el complejo proceso de interacción que se produce cuando estos diferentes lenguajes que conforman la heteroglosia entran en diálogo.

La novela polifónica, de acuerdo con Bajtín, surge con el capitalismo, es decir, en el contexto del realismo burgués, pero pertenece a la tradición genérica que Bajtín denomina "literatura carnalesca". Bajtín postula que la literatura ha sido influida, de forma directa e indirecta, por el fenómeno sociológico del Carnaval. Todo el folklore y las festividades populares asociadas con el Carnaval conllevan la subversión de la autoridad, de las jerarquías y de las actitudes convencionales, la profanación de lo sagrado, la inversión de contrarios, etc. Este "espíritu carnalesco" afectará a la literatura en diversas formas, no sólo a nivel temático, sino también a nivel genérico. A él se debe la presencia de la parodia en la literatura y la aparición de los géneros serio-cómicos: "to the pure genres (epic, tragedy) parody is organically alien; to the carnivalized genres it is, on the contrary, organically inherent" (Bakhtin 1984, 127). El diálogo Socrático y la sátira Menipea son, para Bajtín, las primeras manifestaciones de literatura "carnavalizada". Con esta idea de la Carnavalización de la literatura se está incorporando una perspectiva histórica y sociológica al análisis literario, y por tanto, cuestionando de forma implícita la autonomía y unidad orgánica del texto mantenida por los Formalistas Rusos y, a su debido tiempo, por el *New Criticism* anglo-americano. Se están introduciendo, además, dos nociones que resultarán claves en el debate literario contemporáneo: los conceptos de *parodia* y de *subversión*.

En esta teoría de la carnalización de la literatura encontramos, a su vez, una primera postulación de los géneros como categorías socio-históricas a la vez que formales, formulación que Bajtín desarrollará con posterioridad en "The Problem of Speech Genres" (incluido en Emerson y Holquist, ed. 1986). El problema de los géneros fue una de las preocupaciones centrales de Mijail Bajtín. Aunque, como apunta Todorov, es cierto que su análisis se ve en cierto modo limitado por no llegar a establecer una distinción entre el género como

entidad lingüística y translingüística y el género como realidad histórica (Todorov 1984, 81), su estudio es interesante y complejo. La teoría de los géneros de Bajtín se articula en torno a una de sus nociones básicas: el cronotopo, bajo la que subyace la intención de formular una *poética histórica* ("Forms of Time and of the Chronotope in the novel. Notes towards a Historical Poetics" 1981). Por cronotopo -término que toma prestado de la teoría matemática de Einstein-, Bajtín entiende los rasgos temporales y espaciales ("intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships" 1981, 84) que se constituyen en distintivos de un género ("it can be said that is precisely the chronotope that defines genre and generic distinctions" (1981, 85)). El cronotopo constituye, de acuerdo con Bajtín, una forma peculiar de visualizar y representar la experiencia específica y distintiva de cada género, lo que implica, a su vez, una concepción característica de la naturaleza de los acontecimientos y de las acciones. Una vez más, Bajtín prima, en este sentido, el género de la novela, no sólo ya por la forma en que su pluralidad de voces subvierte la autoridad monológica del autor, sino también porque la considera el género de mayor riqueza cronotópica, es decir, el que presenta una asimilación más compleja de las coordenadas espacio-temporales. En realidad, y como afirman Morson y Emerson (1990): "the discourse and chronotope theories of the novel are two aspects of the same theory. The form-shaping ideology of the novel includes both a view of language of heteroglossia and a way of understanding time and space".

Será en concreto en "The *Bildungsroman* and its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)" (único fragmento que sobrevive del supuesto libro completo que Bajtín dedicara a Goethe, incluido en Emerson y Holquist. ed. 1986) donde Bajtín establezca una tipología de la novela en la que se incorpora el elemento histórico como criterio determinante (evidenciando, así, su interacción con el discurso crítico marxista y anticipando las contemporáneas perspectivas neohistoricistas). Basándose en la figura del héroe y en su posición y desplazamientos en el espacio, Bajtín trazará la historia del género, marcada por la evolución de una concepción del mundo estática y puramente espacial hacia la progresiva incorporación del tiempo histórico en la novela, que supone, en su opinión, el paso definitivo hacia el realismo, es decir, la representación auténtica de la interacción del individuo con su entorno histórico social (Bajtín 1986, 23).

Con estos criterios Bajtín establece cuatro tipos de novela: la novela de viajes, la novela de obstáculos, la novela biográfica (y autobiográfica) y el *bildungsroman*. En la novela de viajes el héroe, que carece de características distintivas esenciales, es, funcionalmente, un punto moviéndose en el espacio: un claro ejemplo lo constituiría la picaresca europea. El cronotopo genérico de

la novela de viajes presenta una concepción del mundo estática y puramente espacial: "the hero's age, his progress from youth through maturity to old age is either completely absent or is noted only as a matter of form. The only time in this type of novel is adventure time" (1986, 11). La imagen del héroe que este tipo de novela presenta es, así mismo, inmovilista y estática: "This novel does not recognize human emergence and development. Even if his status changes sharply (...) he himself remains unchanged". En el mundo ficticio de la narrativa de viajes no existe un tiempo histórico, ni un intento de interacción con los códigos socioculturales de una época. Bajtín está implícitamente constataando la ausencia de la noción de progreso y de un sentido "histórico moderno" que no ha de surgir hasta la Ilustración y la reorganización cultural de la subjetividad que traería consigo el fin del siglo XVIII (una de las preocupaciones claves de críticos contemporáneos como Foucault, D. E. Von Mucke, o M. W. Redfield).

La novela de obstáculos, por su parte, se construye en torno a una serie de pruebas que el héroe tendrá que superar. El mundo ficticio que este cronotopo genérico construye no es más que una "arena" donde tiene lugar las aventuras del héroe, que se presenta desde un principio como una entidad completa e inalterable. El tiempo en este tipo de novela no es aún ni histórico ni biográfico, sino mágico y subjetivo. Por otra parte, y al igual que en la novela de viajes, no existe aún ningún tipo de interacción del individuo con su entorno. Dentro de la novela de obstáculos Bajtín establece diferentes subcategorías entre las que se incluyen el romance griego, la hagiografía cristiana primitiva, la novela de caballerías medieval, y la novela barroca. Todas ellas, subraya Bajtín, presentan una serie de características comunes, destacando la construcción de la trama como una *desviación* del curso normal de la vida del héroe. Los acontecimientos y situaciones son siempre excepcionales, lejos de lo que encontraríamos en una biografía corriente: "the novel of ordeal always begins where a deviation from the normal social and biographical course of life begins, and it ends where life resumes its normal course" (1986, 14).

La trama característica de la novela biográfica, en lugar de basarse en una *desviación* de la vida normal del héroe, se centra precisamente en los aspectos más típicos de ésta. Sin embargo, aunque la trama de una novela biográfica sigue el transcurso de la vida del héroe, la imagen de éste, según Bajtín, permanece inmutable: "the hero is characterized by both positive and negative features (...) but these features are fixed and ready-made" (1986, 17). Aunque desaparecen las técnicas de presentación del héroe típicas de la novela de obstáculos y éste deja de ser un mero punto móvil en el espacio, como lo fuera en la novela de viajes, sin embargo sigue siendo una entidad básicamente

invariable, y en este sentido, estática. Aparece, sin embargo, el tiempo biográfico, y el entorno histórico social del héroe comienza a cobrar una mayor importancia. Se está preparando, así, el camino para el realismo.

Para Bajtín, la aparición del *bildungsroman* resulta fundamental en la historia de la novela. Supone, en su opinión, un cambio radical en la formulación de la figura del héroe, que deja de ser una *constante* para pasar a ser una *variable* más en la fórmula narrativa: algo sin precedentes en el género. Se produce, así mismo, la decisiva y definitiva incorporación del tiempo histórico, una incorporación que supone un giro decidido hacia al realismo, y hacia la total interacción del individuo con su entorno socio-histórico, ideológico y cultural.

La tipología de la novela de Bajtín recuerda, por su orientación histórica y estético filosófica a la de críticos marxistas como Lukács, que también concede una importancia estratégica al *bildungsroman* y a la evolución de la relación individuo/sociedad en la historia del realismo. En opinión de Lukács el *bildungsroman* ocupa un punto intermedio de equilibrio y de síntesis entre la novela de "idealismo abstracto" y el "romanticismo de desilusión" -ambos caracterizados por la inadecuación y el fracaso de la relación entre el individuo y la sociedad-. El paradigma del género: *Wilhelm Meister* se sitúa tanto estética como histórica y filosóficamente entre la "acción pura" y la "contemplación", y tanto el tipo de héroe como la estructura de la trama vendrán determinados por una premisa ineludible: hacer posible la reconciliación del individuo con la sociedad³. Tanto Bajtín como Lukács están avanzando, en realidad, algunas de las formulaciones neohistoricistas sobre la transformación de los marcos discursivos y de representación (la "reorganización cultural de la subjetividad" -usando la terminología de Foucault y de Von Mucke-) que traería consigo la aparición de nuevos géneros literarios en la segunda mitad del XVIII. Es cierto que en su tipología de la novela ni Bajtín ni Lukács mencionan aún conceptos como "el discurso" o los "marcos de representación", pero tan sólo unos años más tarde Bajtín introducirá en su ensayo "Discourse in the Novel"⁴ una de las nociones claves para el debate neo-historicista y cultural contemporáneo. Bajtín establece aquí el "discurso" como el primer elemento narrativo, y lo define como la confluencia textual de diferentes voces, valores y actitudes sociales. Este concepto de "discurso" se complementa con el de *speech genres*, definidos, de acuerdo con Bernard-

³ Ver Lukács, *The Theory of The Novel*, publicada por primera vez en Berlín en 1920. En la bibliografía final se incluye la traducción al inglés de Anna Bonstock (1971).

⁴ En mis referencias utilizo la traducción al inglés de Emerson y Holquist incluida en *The Dialogic Imagination* (1984).

Donalds como: "utterances from various contexts placed into a single construction for some current verbal context" (Bernad-Donalds 1994, 63).

Bajtín no sólo da prioridad a la novela sobre otros géneros literarios, sino que coincide con Barthes y con el postestructuralismo contemporáneo al primar la "novela polifónica" (como principal ejemplo de la cual propone a Dostoievski) sobre la "monológica" (Leo Tolstoy). Basta tan sólo recordar la idea de Barthes del "texto plural" y como éste hace radicar la noción de literariedad precisamente en su pluralidad. En su estudio de *Sarrasine* incluido en *S/Z* Barthes establece una distinción entre dos tipos de texto que denomina *lisible* y *scriptible* ("readerly" y "writerly" en la traducción inglesa, Barthes 1974). El texto *lisible* -que se identifica con el texto realista- es aquel en el que cada significante *parece* tener un significado unívoco e inequívoco. En este tipo de texto, el significante ha sido, por tanto, "forzado" a una aparente sumisión. El texto *scriptible*, por su parte, es aquel que invita al lector a producir significados, es decir, a reescribir él mismo el propio texto. Es en esta libertad del lector para producir significados en dónde radica lo que Barthes denomina "el placer del texto". Sin embargo, Barthes defenderá que incluso el aparentemente "legible" texto realista, es, en realidad una "galaxia de significantes" a la que se puede acceder por diferentes vías, o lenguajes críticos, sin que ninguno de ellos esté autorizado a cerrar el proceso de significación imponiendo, así, un significado *único*. Interpretar no es, de acuerdo con Barthes, dar un significado a un texto, sino *apreciar su pluralidad*, y aquí radica precisamente el valor literario del mismo: en ser plural en su significación. Detrás de la noción del "texto plural" de Barthes subyace, en realidad, la dicotomía denotación/connotación. De acuerdo con Barthes, ignorar la connotación supone ignorar el valor diferencial del lenguaje y negarse, por tanto, a acceder a la pluralidad del texto. En *S/Z*, Barthes postula la existencia de cinco códigos connotativos diferentes, que convierten la literatura en una *cacographie*: una confluencia de varios códigos simultáneos. Es ésta una noción curiosamente cercana al concepto de polifonía que Bajtín formulara en 1929. El fundamento es básicamente el mismo: el proceso de significación no es unívoco, por el contrario, en un texto coexisten diferentes "voces" -diferentes códigos-, lo que imposibilita el hallazgo de una única "verdad" referencial. La escritura será el espacio donde finalmente converjan estos cinco códigos o "voces" diferentes: "the convergence of voices becomes *writing*, a stereographic space where the five codes, the five voices, intersect"⁵ (Barthes 1974, 21).

⁵ De acuerdo con Barthes estas voces o códigos son cinco: el código hermenéutico, el código sémico, el código proairético, el código cultural, y el código simbólico.

De un modo similar a Barthes, aunque menos radical, también Bajtín coloca al autor en una posición de mucha menos "autoridad" con respecto al texto. Su noción de los personajes presenta, así mismo, ciertas coincidencias con la de Barthes (para Barthes serán meras construcciones lingüísticas, "*paper beings*", sumas de semas bajo un nombre propio, Barthes 1974, 67-8, 94-5). Para Bajtín los personajes de una novela polifónica no son arquetipos, pero tampoco "personajes reales"; encarnan más bien "posiciones semánticas e ideológicas":

"What he seeks above all are words *for the hero*, maximally full of meaning and seemingly independent of author, words that express not the hero's character (or his typicality) and not his position under given real-life circumstances, but rather his ultimate semantic (ideological) position (1984, 39)".

Sin embargo, la figura del autor ocupa una posición mucho más central en el pensamiento de Bajtín que lo hace en el de Barthes. En su polémico "La morte de l'auteur" (1968) ("The Death of the Author", 1977), Barthes presenta la escritura como un proceso de pérdida de identidad: la voz que habla pierde su punto de partida, y se produce, de este modo, una desconexión del autor con sus escritos. En última instancia, sugiere Barthes, es el lenguaje quien habla, no el autor. Prescindir de la figura del autor, como Barthes propone, supone una transformación rotunda de la concepción del texto, que se convierte así en un espacio multidimensional en el que convergen diferentes códigos sociales, literarios y culturales - "A tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture":

a text is not a line of words releasing a single "theological" meaning (the "message" of the Author-God), but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture (1977, 146)".

Para Bajtín, sin embargo, es el autor, y sólo el autor el responsable de la aparente independencia de los personajes, y de la diversidad de voces que conviven en el discurso narrativo. El autor es "the bearer and sustainer of the intently active unity of a consummated whole" ("Author and Hero in Aesthetic Activity", en *Art and Answerability*, Bakhtin 1990, 12) y sigue, por tanto, en pleno control de la producción artística:

An author is the uniquely form-giving energy that is manifested not in a psychologically conceived consciousness, but in a durably valid cultural product, and his active, productive reaction is manifested in

the structures it generates -in the structure of the active vision of a hero as a definite whole (Bakhtin 1990, 8).

Esta noción individualista del autor parece entrar en conflicto con su visión de la función del lenguaje como el material ideológico que conforma al sujeto y determina su posición como tal, puesto que, en numerosas ocasiones, Bajtín insiste en la importancia del fenómeno de *interiorización* lingüística de los discursos culturales e ideológicos y en el papel decisivo que esta interiorización tiene en la construcción del sujeto. Incluso llega a formular estas ideas en términos que se aproximan bastante a la conocida teoría del Nombre-del-Padre de Jaques Lacan al afirmar que incluso el nombre de un niño forma parte del material ideológico que ese niño interioriza, configurando, de este modo, su percepción de sí mismo:

The words of a loving human being are the first and the most authoritative words about (her); they are the words that for the first time determine (her) indistinct inner sensation of (her)self, giving it a form and a name in which, for the first time, (she) finds (her)self and becomes aware of (her)self as *something* (de "Author and Hero" en *Art and Answerability*, Bakhtin 1990, 49-50).

En su teoría del Nombre-del-Padre (*Le-Nom-du-Père*) Lacan aplica las ideas del lingüista Benveniste sobre el proceso de la enunciación (el lenguaje es responsable de la creación de la *subjetividad* puesto que proporciona al hablante la posibilidad de situarse como *yo* del discurso) al desarrollo psicológico del niño, y afirma que el nombre del padre es el primer elemento del lenguaje que inscribe el *yo* del discurso en una cadena de significantes, y que son estos significantes los que indican la posición como sujeto que el hablante debe ocupar -"hijo", "varón", "blanco", etc. (ver Lacan 1966, 278)-. De este modo, Lacan está llevando hasta sus últimas consecuencias la tendencia antihumanista del postestructuralismo y su empeño en desplazar al *yo* del discurso del centro del proceso de significación. La teoría del Nombre-del-Padre tal como es formulada por Lacan supone, por tanto, el desplazamiento definitivo del sujeto como un mero efecto del significante.

Lo cierto es que el pensamiento de Bajtín muestra una cierta ambivalencia en lo que se refiere a la problemática de la construcción del sujeto, una ambivalencia que, de acuerdo con Bernard-Donalds, obedece a dos influencias decisivas, pero contradictorias: la fenomenología -que propone una construcción individualista del "yo", por medio de la relación con el "otro"- y el Marxismo -con su noción social, materialista e ideológica de la formación del sujeto- (Ver Bernard-Donalds 1994). A pesar de la fuerte impronta del

materialismo histórico, Bajtín está aún lejos de proponer una relativista *deconstrucción* del sujeto, y es precisamente aquí donde radica una de las principales diferencias que lo separan del pensamiento postestructural. Así lo ve Mathew Roberts, quien, al comparar Bajtín con de Man, subraya especialmente su diferente concepción de un "yo" inalienable frente a la postestructuralista noción del "sujeto" como una construcción lingüística y/o teórica que suscribe de Man:

...the Bakhtinian self is dynamic but inalienable, continually constituted in the dialogic armature of "I" and a world of Others, the deManian subject is a radically suspect entity, a linguistic or theoretical construct continually *deconstituted* or *deconstructed* in confronting the literary text (en Morson y Emerson, 1989, 116).

Tampoco podemos identificar su noción del *dialogismo* (y su insistencia en la *diversidad*) con la noción postestructural de *diferencia*, aunque conlleve implicaciones similares en el estudio de los textos literarios. Sí se ha equiparado, sin embargo, con "intertextualidad" (Kristeva y Todorov⁶) -entendiendo que todo discurso entra en "diálogo" con otros discursos anteriores y posteriores-. Fue Kristeva quien acuñó el término *intertextualidad*, tan en boga en la teoría literaria contemporánea, y lo hizo, precisamente en un comentario sobre la obra de Bajtín ("Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", 1967). Kristeva y los postestructuralistas recogen el concepto de dialogismo de Bajtín como sinónimo de dimensión intertextual y lo utilizan como un elemento más en su intento de deconstrucción de la unidad y la autonomía del sujeto y del texto: ...tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité (1969, 146).

Los conceptos del "yo" y del "otro" (tan recurrentes en los desarrollos más recientes de las diferentes corrientes que configuran el amplio espectro de la teoría literaria contemporánea, desde las posturas feminista a la crítica postcolonial) son fundamentales en la concepción general de la existencia humana de Bajtín y juegan un papel decisivo en su visión tanto de la creación como de la interpretación artística. Bajtín hereda la preocupación por las nociones del "yo" y del "otro" del neo-kantianismo de filósofos coetáneos como Germann Cohen y de la fenomenología de Husserl. Esta relación entre el "yo" y el "otro" será el fundamento de una de sus nociones claves: el *dialogismo*. En Bajtín, el modo en que un sujeto entra en contacto y reacciona ante "otro" sujeto y el papel que el lenguaje juega en este proceso de

⁶ Ver Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle* (1984, 61).

negociación "intersubjetiva" se convierte en el fundamento de toda una teoría tanto cognitiva como estética. El modelo cognitivo propuesto por Bajtín no se apoya en el monólogo o en el soliloquio, como lo hiciera el de Husserl (ver Bernard-Donalds 1994, 43-6) sino en el diálogo, haciendo, así, del lenguaje el medio material por medio del cual los humanos construyen su posición como sujetos. Esta relación yo/otro pasará a ser, así mismo, central en toda su poética, en la medida en que en el proceso de creación artística es precisamente la conciencia del "otro" la que dará lugar a la polifonía: "This consciousness of the other is not framed by authorial consciousness, it reveals itself from inside as standing *outside* and *beside*, and the author enters into dialogical relations with it" (citado en Todorov 1984, 105). Pero, de acuerdo con Bajtín, la relación yo/otro no sólo determina el proceso de producción de un texto (en el que el autor concibe y consume la conciencia del "otro"), sino que marca, a su vez, el proceso de interpretación, en el que el "yo-lector" debe intentar evitar la identificación con el "otro" del texto, sin pretender, por otra parte, una total asimilación del "otro" textual al "yo" que lee e interpreta. Se trata, en definitiva, de establecer una relación dialógica con el texto literario, un "entendimiento creativo", que es, según Bajtín, el método con el que debemos aproximarnos a todas las ciencias humanas: In the human sciences, accuracy consists in overcoming the other's strangeness without assimilating it wholly to oneself (all sort of substitutions, modernization, non-recognitions of the stranger, etc (citado en Todorov 1984, 24).

Este entendimiento ha de ser "histórico y personal": "in search of a counter-discourse to the discourse of the utterer" (citado en Todorov 1984, 22), procurando establecer una interacción dialógica entre el contexto original en el que el texto fue producido y el nuevo contexto en el que es recibido: "creative understanding does not renounce its self, its own place in time, its culture; and it forgets nothing. In order to understand, it is immensely important for the person who understands to be *located outside* the object of his or her creative understanding -in time, in space, in culture" (Bajtín "Response to a Question from the *Novy Mir* Editorial Staff" en Emerson y Holquist (ed) 1986, 7).

Esta teoría de la interpretación parece conectar con las teorías contemporáneas orientadas hacia el lector (*Reader-oriented theories*) y es cierto que en sus últimos ensayos Bajtín insiste en que la función del lector ha de ser creativa y no consiste en "descifrar" significados ocultos preexistentes en el texto. Sin embargo, ante la disyuntiva de una postura dogmática que considere al autor como la clave para descifrar el significado del texto y una postura relativista, que permita al texto ser interpretado libremente por la comunidad de intérpretes, Bajtín parece inclinarse más por la primera (ver Morson y Emerson 1989, 4). Aún así, no dejará de insistir en el hecho de que

las "grandes obras" ganan significado con el tiempo, es decir, en sucesivas interpretaciones. Esta aparente contradicción se resuelve, de acuerdo con G.S Morson y C.Emerson, recurriendo a la noción de *potencial*: "the concept of potential is central to Bakhtin's thought, which was always concerned with vindicating creativity and innovation as real" (1989, 4). Esta capacidad potencial para ganar significado con el tiempo en sucesivas interpretaciones reside en el dialogismo, en el texto que invita a la interacción: "Truly great works invite such interaction from countless diverse and unforeseeable standpoints" (Morson y Emerson, 1989, 4). Una vez más Bajtín está valorando los textos literarios de acuerdo con su "carácter plural" y mostrando, de nuevo, su analogía con algunas de las nociones de Barthes.

La atención de Bajtín, en definitiva, se centra primordialmente en el discurso narrativo (bien monológico o dialógico). Su punto de partida es, básicamente, formal y, en numerosas ocasiones afirma que deben primarse las peculiaridades estructurales: "the first priority must be to explore the structural peculiarities of this multi-leveled novel, a novel denied the usual monologic unity" (Bakhtin, 1984, 20). Sin embargo, su objetivo es el de trascender más allá del análisis formal. Las relaciones dialógicas que Bajtín postula son, en última instancia, intralingüísticas. Pero, su dialogismo pretende ir más allá del formalismo, como afirma de Man: "the formal study of literary texts becomes important because it leads from intralinguistic to intracultural relationships" (en Morson y Emerson, 1989, 109).

Esta actitud se pone de manifiesto en la crítica que el propio Bajtín hace del formalismo ruso, y de la semiología. Bajtín considera que uno de los errores del formalismo estriba en su intento de aislar los llamados "objetos estéticos" de su contexto socio-histórico, e ideológico. En opinión de Bajtín, el texto literario no es únicamente una entidad estética, sino también un producto cultural, inmerso en un amplio y complejo diálogo cultural en el que el lenguaje juega, cómo no, un papel decisivo, por lo que se hace necesario un análisis y una valoración no sólo estético, sino también ideológico, es decir, la formulación de una poética histórica y sociológica. Los formalistas, por otra parte, ignoran las relaciones intersubjetivas entre el "yo" del autor y el "otro" del lector -fundamentales para Bajtín-. Por todas estas razones, el análisis lingüístico le resulta claramente insuficiente a la hora de interpretar los textos literarios. En su opinión, es necesaria una "metalingüística" que analice los aspectos irrepetibles y asistemáticos del texto en su contexto dialógico, en otras palabras: "We must renounce our monologic habits" (Bakhtin, 1984, 272).

Al postular un análisis dialógico (y no tropológico o monológico de los textos) Bakhtin está, en realidad, y como anunciara De Man, promoviendo el paso de la poética a la hermenéutica, pero no a una hermenéutica unívoca,

esencialista y fenomenológica (como la representada por Wofhang Iser) sino a una hermenéutica histórica, dialógica y cultural en la que la obra literaria se concibe como un objeto simultáneamente estético y sociológico. Una hermenéutica que postula el proceso de creación e interpretación como una negociación intersubjetiva entre el yo-autor y el otro-lector y como una interacción necesariamente dialógica entre sus respectivas posiciones espacio-temporales, socio-históricas y culturales. El pensamiento de Mijail Bajtín está anticipando, de esta forma, muchos de los grandes retos de la teoría literaria contemporánea.

OBRAS CITADAS

- BAKHTIN, M.M. 1981. *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin.* tr. y ed. Emerson, C. y Holquist, M. Austin: University of Texas Press.
- . "Forms of Time and of the Chronotope in the novel. Notes towards a Historical Poetics" en Emerson, C. y Holquist, M. (ed) *en The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin.* tr. y ed. Emerson y Holquist, Austin: University of Texas Press
- . "Discourse in the Novel" *en The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M Bakhtin,* Austin: University of Texas Press.
- . 1984. *Problems of Dostoevsky's Poetics* (ed. y traducido por Caryl Emerson), *Theory and History of Literature*, V. 8, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*, traducido por Vern W. McGee, y editado por Emerson C. y Holquist M. Austin: University of Texas Press.
- . 1990. *Art and Answerability.* tr: V. Liapunov y K. Brostrom. Austin: University of Texas Press
- . "Author and Hero in Aesthetic Activity" *en Art and Answerability.* tr: V. Liapunov y K. Brostrom. Austin: University of Texas Press.
- BARTHES, Roland. 1974. *S/Z*, traducido por Richard Miller, Nueva York: The Noonday Press
- . 1977. "The Death of the Author" *en Image, Music, Text* tr. Stephen Heath, Nueva York: The Noonday Press
- BERNARD-DONALDS, Michael F. 1994. *Mikhail Bakhtin. Between Phenomenology and Marxism*

- EMERSON, Caryl y HOLQUIST, M. (De 1984), *The Dialogic Imagination*
Cambridge, USA: Cambridge University Press
- EMERSON, Caryl y MORSON, Gary Saul (ed). 1989. *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- , 1990. *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford, California: Stanford University Press
- FOUCAULT, Michel. 1984. *The Foucault Reader*, ed. Rabinon, Nueva Yourk: Pantheon Books
- KRISTEVA, Julia. 1967. "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique* 23
- LACAN, Jacques. 1966. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil
- LUKÀCS, Georg. 1971. *The Theory of the Novel*. Londres: Merlin Press (1ª edición, Berlín: P. Cassirer, 1920)
- TODOROV, Tzvetan. 1970. 1984. *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle. Theory and History of Literature*, v. 13. Minneapolis: University of Minnesota Press (1ª edición Paris: Editions du Seuil, 1981).