

## **BAJTIN ¿TRANSGRESOR O VISIONARIO?**

**Realizado por: Liliana Bianco**

## **BAJTIN, ¿TRANSGRESOR O VISIONARIO?**

### **INDICE**

<b>Lo que nos interesa de su historia PERSONAL</b>	<b>03</b>
<b>Lo que nos interesa de su trabajo – Las Teorías de Bajtin</b>	<b>06</b>
<b>Teoría del sujeto</b>	<b>06</b>
<b>Teoría del Lenguaje</b>	<b>06</b>
<b>Lengua</b>	<b>07</b>
<b>Signo</b>	<b>07</b>
<b>Enunciado</b>	<b>07</b>
<b>Géneros Discursivos</b>	<b>08</b>
<b>La Alteridad</b>	<b>09</b>
<b>Teoría Literaria</b>	<b>10</b>
<b>Intertextualidad</b>	<b>10</b>
<b>Polifonía</b>	<b>10</b>
<b>Carnaval</b>	<b>11</b>
<b>Cronotopo</b>	<b>12</b>
<b>La Novela</b>	<b>13</b>
<b>El Lector</b>	<b>14</b>
<b>Algunos Cometarios Personales</b>	<b>14</b>
<b>INDICE DE ANEXOS</b>	
<b>A- Personajes</b>	<b>17</b>
<b>I – Simbolismo</b>	<b>19</b>
<b>II – Acmeísmo</b>	<b>24</b>
<b>III – Futurismo</b>	<b>25</b>
<b>IV – Bajtin – Saussure</b>	<b>29</b>
<b>V – El Dialogismo</b>	<b>31</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>32</b>

**“Toda observación está imbuida de teoría.” (K. Popper)**

Bajtin es un transgresor, cuya sabiduría fue reconocer que entre dos polos, extremadamente opuestos, hay millones de millones de matices; que sabía además que la línea que une esos dos polos, ni siquiera es recta, y que aún con sus ondas se mantiene tensa, y la vida consiste en el simple acto de cargar nuestra mochila particular y recorrerla.

Digo es, porque el simple hecho de que esté hablando hoy de él lo hace vigente.

En un mundo donde cree saber más que los antiguos, que hace alarde de su necesidad voluntaria, que cree ciegamente que lo nuevo solo es mejor por la novedad, que no quiere reconocer que lo nuevo hace rato ya que es viejo, que desprecia la simplicidad y se ata a códigos impuestos, beber de la fuente primigenia puede darnos rasgos de locura.

## **1) Lo que nos interesa de su historia personal:**

Mijaíl Mijáilovich Bajtín inicio su recorrido concreto un 17 de noviembre de 1895, y devolvió a la tierra su medio de transporte un 7 de marzo de 1975. Su trayectoria de ocho lustros estuvo preñada de incontables viajes, en su mayoría involuntarios, situaciones veladas de misterio, de estudio, enseñanza, trabajo y conocimiento profundo de la naturaleza humana. De su herencia se desprende que en su visión de la literatura es más un filósofo que un literato. El aspecto formal y cuasi científico de sus develamientos está lleno de humanidad y en proceso constante de evolución, evolución que no desaparece ni se detiene, sino que continúa en sus seguidores, críticos y detractores. Tiene la virtud de decir y desdecirse, más implícita que explícitamente, actos de crecimiento que se gestan en razón de los errores, su reconocimiento y la rectificación.

Es importante, solo a modo de introducción en su obra, contar con un pantallazo de su vida, ya que desde niño se fueron conjugando en él las semillas de donde germinaría su copioso trabajo. Cuando hablo de su obra, estoy hablando de su vida, porque sus estudios y conclusiones están internalizados en sí mismo, en las oportunidades que se le presentaron y en las que buscó, en su observación, su visión del mundo en el que le tocó vivir, sus contactos y relaciones y su creencia en la relatividad de las cosas.

Los clásicos fueron su materia de juego y diversión en su más tierna infancia que contó con el aporte invaluable de su institutriz alemana, quien lo introdujo en la cultura europea y la literatura greco-romana. A los nueve años ya había leído los clásicos, en prosa alemana, y llevaba en su haber muchas representaciones con su hermano Nikolai de pasajes de la *Iliada* y la *Odisea*.

A esa edad se trasladó con su familia a la ciudad de Vilna. Allí asistió a una escuela donde recibió la educación rusa más ortodoxa. Pero su mente ágil y sus ojos inquisitivos no pudieron dejar de ver las maravillas de esta ciudad cosmopolita, con sus edificios antiguos de hermosa arquitectura, con la variedad de gentes de distintos orígenes, costumbres y lenguajes.

“La Vilna de la juventud de Bajtín fue por lo tanto un ejemplo palpable de heteroglosia, fenómeno que llegaría a ser la piedra angular de sus teorías. La heteroglosia, o la mezcla de diferentes grupos de lenguaje, culturas y clases, fue para Bajtín la condición ideal que garantizaba una perpetua revolución lingüística e intelectual que protege contra la hegemonía de cualquier «lenguaje único de verdad» o «lenguaje oficial» en una determinada sociedad, contra la osificación y el estancamiento del pensamiento” (Katerina Clark)

Por entonces el Simbolismo irrumpió en Rusia (*ver Anexo I*), como reacción a varios ismos instaurados por aquel entonces, tales como el positivismo, el materialismo, el industrialismo y el racionalismo. El Simbolismo hacía énfasis en el valor estético del arte y rechazaba la noción de que el deber del artista era denunciar los males de la sociedad. Basados en las palabras de Goethe “todo lo que existe es simplemente un símbolo” fundamentaban que a través del arte se realizaba una representación simbólica de la realidad, llevándonos como decía Ivanov “de lo real a una realidad más elevada”.

La corriente germana del Simbolismo hizo su parada en la mente y el alma de Mijail, aficionado a la literatura y a la poesía de Blok, Ivanov, y Annensky. Esta corriente era para él más que una cuestión de predilección estética. Los escritos filosófico-religiosos de ciertos simbolistas fueron una influencia temprana que balancearon en él la religión con otros aspectos de la vida. Además, los simbolistas rusos justificaban su poesía dándole el carácter de una “filosofía de la cultura” lo que provocó a Bajtín a elaborar su propia “antropología filosófica”.

En 1910, se mudaron a Odesa. Bajtin contaba con quince años.

“Odesa era un lugar muy especial. Como Vilna, tenía un sabor claramente judío. Pero, mientras Vilna había mirado hacia el oeste, hacia la cultura polaca, esta bulliciosa ciudad era el vínculo más importante entre la Rusia zarista y la Europa del sur. Las palmeras, un enorme puerto y una inmensa sede de ópera le daban a la ciudad un parecido a Marsella. No sólo tenía sus tabernas de marinos y sus cuevas de ladrones sino también una rica vida cultural. La ciudad por entonces nutría los escritores y otros intelectuales que surgirían de la ciudad para dejar su huella en las capitales del norte durante los años 20, mientras los intelectuales judíos disfrutaban de una movilidad social no soñada bajo los zares.

Odesa, entonces, al igual que Vilna era un escenario apropiado para un capítulo en la vida de un hombre que llegaría a ser el filósofo de la heteroglosia y el carnaval.” (Katerina Clark) Además de asistir a la universidad local (1913) completó lo aprehendido en Vilna y amplió sus horizontes. Leyó a Kierkegaard, quien le causó una fuerte impresión.

Tanto él como su hermano eran ávidos lectores y gustaban pasar horas enredados en discusiones sobre sus lecturas. Nikolai fue su primer aproximación a la existencia de “el otro”. Es en Odesa donde su tutor lo introduce en los trabajos de Martin Buber. ¿Quién es Martin Buber? ¿Por qué merece ser mencionado en esta reseña? Baste decir que su trabajo “Yo y Tú”, escrito en 1923, es una obra donde se expone la idea de la filosofía del diálogo. El autor plasma en ella las relaciones entre el Yo-Tú y Yo-Ello. El Yo-Tú detalla las relaciones entre el hombre y el mundo, describiéndolas como abiertas y de mutuo diálogo. En la relación Yo-Ello se debe necesariamente interactuar con el Yo-Tú.

Por ese entonces irrumpió en su vida una dolorosa compañera, la osteomielitis, que estaría con él hasta el fin de sus días, pero que también lo salvará oportunamente de una muerte anticipada en Siberia.

Un año estudió en Odesa, para luego reunirse con su hermano en Petersburgo donde continuó sus estudios en la Universidad local.

Las dos primeras décadas del siglo veinte fue una época excitante en la vida intelectual de Petersburgo. Los jóvenes desafiaban las ideas y modos de sus mayores, y creaban nuevos. Hubo un importante revivir religioso entre la intelectualidad rusa, pero el espíritu de este resurgir estaba de acuerdo con el espíritu revolucionario general resto del país.

El Simbolismo estaba más atento a las cuestiones de identidad nacional y al compromiso social, y a su vez se veía confrontado por nuevos movimientos literarios y artísticos, tales como el Acmeísmo (*ver Anexo II*) y el Futurismo. (*ver Anexo III*).

De los dos movimientos el Futurismo fue el más significativo en Bajtin, quien reemplazó el concepto sostenido hasta entonces “de la realidad a una realidad superior” de los simbolistas, por el “aquí y ahora”. Los aliados más cercanos de los futuristas en la Facultad eran los formalistas.

“El Formalismo había surgido más o menos en víspera de su llegada a la universidad, en un cabaret de vanguardia en diciembre de 1913, cuando Shklovsky leía un trabajo que argumentaba que la poesía futurista al llamar la atención sobre los sonidos de las palabras, las había emancipado de su significado tradicional y hacía posible percibir las de una nueva manera. La función del arte en general debería ser imponer esas percepciones nuevas de la palabra y del mundo. En 1914, Shklovsky publicó su trabajo bajo el título *Resurrection of the Word*. Su trabajo entusiasmó a los futuristas, a quienes se unió, y también a algunos estudiantes de lingüística de postgrado. Ellos decidieron formar un círculo llamado OPOYaZ, o Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético. El grupo, al cual se unieron profesores de

filología, se convirtió en un movimiento crítico maduro conocido como el Formalismo Ruso con subseces en Moscú y Petrogrado.” (Katerina Clark)

Durante sus años de universidad, 1913-1918, el mundo no se detuvo, por el contrario estalló la primera guerra mundial y las dos revoluciones de 1917. Su hermano Nikolai se enrola en el ejército.

Durante este período Bajtín tuvo poco que ver con los formalistas ya que sus inquietudes de momento lo acercaron más a la religión.

En plena crisis de los grupos religiosos, crisis provocada por la guerra y la postura ante ella de los miembros de estos grupos, ingresa a la Sociedad filosófico –religiosa de Petersburgo. (1916).

Conoce por entonces a Faddei F. Zelinsky, profesor de Filología Clásica en la Universidad, quien va a ser para él lo más cercano al concepto de maestro.

Entre las múltiples influencias que este mentor tuvo en Bajtín podemos mencionar:

- La forma básica de todos los tipos de literatura estaba ya presente en la antigüedad.
- El triunfo de la prosa sobre la poesía. (la novelización de la cultura).
- El diálogo como la expresión literaria de la libertad filosófica, que produce que las cosas se presenten ante el lector, quien ve ir y venir el argumento ante sus propios ojos.
- La distinción entre la cultura oficial de una sociedad y su cultura no oficial, más vital, donde lo popular altera la pesantez y el dogmatismo de la cultura de la élite.
- El rol del humor en la comedia satírica

Las ideas de Zelinsky dejaron su marca tanto en la obra como en el pensamiento de Bajtín, quien las asimiló dentro de una teoría lingüística y social sofisticada superando a su mentor: su reformulación de estas ideas aún hoy tiene resonancia, mientras que las de aquél parecen anticuadas.

Terminados sus estudios se trasladó a la ciudad de Nevel donde trabajó como profesor de escuela. Comienza aquí a reunirse con otros estudiosos de distintas áreas e intereses, creando lo que se llamó el “Círculo Bajtín”. Entre ellos se encontraba Valentín Voloshinov, (ver Anexo A) Sus temas de discusión abordaban la religión, la política, la literatura y la filosofía, fundamentalmente la alemana. En la Rusia de ese momento las cosas no andaban muy bien, en las grandes ciudades, el frío y el hambre hicieron estragos. En los pueblos las carencias eran menores. Sin embargo fue propicia para los artistas e intelectuales, los que gozaban de algunas prerrogativas materiales ofrecida por el estado. Trabajó duro en su primer libro publicado en 1919, se cree que no en su totalidad, de “Arte y responsabilidad”.

En 1920 se traslada a Vitebsk. Continuaron allí las reuniones del grupo Bajtín a las que se les añadió P.N. Medvedev (ver Anexo A). Trabajó como profesor, contrajo matrimonio y entabló relaciones con diversos artistas entre ellos Marc Chagall. Pero no todo eran rosas: recrudece su enfermedad y pierde su trabajo por razones religiosas.

En 1924 marcha a San Petersburgo. Trabaja allí en el Instituto Histórico y como consultor para la Casa Editorial del Estado. Aquí tiene la oportunidad de relacionarse con los principales formalistas. Comienza aquí una serie de publicaciones, algunas firmadas bajo otro nombre de debido a las persecuciones mencionadas anteriormente; Freudismo (1927), “El método formal en los estudios literarios (1928), “Marxismo y filosofía del lenguaje” (1929) (firmado por V.Voloshinov), “Problemas de la poética de Dostoievski” (1929). Escribió un artículo para una revista “La cuestión de la metodología de Estética en las obras escritas” que no fue publicado

Por entonces Stalin lo incluyó en una de sus purgas, exiliándolo a Siberia, pero dada la precariedad de su salud, esta decisión es modificada enviándolo a un exilio interno en el pueblo de Kustanaj, con la prohibición expresa de ejercer la enseñanza. Estos siete años fueron ricos en producción de ensayos incluyendo “El discurso de la novela”. A fines de

1936 se le restituye el permiso de enseñar, pero es considerado de bajo prestigio y solo le permitían dar unas pocas clases.

Las purgas directas o indirectas, no cesaban; y con ellas su deambular, hasta que en 1961 debe instalarse definitivamente en Moscú por razones de salud.

## II) Lo que nos interesa de su trabajo:

### **CIRCULO DE BAJTIN (1920 en adelante)**

Este grupo elabora los principios básicos de la poética formalista con los de una poética sociológica de raíz marxista. El lenguaje se percibe íntimamente ligado a la ideología.

Entre sus miembros podemos mencionar a Medvedev y Voloshinov.

Los primeros divulgadores son Julia Kristeva y Tzvetan Todorov (ambos residentes en París).

### **LAS TEORIAS DE BAJTIN**

Sus ideas abarcan fundamentalmente tres aspectos:

- 1) **Teoría del sujeto**
- 2) **Teoría del lenguaje**
- 3) **Teoría literaria**

1. **TEORIA DEL SUJETO:** A la idea tradicional del hombre como un sujeto único, opone su posición al afirmar que la consciencia se fragmenta en varias voces que dialogan entre sí, y que está determinada por una ideología concreta.

“La conciencia, dice Bajtin, mientras no excede la órbita de lo mental, posee un alcance limitado; pero una vez que pasa por todas las etapas de la objetivación social e ingresa al sistema de poder de la ciencia, el arte, la ética o la ley, se convierte en una fuerza real, capaz incluso de ejercer a su vez influencia sobre las bases económicas de la vida social.” (*El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, atribuido a V.N. Voloshinov).

¿No hay otra cosa que signos en nuestra conciencia? ¿No hay imágenes de formas, olores, sabores, todas ellas diferentes del lenguaje? Sí, las hay. En los fenómenos de la conciencia existe también una trama sensorial. Pero las imágenes sensoriales formadas en nuestra conciencia adquieren una nueva cualidad: su carácter *significativo*. Sin la mediación del lenguaje, la sensorialidad no es todavía humana.

Marcel Proust registra el sabor de la célebre magdalena, y una compleja resonancia sónica en su conciencia lo lleva a evocar experiencias de su niñez. La materia del psiquismo es semiótica. Su realidad es la realidad del signo; la realidad de la conciencia es la realidad del signo y el signo es social.

El lenguaje no surge, en la historia de la humanidad, ni es adquirido por el niño, ni se desarrolla, fuera de la sociedad humana. El lenguaje es un producto de la actividad humana y es una práctica social. La conciencia, por lo tanto, sólo puede formarse en sociedad.” (Adriana Silvestri y Guillermo Blanck: Bajtin y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia.)

2. **TEORIA DEL LENGUAJE:** Bajtin se oponía a “la moda del cientifismo, de la erudición superficial...la tendencia de construir una ciencia a cualquier precio”.

La lengua no es solo un sistema de signos, sino entidades culturales e históricas, con códigos que no son ni fijos ni estáticos. Cada mensaje posee un estilo que no es arbitrario sino que tiene las características propias del ámbito en el cual se comunica.

Todo enunciado contiene en él otros enunciados y palabras de otros (intertextualidad), del pasado o del presente (cronotopo).

Señala Bajtin que el enunciado es respuesta a un enunciado anterior, que a su vez exige respuesta del "otro" (dialogismo); donde las distintas voces (internas y externas) entablan un diálogo.

**a. La Lengua:**

"La lengua penetra en la vida a través de enunciados concretos, que la realizan, y es además a través de los enunciados concretos que la vida penetra en la lengua." (Bajtin 1979:268)

"La lengua como sistema estable de formas normativamente idénticas es tan sólo una abstracción científica, productiva únicamente para ciertos fines teóricos y prácticos. Esta abstracción no se adecua a la realidad concreta del lenguaje. (...)"

El lenguaje es un proceso continuo de generación, llevado a cabo en la interacción discursiva social de los hablantes." (Voloshinov-Bajtin).

Para Bajtin, no es un sistema de normas abstracto sino el resultado del condicionamiento de:

- Las reglas básicas del lenguaje (código que garantiza su comunicabilidad)
- La situación espacio temporal e histórico social en la que se desarrolla

Sostiene que lo individual, lo discursivo y lo ideológico establecen un diálogo en diferentes niveles de complejidad que él denomina heteroglosia o plurilingüismo. Esta diversidad está siempre presente, no existiendo un "rostro auténtico, indiscutible, de la lengua". Esto se confirma en la existencia de los dialectos a través de los cuales se expresan los diferentes lenguajes ideológico-sociales, de grupos profesionales, generacionales, etc.

**b. El Signo:**

"Los signos no emergen en definitiva sino como proceso de interacción entre una conciencia individual y otra. Y la conciencia individual misma está llena de signos ... La conciencia no se convierte en conciencia sino cuando está llena de contenido ideológico (semiótico) y en consecuencia, solamente en el proceso de interacción social ... La conciencia toma forma y existencia en los signos creados por un grupo organizado en el curso de sus relaciones sociales... La conciencia individual se alimenta de signos, allí encuentra su materia de desarrollo, refleja su propia lógica y las leyes del grupo... La Lógica de la conciencia es la lógica de la comunicación ideológica, de la interacción semiótica de un grupo social. (Bajtin 1929:1977:28-30) Aparece aquí la relación entre forma y contenido: el tema y la forma están fusionados y no pueden ser distinguidos sino en lo abstracto. Son las mismas fuerzas sociales y las mismas condiciones materiales que dan vida tanto al uno como al otro: «El índice de valor, la valoración social es de naturaleza interindividual, el signo es creado entre individuos en un medio social. Los temas y las formas de la creación ideológica crecen en la misma cuna y constituyen en el fondo las dos facetas de una misma cosa» (Bajtin).

El Enunciado, el Discurso, es la arena donde se desarrolla la lucha de clases, el entrecruzamiento de diversas ideologías, de diversas tensiones sociales; es en este sentido que en el signo discursivo (signo bajtiniano) se lleva a cabo la pluriacentuación de puntos de vista, y por tanto el enunciado es un signo vivo, móvil, capaz de evolucionar, es el instrumento racional, emotivo y viviente de la sociedad.

**c. El enunciado:**

"Aprender a hablar es aprender a estructurar enunciados (porque hablamos por medio de enunciados y no por proposiciones aisladas y menos, por supuesto, por palabras aisladas). (1984:285)... Cuando escogemos un tipo determinado de proposición, no escogemos solamente una determinada proposición, en función de lo que queremos expresar con la ayuda de esta proposición, sino que seleccionamos un tipo de proposición en función del todo el enunciado terminado que se presenta ante nuestra imaginación verbal y que determina nuestra opinión.



La idea que tenemos de la forma de nuestro enunciado, es decir, de un género preciso de discurso, nos guía en nuestro proceso discursivo en el marco de la totalidad del género.” (Bajtin 1935:1984:288; Todorov 1981:124).

Bajtin parte por considerar el enunciado humano como el producto de la interacción de la lengua y el contexto del enunciado, un contexto que sigue a la historia. En palabras de Kristeva, “donde la estructura literaria no solo existe, sino que es generada en relación a otra estructura.”

Esta postura se oponía a las creencias de los lingüistas y de los estilistas que consideraban el enunciado como individual e infinitamente variable. (ver Anexo IV)

Por esto considera que una nueva ciencia, la translingüística, debe estudiar la relación mutua entre lenguaje individual y lenguaje social.

“Podemos afirmar que la teoría del enunciado se apoya en el punto en que el habla y la lengua se entrecruzan y crean esta unidad de análisis, puesto que en cada enunciado es posible reconocer tanto estas tendencias únicas, como el plurilingüismo socio histórico, efectos de las fuerzas centrífugas y centrípetas que actúan en cualquier expresión de lenguaje, presentándola como unidad de tensión, contradictoria, un plurilingüismo dialogizado, juego vivo de la lengua.” (Todorov)

“...todo enunciado vivo...no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de este enunciado por la conciencia ideológico-social...Porque tal enunciado surge del diálogo como su réplica y continuación y no puede abordar el objeto proviniendo de ninguna parte” (Bajtin)

La comprensión para Bajtin está íntimamente ligada a una respuesta, sea de objeción o consentimiento. Esta comprensión considera al hablante que dirige su enunciado a alguien, un enunciado tiene autor y destinatario y es esto lo que lo diferencia de las palabras y oraciones que son unidades significantes impersonales, no pertenecen a nadie y a nadie están dirigidas.

Esta noción de direccionalidad del enunciado, esta cualidad de dirigirse a otro, es la característica fundamental del enunciado, sin ella dejaría de existir.

“La utilización de la lengua se efectúa en forma de enunciados concretos, únicos (orales o escritos) que emanan de las representaciones de tal o cual dominio de la actividad humana. El enunciado refleja las condiciones específicas y las finalidades de cada uno de estos dominios, no solamente por su contenido (temático) y su estilo de lengua, es decir, por la selección realizada en los medios que ofrece la lengua – léxicos, fraseológicos y gramaticales – sino también y sobre todo por su construcción composicional. Estos tres elementos: contenido temático, estilo y construcción composicional fusionados indisolublemente en el todo que constituye el enunciado y cada uno de ellos está marcado por la especificidad de una esfera de intercambio... Todo enunciado tomado aisladamente es, por supuesto, individual, pero cada esfera de utilización de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, es a esto lo que llamamos los géneros del discurso.” (Bajtin 1952:1984:265)

#### **d. Géneros Discursivos:**

“Las formas de la lengua y las formas típicas de enunciados, es decir, los géneros discursivos se introducen en nuestra experiencia y en nuestra conciencia conjuntamente y sin que su correlación estrecha sea interrumpida “ (Bajtin 1984:285)

“El enunciado y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son las correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua.” (Todorov 1981:125)

“Por un lado las relaciones de producción y la estructura socio-política que éstos (los géneros) condicionan directamente, determinan todos los contactos verbales posibles entre individuos, todas las formas y los medios de la comunicación verbal: en el trabajo, en la vida política, en la creación ideológica. Por otro lado, tanto las formas como los temas de los actos de habla son las condiciones, las formas y tipos de la comunicación verbal » (Bajtin 1929:1977 p.38)



De los párrafos citados se deduce la relación existente entre las esferas o dominios de la actividad humana y la utilización del lenguaje a través de género discursivo, como el elemento que permite establecer una correlación entre el desarrollo de la sociedad y de la lengua. Por tanto el principio de clasificación es la actividad humana y su relación con el uso social del lenguaje:

Ninguno de nosotros escapa al uso de estos géneros, ya que se incorporan a nosotros automáticamente, de hecho los usamos apropiadamente todo el tiempo en nuestra comunicación sin ser conscientes de ellos. «Aprendemos a moldear nuestra habla en las formas del género y al escuchar el habla del otro, sabemos inmediatamente, incluso desde las primeras palabras, presentir el género, adivinar el volumen (largo aproximado de un todo discursivo), la estructura composicional dada, previendo el final; es decir, desde el comienzo somos sensibles al todo discursivo que, en seguida, en el proceso de habla verá sus diferencias. Si los géneros del discurso no existieran y si no tuviéramos su dominio, y que cada uno de nosotros tuviera que construir nuevos enunciados, el intercambio verbal sería prácticamente imposible» (Bajtin 1984:285)

Los géneros discursivos son entonces especies de esquemas, modelos, que construyen formas típicas de enunciados relacionados con los dominios de la actividad humana.

Bajtin señala la existencia de dos grandes tipos de enunciados:

1. **Géneros primarios o simples**, de naturaleza más espontánea, tales como el diálogo de las visitas, la interacción familiar, el relato cotidiano y todas las formas que utilizamos habitualmente en contacto directo con nuestro entorno.

2. **Géneros secundarios o complejos**, los que presentan y objetivas a veces el diálogo cotidiano (como por ejemplo en la novela), o el saber, en esferas más complejas de la vida social. Su composición textual implica mayores grados de elaboración: pedagógico, científico, literario, jurídico:

“...los géneros secundarios del discurso – novela, teatro, discurso científico, discurso ideológico, etc.- aparecen en las circunstancias de un intercambio cultural (principalmente escrito) –artístico, científico, sociopolítico– más complejo y relativamente más evolucionado (que el primario). En el curso del proceso de formación, estos géneros segundos absorben y transmutan los géneros primarios (simples) de toda clase, que se han constituido en las circunstancias de un intercambio verbal espontáneo ...Los géneros primarios, al convertirse en componentes de los secundarios, se transforman y se dotan de una característica particular: pierden su relación inmediata con lo real existente y con lo real de los enunciados de otro... para convertirse, por ejemplo en el caso del diálogo en una novela, en fenómeno de la vida literaria- artística» (Bajtin 1952:1984:267)

Todo discurso secundario (pedagógico, científico, de vulgarización, mediático), posee requerimientos mayores: al no estar en contacto directo con su contexto extraverbal, muchas situaciones quedan fuera del marco del enunciado explícito, por tanto deben contar con un representante verbal: desde el punto de vista pragmático- objetual, en un género secundario no debe haber cosas no dichas, ya sea en forma expresa o sugerida.

#### e. La Alteridad:

(los enunciados) “se realizan en determinadas direcciones, se llenan de cierto contenido, se concretan, se especifican, se impregnan de valoraciones concretas, se unen a ciertos objetos, enlazan con las perspectivas de los géneros y de las profesiones”

“La obra (léase el discurso escrito o secundario), así como la réplica del diálogo, busca la respuesta del otro (de los otros), persigue una comprensión de respuesta activa, y lo hace bajo todo tipo de formas: buscará ejercer la argumentación en la dinámica enunciativa del discurso una influencia didáctica sobre el lector para lograr la adhesión de su convicción, para suscitar su apreciación crítica, para incitar a los fanáticos o continuadores, etc. La obra (el discurso) predetermina las posiciones de respuesta del

otro en las condiciones complejas del intercambio verbal de una esfera cultural dada... es un eslabón en la cadena del intercambio verbal; semejante a la réplica del diálogo, ella se une a las obras enunciadas: a aquellas a las cuales responde y a aquellas que le responden, y al mismo tiempo, se asemeja en esto a la réplica del diálogo, está separada por la frontera absoluta de la alternancia de los sujetos hablantes».(Bajtin, 1929:1984:282)

Se destaca el papel activo del otro (el interlocutor) en el proceso de significación y de interpretación y se pone además de relieve que este fenómeno dialógico, de intersubjetividad, no es exclusivo de la oralidad sino que también ocurre en la escritura, en el marco de una esfera de intercambio verbal determinada. (*Anexo V*)

**3. TEORIA LITERARIA:** Coloca en primer lugar el estudio de la novela ya que la considera el género que permite el mejor análisis del discurso social. Otros puntos importantes son la intertextualidad, la polifonía, el carnaval, los cronotopos, conceptos que ampliaré seguidamente.

**a. Intertextualidad:**

“Ningún enunciado desde una perspectiva general, puede ser atribuido a un solo locutor, el enunciado es el producto de la interacción de los interlocutores y de manera general, el producto de toda situación social compleja, en la cual éste surgió» Bajtin (1929).

“En su *Estética de la creación verbal*, Bajtin habla de “voces enmarcadas” o interdiscursividad (Julia Kristeva propuso el término “intertextualidad”, diálogo entre textos; Barthes y Genette hablaron de “palimpsesto”). Introduce también el concepto de “implicatura”, algo más que queda implícito en el mensaje de manera muchas veces inconsciente, y que el oyente sólo capta mediante inferencia. Esto supone un primer paso hacia una Pragmática Literaria que desarrollarían posteriormente Wolfgang Iser y Umberto Eco.” (Documento N° 8 – Psicología Social I - Antonio Pérez García)

Bajtin hace especial énfasis en esta interrelación entre los sujetos discursivos contruidos como imágenes en las formas de manifestación que toma el discurso.

En un enunciado encontramos necesariamente la puesta en escena de la relación intersubjetiva y al mismo tiempo, de la relación con la voz ajena, es decir, los discursos de otros, o con el acontecimiento o el tema en cuestión.

En un enunciado se muestran, además, las imágenes contruidas de los sujetos discursivos, el horizonte social y cultural en el que viven y la manera como se fundamentan, lo que Bajtin llama la psicología del cuerpo social.

“la palabra en el lenguaje es en parte del otro. Se convierte en “propiedad de uno” sólo cuando el hablante la puebla con su propia intención, su propio acento, adaptándola a su propia semántica. Antes de este momento de apropiación, la palabra no existe en un lenguaje neutral, sino en la boca de otras personas y en sus contextos propios, sirviendo a sus intenciones.” (Bajtin)

**b. Polifonía:**

Extractos tomados del trabajo de Iván Igartua Ugarte “Dostoievski en Bajtin: Raíces y límites de la Polifonía”

“...La correlación existente entre las diversas concepciones de Bajtin en los campos filosófico, lingüístico y antropológico viene dada por la idéntica supeditación de todas ellas al principio dialógico que impregna su pensamiento todo, principio que se manifiesta y explícita de forma prácticamente simultánea en aquellos ámbitos de investigación cultural a los que se dedicó Bajtin. De esta manera, tanto las relaciones *yo-otro* como la interacción y mutua confrontación de la palabra (discurso) ajena y la propia, o las reflexiones sobre la esencia del diálogo entre sujetos (diálogo abierto e inacabado como definición de la vida del hombre y de la cultura), aparecen como las distintas

ramificaciones —claramente relacionadas entre sí— de un núcleo de pensamiento presente ya sin lugar a dudas en la redacción del primer *Dostoievski*...

A juicio de Bajtín, lo que hace Dostoievski es presentar una situación plural por definición... El diálogo en sus novelas se establece de forma múltiple entre voces ideológicas autónomas, situadas en igualdad de condiciones entre sí y con respecto a la voz del autor, lo que supone la negación de una especie de principio de autoridad ideológica presente en las novelas realistas anteriores... se produce en el plurilingüismo social que aglutina a lenguajes diversos entre los que se establece a su vez un diálogo que los ilumina mutuamente...

Cada voz halla su contrapunto (y se identifica por tanto a sí misma) en la presencia de otra voz. La independencia de cada voz o punto de vista, la ausencia de jerarquías entre voces (principio que es respetado por la propia voz del autor) hacen lógicamente imposible el concepto de verdad absoluta, carencia que se expresa en cuanto a la forma en la inconclusión o apertura de la novela de Dostoievski (interpretación relativista que a pesar de ser negada por su propio autor conduce por la vía de la extrapolación que tan asiduamente practicaba Bajtín a la concepción de la vida como diálogo inconcluso, incluso interminable, y por lo tanto abierto...)

Los puntos de vista múltiples no reducen sus distancias entre sí, no son asimilados: de ahí que el diálogo —en cuanto a su desarrollo conceptual— no pueda cerrarse, toda vez que no hay un fin o una culminación. El diálogo se trunca o no es diálogo...

Las raíces más remotas de la polifonía dostoievskiana se hallan en la literatura antigua dialógicamente opuesta a los géneros elevados (la epopeya o la tragedia). El diálogo socrático y la sátira menipea, en calidad de representantes de la tendencia discursiva camavalizada, constituyen los primeros eslabones de una cadena que lleva hasta Dostoievski a través de la novela picaresca de Rabelais, de Cervantes, y de Gógol...

Situada en el centro de la visión bajtiniana de Dostoievski, la polifonía es, además, el reflejo literario de una conciencia lingüística y de una visión del mundo que aceptan e integran en su reflexión artística la pluralidad (estilística, lingüística, social) de la cultura humana, una conciencia que por algo Bajtín denomina «galileica» y que, a fin de cuentas, no es exclusiva del discurso de Dostoievski. Las raíces de la polifonía se vinculan así a la esencia dialógica del ser («ser significa comunicarse», Bajtín, 1994: 187), y por ello sus límites son los límites del gran diálogo entre sujetos..."

### c. Carnaval

Fragmentos de "La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais" (Bajtín)

"...la risa popular y sus formas, constituyen el campo menos estudiado de la creación popular. La concepción estrecha del carácter popular y del folklore, nacida en la época pre-romántica y rematada esencialmente por Herder y los románticos, excluye casi por completo la cultura específica de la plaza pública y también el humor popular en toda la riqueza de sus manifestaciones... Esto nos permite afirmar, sin exageración, que la profunda originalidad de la antigua cultura cómica popular no nos ha sido revelada..."

Las múltiples manifestaciones de esta cultura pueden subdividirse en tres grandes categorías:

- 1) *Formas y rituales del espectáculo* (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.);
- 2) *Obras cómicas verbales* (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar;
- 3) *Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero* (insultos, juramentos, lemas populares, etc.).

...el carnaval, no es una forma del espectáculo teatral, y, en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego.

...De hecho, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad. El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa.

El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su vida festiva.

A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto...

Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta. Esto produjo el nacimiento de un lenguaje carnalesco típico, del cual encontraremos numerosas muestras en Rabelais...

Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas "al revés" y "contradictorias", de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la "rueda") del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como, parodia de la vida ordinaria, como un "mundo al revés". Es preciso señalar sin embargo que la parodia carnalesca está muy alejada de la parodia moderna puramente negativa y formal; en efecto, al negar, aquélla resucita y renueva a la vez. La negación pura y llana es casi siempre ajena a la cultura popular...

Es, ante todo, un humor festivo. No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho "singular" aislado. La risa carnalesca es ante todo patrimonio del pueblo todos ríen, la risa es "general"; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez...

Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna...

Pasamos ahora a la segunda forma de cultura cómica popular: las obras verbales en latín y en lengua vulgar. No se trata de folklore (aunque algunas de estas obras en lengua vulgar puedan considerarse así). Esta literatura está imbuida de la cosmovisión carnalesca, utilizaba ampliamente la lengua de las formas carnalescas, se desarrollaba al amparo de las osadías legitimadas por el carnaval y en la mayoría de los casos estaba fundamentalmente ligada a los regocijos carnalescos, cuya parte literaria solía representar...

Seguiremos ahora con la tercera forma de expresión de la cultura cómica popular, es decir con ciertos fenómenos y géneros del vocabulario familiar y público de la Edad Media y el Renacimiento. Ya dijimos que durante el carnaval en las plazas públicas, la abolición provisoria de las diferencias y barreras jerárquicas entre las personas y la eliminación de ciertas reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana, creaban un tipo especial de comunicación a la vez ideal y real entre la gente, imposible de establecer en la vida ordinaria. Era un contacto familiar y sin restricciones.

Como resultado, la nueva forma de comunicación produjo nuevas formas lingüísticas: géneros inéditos, cambios de sentido o eliminación de ciertas formas desusadas, etc.

El lenguaje familiar de la plaza pública se caracteriza por el uso frecuente de groserías, o sea de expresiones y palabras injuriosas, a veces muy largas y complicadas.

Por su origen no son homogéneas y cumplieron funciones de carácter especialmente mágico y encantatorio en la comunicación primitiva.

El lenguaje familiar se convirtió en cierto modo en receptáculo donde se acumularon las expresiones verbales prohibidas y eliminadas de la comunicación oficial. A pesar de su heterogeneidad originaria, estas palabras asimilaron la cosmovisión carnavalesca, modificaron sus antiguas funciones, adquirieron un tono cómico general, y se convirtieron, por así decirlo, en las chispas de la llama única del carnaval, llamada a renovar el mundo."

#### **d. Cronotopo:**

En "*Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*", define al cronotopo como la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.

La noción de "cronotopo", que Bajtín extrapola de la física (Teoría de la Relatividad de Einstein), expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo que, concebidos en vinculación con el movimiento y la materia, se configuran como sus propiedades. Así, el tiempo puede ser una coordenada espacial: la cuarta dimensión del espacio.

Acuerda con Kant en que tanto el tiempo como el espacio son categorías (y que sin ellas no se puede conocer el mundo), pero considera que constituyen entidades cuya existencia es independiente de la conciencia. Para Bajtín, las nociones de espacio y tiempo son generadas por la materialidad del mundo, y hasta pueden ser objetivables para su análisis.

Los cronotopos son, para Bajtín, el centro organizador de los eventos narrativos. El cronotopo hace visible el tiempo en el espacio y permite la narración del suceso: es el vehículo de la información narrativa.

"Un ejemplo sería el comienzo del *Quijote*: "En un lugar de la Mancha..." que subvierte la tradición caballeresca situando al héroe no en un lugar exótico y lejano sino en un pueblo manchego, donde todo era rutinario, cotidiano (el tiempo de la novela picaresca) y aburrido." (Viñas Piquer, 2002:469).

"Cada cronotopo delimitado en una obra puede incluir, a su vez, innumerable cantidad de cronotopos más pequeños pues, cada motivo, puede tener su propio cronotopo".(Bajtin)

#### **e. La Novela (Epica y Novela en Teoría y estética de la novela)**

Bajtin caracteriza la novela oponiéndola a la Epica antigua. Así, resulta que la epopeya aparece como un género acabado, de firme estructura y poco maleable; un género más antiguo que la escritura y el libro y, por lo tanto, aún cercano a su naturaleza oral. ("Epica y novela", en: *Teoría y estética de la novela*, 449)

El mundo de la epopeya es el pasado heroico nacional, el mundo de los «comienzos» y de las «cimas» de la historia nacional, de los padres y de los fundadores, de «los primeros» y de «los mejores». Este pasado es absoluto, no relativo, inaccesible y venerado; se nutre de la tradición, la leyenda nacional sagrada, incontestable y de validez universal; no de la experiencia personal, puntos de vista, valoraciones individuales, ni la libre ficción que nace a partir de éstas.

En el universo épico no hay lugar para lo imperfecto, para lo imposible de resolver, para lo problemático. Se basta a sí mismo; no supone continuación, y no tiene necesidad alguna de ésta."

"Como tal, es completamente perfecto y acabado..." Entre su auténtica esencia y su apariencia externa no existe el menor desajuste. (...) El punto de vista sobre sí mismo, coincide por completo con el punto de vista de los otros acerca de él; de la sociedad (su colectivo), del rapsoda, de los oyentes"

En contraste con el mundo épico, la novela es más joven, y lo que es, más importante: es un género en proceso de formación, "por eso refleja con mayor profundidad, con mayor sensibilidad, y más esencial y rápidamente, el proceso de formación de la realidad



misma.". La novela no deja que ninguna de sus variantes se establezca, es un género autocrítico por esencia: "A lo largo de toda la historia de la novela podemos seguir la parodización y transformismo consecutivos de las variantes dominantes y de moda de ese género, que aspiran a estandarizarse

"La novela parodia otros géneros (precisamente, en tanto que géneros), desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, excluye a algunos géneros, incluye a otros -literarios o extra literarios (de la vida cotidiana e ideológicos)- en su propia estructura, interpretándolos y reacentuándolos... Ya desde el siglo XVIII se entiende la novela como crítica de otros géneros y de su visión de la realidad: la heroización enfática, el convencionalismo, la poetización estrecha e inerte, el carácter monótono y abstracto, la naturaleza acabada e inmutable de sus héroes."

"Ahora -y contrario al mundo épico- el punto de vista lo proporciona la contemporaneidad, el presente imperfecto y por lo tanto, se acude a la experiencia, el conocimiento y la ficción personales. Las consecuencias de este proceso gracias al cual el presente es el nuevo centro de la orientación humana en cuanto al tiempo y al mundo, son definitivas: "el tiempo y el mundo pierden su perfección (...) el tiempo y el mundo se convierten por primera vez en históricos: se revelan (...) como proceso de formación, como movimiento constante hacia el futuro real, como proceso unitario, completamente abarcador y no terminado."

Marca como antecedente primero de la novela la creación cómica popular, los géneros serio-cómicos: considerados género inferior.

"por primera vez, el objeto de una representación literaria seria (aunque, al mismo tiempo, cómica) es presentado sin distancia alguna, a nivel de la contemporaneidad, en la zona de contacto simple y directo. (...) el punto de vista lo proporciona la contemporaneidad. ( ) La risa es, precisamente, la que destruye la distancia épica y en general, todo tipo de distancia: jerárquica (valorativa). (...) La risa destruye el miedo y el respeto al objeto, al mundo, lo transforma en un objeto de contacto familiar, preparando con ello la investigación libre y completa del mismo."

La novela nos descubre otra imagen del hombre, una donde el exterior -el hombre a los ojos de los demás- y el interior -el hombre visto por sí mismo- ya no coinciden, lo cual conduce a que la subjetividad del hombre se convierta en objeto de experiencia y de representación.

**f. El Lector:** En todo lo que pude leer y analizar no he hallado alusión expresa sobre una teoría de la recepción. Sin embargo, a mi modo de ver, palpita en toda su obra. Desde su teoría del enunciado hasta la relevancia de "el otro", infiero la importancia del lector/receptor, de un lector/receptor activo, partícipe (no olvidemos que toda obra es respuesta y espera una respuesta). Nuestra existencia es tal en virtud de "el otro" que nos percibe.

### Algunos comentarios personales:

Elegí este tema porque había algo en este curioso personaje que me atraía y me dejé llevar por la intuición. Mi imaginación sabía que se trataba de algo interesante, pero no supo dimensionar cuánto. Mi intelecto tampoco.

Parafraseando a Bajtin, sus teorías, sus trabajos con respecto a ellas, su investigación, es una tarea inacabada, pasible de ampliarse, mejorarse, superarse, como toda la existencia humana. "Esta pieza tiene aún mucha tela que cortar". Muestra de ello son los incontables trabajos que estudiosos posteriores han hecho y siguen haciendo sobre ellos, no solo en el aspecto literario y semiótico sino en lo que respecta a la psicología, la sociología, el feminismo, etc.

En mi corta búsqueda de información, fueron cuantiosos los hallazgos, hallazgos para mí, neófita en la materia, como niñita que da sus primeros pasos... Sorprendida, maravillada, admirada por su cosmología y su eclecticismo, por su madura forma de discriminar, cuanto más leía, más me apasionaba hasta que advertí que el tiempo se cernía sobre mí como un



tirano. Me hubiese gustado elaborar más personalmente, que citar, como lo hice en infinidad de casos; hubiese deseado contar con la impresión directa de muchos de otros escritos suyos que no dispongo, hubiese querido disponer de dedos que marcharan tan rápido como mi mente... como dicen los catalanes, "es lo que hay" y, por ahora, alcanza.

Bajtin es un filósofo de la vida humana y su trascendencia, la de aquí y ahora, y la otra, que está más allá y un poco después.

## ANEXOS

## ANEXO A : PERSONAJES

### Martin Buber

De Wikipedia, la enciclopedia libre

**Martin Buber** (Viena, 8 de febrero de 1878 - Jerusalén, 13 de junio de 1965) filósofo, teólogo y escritor judío austriaco/israelí, es conocido por su *filosofía de diálogo* y por sus obras de carácter religioso. Sionista cultural, anarquista filosófico, existencialista religioso y partidario de la partición de Palestina y de la unión entre israelíes y palestinos.

### Biografía

Martin Buber nació el 8 de febrero en Viena en el seno de una familia de eruditos judía. Sus padres se divorciaron y no tuvo otra salida que pasar gran parte de su niñez en la casa de sus abuelos Salomon Buber y Adela Buber, situada en Lemberg, (Lviv, antigua Ucrania). Buber era multilingüe: en su casa se hablaba yidis y alemán, en su infancia aprendió el francés y el hebreo, y en la escuela secundaria aprendió polaco.

En 1896, Buber se fue a estudiar a la Universidad de Viena, y en 1898 se unió al movimiento sionista, participando en diversos congresos. En 1899 asiste al Tercer Congreso Sionista, tomando influencias de Ahad Haam, y se fue a estudiar a Zúrich. Allí, Buber conoce a Paula Winkler, de Múnich, la que pronto se convertiría en su esposa, y dos años más tarde, tendría dos hijos: Rafael y Eva.

En 1901 empieza a editar una revista de clara tendencia sionista: *"Die Welt"* (El Mundo), pero a Theodor Herzl no le agradaba para nada las ideas políticas y sociales de Buber, por lo que éste tuvo que abandonar la revista.

En 1904, Buber se dedicó plenamente al estudio y a la escritura, y dio a conocer al público su tesis: *Beiträge zur Geschichte des Individuationsproblems*. Un par de años más tarde, se dedicó a traducir una serie de textos y cuentos del autor Rebe Nachman de Breslov al alemán, y tuvo una buena aceptación.

En la época entre 1910 y 1914, Buber estudió y escribió sobre textos místicos. Durante la Primera Guerra Mundial, el ayudó a establecer la Comisión Nacional Judía, para mejorar la condición de los judíos que vivían en Europa del este. En 1916 fundó un periódico: *Der Jude* ("El Judío"), aquel mensual sólo duró hasta 1924.

En la época que transcurre desde 1923 hasta 1933, Buber fue un profesor reconocido en la Universidad de Frankfurt. También trabajó conjuntamente con Franz Rosenzweig para traducir la Biblia hebrea (Antiguo Testamento), al alemán. Entre los años 1926 y 1928 edita una publicación titulada *Die Kreatur* (La Criatura).

En 1933, después del nombramiento de Hitler al poder, fundó la Oficina Central para la Educación Judía Adulta, que fue de mucha importancia y de mucha ayuda después de la prohibición de ingreso de los judíos en las escuelas públicas, a pesar de que la asociación nazi obstruyó todo lo posible esta organización.

En 1938 emigra a Jerusalén, donde enseña filosofía social en la Universidad Hebrea de Jerusalén, llegó a ser jefe del Ihud, un movimiento que apoyaba la cooperación entre árabes y judíos. En 1946, publicó su trabajo *Paths in Utopia* en el que detalló sus puntos de vista y, sobre todo, su teoría de la *Comunidad de Diálogo*.

En 1951 recibe el Premio Goethe de la Universidad de Hamburgo, y en 1953 es obsequiado con el Premio Paz de la Cámara del Libro alemana. En 1963 recibe el Premio Erasmus.

### Filosofía

#### Yo-Tú

*Ich und Du* (Yo y Tú), escrito en 1923, es la obra de más éxito por su idea de la filosofía del diálogo. En su obra, el autor plasma las relaciones entre el Yo-Tú y Yo-Ello. El *Yo-Tú* detalla las relaciones entre el hombre y el mundo, describiéndolas como abiertas y de mutuo diálogo. En la relación *Yo-Ello* se debe necesariamente interactuar con el *Yo-Tú*. Pero éste no es el objetivo, el propósito principal es, sin embargo, la relación entre el hombre y la

eterna fuente del mundo, representada por Dios. Buber apoya que la presencia de Dios puede encontrarse en la existencia diaria.

### Comunicación interpersonal

El pensamiento de Buber constituye un aporte al amanecer de un nuevo humanismo. En contra de un mundo que se ha vuelto inhabitable para el hombre, Buber vio necesario resaltar los valores fundamentales de la vida humana y contribuyó a marcar claramente el origen y el destino de toda la existencia humana. La solidaridad, el respeto por el otro, la tolerancia, la no discriminación y el amor por el prójimo son aquellos valores indispensables que los seres humanos deben recuperar para alcanzar su destino: la comunión con Dios. Sólo el camino del amor y de la tolerancia, vivida en todos los ámbitos de la vida humana (en la familia y en las instituciones civiles) permitirá que el hombre se plenifique. (Ure, 2001). Esta visión de comunicación lleva implícita la noción de verdad. Esto quiere decir que, a partir del verdadero encuentro intersubjetivo, los seres vinculados en comunicación no deben mentirse con las palabras. En lo interpersonal hay verdad de encuentro y por ello debe haber manifestación –en los mensajes– de sinceridad. Buber indica una realidad que no ha sido suficientemente abordada por la filosofía clásica. Muestra un camino al iniciar un diálogo con el ser que fundamenta la comunicación interhumana. Estas experiencias de comunicación yo-tú son muy significativas para el que las vive; resultan difíciles de transmitir en palabras, sobre todo en su significado más profundo; marcan un sentido, una dirección en la vida, dan una claridad en el camino de cada uno y una vitalidad para seguirlo. (Meca, 1984).

Las ideas de Buber ayudan a mirar de otro modo la enseñanza de los valores. ¿cómo pensar en impartir cualquier escala axiológica, sino fuera dialógicamente? El logos, sacramento de muy delicada administración, sólo se enseña en diálogo. Para el desarrollo de una axiología dialogada es necesaria la plena confianza en el maestro. (Díaz, 2002). Sólo puede enseñar y formar quien inspira confianza. No obstante, los conflictos entre maestro y discípulo no son evitables, ni deben ser evitados por principio, pero en el momento en que se presentan han de servir para que el alumno vencido asimile la derrota y encuentre en el maestro la palabra de cariño necesaria. Si el vencido es el profesor, la humildad se impone, sin caer en el masoquismo que destruya la necesaria confianza del alumno. Siempre es necesario compromiso en la verdad de la persona.

### Valentin Voloshinov

De Wikipedia, la enciclopedia libre

**Valentín Nikólaievich Volóshinov** (en ruso, Валентин Никола́евич Волóшинов) (1895 - 13 de junio de 1936), lingüista ruso, miembro del llamado *Círculo de Bajtín*, junto a Mijail Bajtín y Pável Medvédev. Es uno de los principales referentes de la teoría literaria marxista y de la teoría de la ideología.

Su obra principal es *El marxismo y la filosofía del lenguaje* escrita hacia fines de los años '20. Allí realiza una crítica a la lingüística contemporánea (Saussure, Vossler, Potebniá, Steinthal) volcada al estudio del signo lingüístico abstracto y del lenguaje como un sistema de normas invariables, y desarrolla su teoría del *signo ideológico*.

La lengua como sistema estable de formas normativamente idénticas es tan sólo una abstracción científica, productiva únicamente para ciertos fines teóricos y prácticos. Esta abstracción no se adecua a la realidad concreta del lenguaje. (...) El lenguaje es un proceso continuo de generación, llevado a cabo en la interacción discursiva social de los hablantes.

No se conoce la fecha exacta de la elaboración de estos textos y se ha discutido su autoría. Algunos la han atribuido a su colega Mijaíl Bajtín

Fue profesor en la Universidad Herzen de Leningrado hasta 1934. Murió de tuberculosis en 1936.

### Textos

- "El discurso en la vida y el discurso en la poesía", Revista *Zvezdá*, 1926.
- *Freudismo*, Leningrado, 1927.
- *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Leningrado, 1929(?)

### **Pavel Nikolaevich Medvedev**

De Wikipedia, la enciclopedia libre

**Pavel Nikolaevich Medvedev** (enero 4to, 1892-julio 17, 1938) fue un estudioso de la literatura rusa. Él era un maestro, activista social, y amigo de Mijail Bajtin, así como de Boris Pasternak y Fiódor Sologub. Medvedev ocupó varios puestos importantes del gobierno en la educación y la publicación. Después de la revolución de 1917, publicó una gran parte de su propia escritura sobre temas literarios, sociológicos y lingüísticos. Arrestado durante el período 1930 en las purgas bajo el gobierno de Stalin, "desaparece", poco después de su detención.

Una de sus obras, **El método formal en los estudios literarios**, se creía que había sido escrita por su mentor, Bakhtin, usando su nombre para escapar de la censura. Esta creencia se ha planteado durante la década de 1970 en Rusia, pero se desarrolló plenamente en la biografía de Bakhtin, escrita por Clark y Holoquist en 1984.

## **ANEXO I : EL SIMBOLISMO**

### ***El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento***

SVETLANA MALIAVINA

Universidad Complutense de Madrid

### **I. LA ÉPOCA MODERNISTA**

La crisis de la conciencia social que estalló en el último tercio del siglo XIX en Europa puso en duda las bases fundamentales de la vida espiritual de la sociedad, haciendo sentir el mundo encima de un abismo, a la espera de la inevitable caída desde un enorme precipicio de los valores, elaborados y mantenidos sagrados e infalibles, en toda la historia previa de la Civilización, y vacíos e insignificantes para el hombre moderno. Aquel estado del caos general recibió su máxima definición por el filósofo alemán Friedrich Nietzsche en su famoso parte de la muerte de los dioses, que consagró la duda en la significación axial del cristianismo, la iglesia de la civilización del Occidente, del naufragio y fracaso de cuyos mandamientos emergieron el amoralismo, pesimismo, egocentrismo etc., los síntomas de la época "del fuerte desacuerdo entre la religión oficial y la fe interna" (Nietzsche). Como resultado del cambio de los valores, provocado por el mismo desarrollo de la sociedad, cuando, por un lado, la ciencia, al extender los límites de lo conocido, se enfrentó con el axioma del conocimiento y empezó a buscar apoyos irracionales para su racionalismo, por otro lado, el arte, que se había acercado extremadamente a la realidad en su realismo, se encontró con el peligro real de su autodisolución en la misma realidad a la que había rendido pleitesía y giró hacia su extremo opuesto: el programa de "el arte por el arte", y finalmente, al hacerse universal la cultura europea tras descubrir otras civilizaciones con unas visiones del mundo totalmente diferentes, al terminar el siglo XIX con todos los ismos que la avalaban (eurocentrismo, antropocentrismo, positivismo, evolucionismo y otros), se produce una crisis y una decadencia, basadas en la ruptura de la relación principal de la moralidad y la estética clásica: cuando lo bello es bueno y lo bueno es bello.

En toda la literatura europea, el modernismo en general, y no especialmente el modernismo ruso, trata conscientemente de renovar las formas poéticas para mejor expresar las nuevas sensaciones, experimentadas por el hombre moderno a razón de las grandes transformaciones que entraron con el cambio de siglo. Los modernistas, ostentando su ruptura con la tradición cultural anterior, no sólo reflejaron la relatividad de todos los valores

(“Cristo es un lacayo, filósofo para los pobres” de Balmont) y la igualdad de derechos de todas las verdades (la adoración equitativa a Dios, Satanás, dioses paganos por Balmont y Briusov):

Los representantes de las nuevas corrientes intentaron con su arte rellenar el vacío, dejado por los dioses muertos, creyendo que “el arte es el camino más corto hacia la religión” (Bely), pensando su obra como un paso hacia el Gran Renacimiento Religioso, en el cual el poeta-teurgo (Vladimir Soloviov) en su sufrimiento dionisiaco (Ivánov) sufre la unión original del caos y el orden, del “sí” y el “no”, volviendo a crear el mundo con su arte. “La poesía rusa, al echar el puente hacia la religión, se presenta como el eslabón de enlace entre la trágica visión del mundo de la humanidad europea y la última iglesia de los creyentes, consolidados para la lucha con la Fiera” (Bely).

## II. LÍMITES HISTÓRICOS Y GRUPOS SIMBOLISTAS

El simbolismo fue la primera de las corrientes del modernismo que surgió en suelo ruso. El impulso para la autodeterminación teórica de las “corrientes nuevas” en la literatura rusa fue la conferencia pronunciada por Dmitri Merezhkovski en 1892 y posteriormente redactada en el libro bajo el título *Sobre las causas de la decadencia y nuevas tendencias en la literatura rusa moderna*

Desde el punto de vista organizativo la acción más importante para el destino del simbolismo fue la aparición en 1894-95 de tres libros poéticos *Los simbolistas rusos*. Más tarde salió a relucir que el autor de la mayoría de los poemas fue Valen Briusov que los había firmado bajo varios seudónimos para crear la ilusión de la existencia de una corriente literaria sólida. ...

De esta manera, desde sus principios el simbolismo ruso resultó ser un movimiento heterogéneo y estéticamente contradictorio.

Por lo tanto, el simbolismo ruso desde su aparición representó más bien un movimiento estético y no una escuela literaria. Dentro de él se formalizaron varios grupos independientes. Por sus rasgos externos existe la tradición de distinguir en el simbolismo ruso dos etapas, cuya frontera coincide con el principio del siglo: el simbolismo de los mayores de 1890, el de los menores, de 1900; y dos polos geográficos: San Petersburgo y Moscú.

El simbolismo ruso posee la complejidad original de su naturaleza artística: su filosofía y su estética nunca han sido un sistema de principios determinados y concluidos. A diferencia de los escritores realistas casi todos los simbolistas, poetas y novelistas, fueron teóricos del arte, críticos literarios y filósofos (Ivánov y Bely). Es una situación de la búsqueda filosófica constante, que se manifestaba en los debates permanentes dentro del movimiento y la polémica cruzada en las revistas. La complejidad interna se perfiló desde el principio por los debates sobre el simbolismo y la *decadencia*... conviene precisar que bajo el término de la *decadencia* se entiende una peculiar forma de la conciencia, una visión del mundo, que surge en la época de crisis y se expresa por los sentimientos de tristeza, alarma, miedo ante la vida, desesperación, impotencia y cansancio espiritual. Es el rechazo del mundo existente, el individualismo extremo, el pesimismo y la exquisitez refinada, cuando el artista se autodetermina como un portador de la gran cultura, que degenera y padece...

Por el contrario a la decadencia, el simbolismo es una de las corrientes modernistas que floreció en la literatura rusa desde la última década del XIX hasta la primera del XX.

La historia del simbolismo en Rusia empieza con dos círculos literarios que se forman simultáneamente en Moscú y San Petersburgo. En Moscú en la última década del siglo pasado, se organizan los estudios de poética y verso a base del interés sobre la nueva filosofía occidental (Schopenhauer y Nietzsche) y con la influencia de las escuelas de los simbolistas europeos. En el círculo moscovita entran Valen Briusov, Konstantin Balmont, Serguéi Poliakov, y Yurguis Baltrushaitis. Los representantes de esta corriente del simbolismo, la *intuitivo-individualista*, cuyo teórico fue Briusov, vieron el objetivo del arte en expresar “el movimiento del alma” del poeta y revelar de forma intuitiva el misterio del mundo. Para ellos el simbolismo era una escuela literaria que debería superar el ocaso



creativo de la literatura rusa de la época anterior y aproximar la poesía rusa, autóctona en su desarrollo artístico, con el arte poético europeo...

En San Petersburgo surge otro grupo simbolista encabezado por Dmitri Merezhkovski, Zinaída Guippius y Nicolai Minski. Al individualismo extremo de los moscovitas y su "puro esteticismo" ellos oponen la idea de la mística cristiana de la *comunidad religiosa*...Este grupo, que entró en el escenario literario bajo el nombre de los decadentes y defendían el concepto *místico-religioso* del movimiento, vio en el simbolismo una categoría existencial, un medio de decantar la idea del reino futuro predestinado para unir el paganismo y el cristianismo, el espíritu y la carne...

En San Petersburgo, *la escuela de la nueva conciencia religiosa* de Merezhkovski y Guippius. Guippius y Merezhkovski ...

En Moscú, se formalizó el grupo de los *argonautas*, formado por Serguéi Soloviov, Andréi Bely, Aleksandr Blok, Ellis Kobylnski,...Este grupo obtuvo en la crítica literaria el nombre de simbolistas menores.

La segunda generación de simbolistas (los menores) trataba de superar el individualismo extremo de los mayores, su subjetivismo, decadencia y esteticismo distante. Los representantes de esta corriente (*teúrgico-estética*), no querían considerar el simbolismo como un movimiento literario, surgido para cambiar el otro, tampoco sólo por el arte, sino como una visión del mundo, una peculiar sensibilidad hacia la realidad...

El círculo de los *argonautas* y la "torre" de Ivánov representaron el intento de crear el arquetipo de la existencia humana en las relaciones fraternales, en la franqueza mutua, en el constante y enriquecedor intercambio intelectual...

Este complejísimo movimiento no se encerraba en los círculos citados, cuyos representantes no agotaron todas sus posibilidades, pues fueron numerosos los poetas y escritores que, sin declarar la vinculación directa con estos grupos, sufrían su atracción fascinadora, cuyas obras, estrechamente entrelazadas con el simbolismo por sus orígenes y aspiraciones, nos obligan a mencionarles: Fiodor Sologúb (pseudónimo de Fiodor Kuzmích Teternikov) (1863-1927), Aleksandr Mijáilovich Dobroiiubov (1876-1943), Innokénti Fiódorovich Annenski (1855-1909), Vladislán Félixovich Jodasevich (1886- 1939), Maximilián Aleksándrovich Voloshin (1877-1932), Mijail Alakséevich Kuzmín (1875-1936).

### III, TEMAS DE LA POESIA MODERNISTA

La nueva corriente, al romper todos los lazos que la unían con el antiguo contenido del arte social, levantó su base sobre el contenido nuevo, que se hallaba en el otro mundo, en el fondo del desconocimiento sagrado; "en aquella noche de donde todos nosotros salimos y a la cual inevitablemente hemos de regresar, menos transparentes que antes" (Merezhkovski). Este contenido místico hace transformar todo el sistema de los temas de la nueva poesía: los temas sociales, cívicos, que estaban en el centro de atención de las generaciones anteriores, se reemplazan categóricamente por los temas existenciales: la vida, la muerte, Dios.

La sensación de "fin de siècle", la destrucción inevitable de este mundo, el deseo de la muerte... el culto del individualismo extremo (del primer período del modernismo), el desafío por cambiar la vida de la filosofía mística ~de la primera década del siglo), el presentimiento de la predestinación perecedera de la cultura, expuesto en términos neoeslavófilos de la "poesía pura" (del tercer periodo), son los rasgos infalibles de esta poesía, rasgos que se proyectan siempre en las categorías universales y apocalípticas, libres de cualquier matiz concreto y social...

Ocupando el lugar del género principal, la poesía lírica que descubre el mundo desde el punto de vista del "yo" lírico del poeta transmite la imagen de un superhombre, que en actitud profética prevé el final desconocido por los demás, y brinda el culto del amor místico, componiendo himnos a su amada, la personificación terrenal de la Feminidad Eterna ...

### IV. EPOCA DE LA NOSTALGIA POR LA CULTURA UNIVERSAL

La nueva poesía se hizo notar por sus tiradas pequeñas, las ilustraciones exquisitas y los precios altos. Esta orientación hacia la élite culta se acentuaba por los nombres latinos o griegos de los poemas y ciclos (Briusov e Ivánov), por los epígrafes de poetas ingleses y españoles poco conocidos con sus traducciones (Balmont) o incluso sin traducir (Baltushaitis). En un libro de Ivánov hay un ciclo de versos escritos en alemán, en otro en latín...

Personas de una enorme erudición, amantes y conocedores de las civilizaciones antiguas, los simbolistas compartían una visión del mundo que, por un lado, era cosmopolita y asimilaba la cultura y historia rusas como una parte de la gran cultura europea...y por otro, rusófila, con la "idea rusa" como la fuente del mito simbolista y la futura predestinación mesiánica de Rusia asiática y pagana...

## V. EL CONCEPTO DEL "LIBRO POÉTICO"

A los poetas nuevos les deprimía y obsesionaba la pérdida de la armonía interna, que llenaba el ser del hombre de su época, de la integridad utópica y ansiada, la que intentan recomponer en todos los niveles, primero, en su práctica poética, y, luego, en su vida personal ("la idea del camino" de Blok)...

El ansia de conseguir una armonía plena hace buscar al poeta la integridad de la vida y la obra,...

En aquel momento entre la gente "el donde escribir" y "el don de vivir" se valoraban casi de la misma forma". (Viadimir Jodasevich). La misma relación con su propia biografía fue propia de Balmont, que al igual que otros poetas del arte nuevo trató de crear "un poema de su propia vida"...

...libro poético a la manera de diario lírico...se convierte en uno de los preferidos en la prosa modernista (*Diarios de Peérsburgo* de Guíppius).

## VI. FORMA DEL VERSO POÉTICO

...Desarrollando la idea de la "lengua sugestiva" de los románticos, los simbolistas descubrieron el verso libre, que permitía cambiar el metro varias veces dentro de un solo verso, aunque este fuera breve, dependiendo del cambio de la situación, del ánimo, del... Esta auténtica revolución de la forma de versificación, que prendieron los simbolistas, cambió todo el carácter del verso poético ruso, por un lado, y, por otro lado, preparó el descubrimiento de la prosa poética (Bely), basada en los principios rítmico-musicales, predestinando el desarrollo del estilo del s. XX...

## VII. NUEVO LENGUAJE POÉTICO

...En la poesía nueva, las palabras adquieren significados nuevos, producidos por el contexto y, generalmente, más difusos y más ocasionales, utilizados sólo para una situación concreta."El objetivo del simbolismo es hipnotizar al lector por una fila de imágenes colocadas una tras otra, provocar en él un cierto estado de ánimo", escribió Briusov en la Introducción a la primera edición de *Los simbolistas rusos*. Mientras que en la Introducción a su segunda edición llega a afirmar: "La unión, dada por estas imágenes, siempre es más o menos casual, por eso hay que verlas como las etapas de un camino invisible, abierto para la imaginación del lector. Es por eso que el simbolismo puede llamarse "poesía de alusiones". "Al elaborar el nuevo lenguaje para su práctica poética, los simbolistas de una forma natural lo aplicaban a toda creación suya, dando origen al nuevo y revolucionario concepto de la prosa poética (Bely). ...

## VIII. EL "SIMBOLO" COMO LA BASE DEL NUEVO LENGUAJE POÉTICO

...En la poética tradicional el término *símbolo* significa parábola polisémica, lo contrario a la alegoría: la parábola con un solo significado. La alegoría está predestinada para la comprensión lógica y única, el *símbolo*, por el contrario, es intuitivo y polisémico, contiene en sí la perspectiva del descubrimiento de una fila interminable de significados. Así describió esta propiedad del *símbolo* Inokenti Annenski: "En absoluto necesito una única forma de

comprensión. Al contrario, considero por una virtud de la obra si se puede interpretarla de dos o más maneras, o sin llegar a entenderla del todo, solamente sentirla y luego terminar de componerla por sí mismo”...

## IX. EL “SIMBOLO” EN LA TEORÍA Y PRÁCTICA POÉTICA DE DOS GENERACIONES DE SIMBOLISTAS

Aquí yacía el germen de la división entre dos generaciones de simbolistas: los mayores y los menores. Los mayores, representados por Briusov y Balmont, aceptaban el significado “social” de la palabra *símbolo* y veían en el simbolismo solo una escuela literaria con una técnica poética determinada; los menores, representados por Ivánov, Bely y Blok, aceptaban su significado “espiritual” y veían en el *símbolo* “una ventana hacia la eternidad” (palabras de Bely), y en el simbolismo: una visión del mundo que lleva a través del *símbolo* hacia el conocimiento religioso.

Los simbolistas menores insistían en comprender la unión sagrada del ser. Como subraya Mijail Bajtín en *Estética de la creación verbal* el *símbolo* para estos poetas “no es tan solo una palabra que caracteriza la impresión del objeto, ni el objeto del alma del artista con su destino ocasional: el *símbolo* marca la esencia real del objeto”.

La historia del simbolismo va por el camino del desarrollo de la teoría y la comprensión del *símbolo*, desde el impresionismo del simbolismo mayor: cuando es tan solo una impresión o apariencia, una alusión que de forma intuitiva crea una emoción adecuada; hasta la poesía pura del simbolismo menor: la búsqueda de la esencia de un fenómeno concreto...

El *símbolo* es una imagen que debe expresar a la vez toda la plenitud del sentido concreto y material de los fenómenos, así como su significado ideal, el cual, situado más allá de su apariencia y ocultado por ella, se aleja de manera vertical, hacia arriba, y en profundidad. “Un *símbolo* es un *símbolo verdadero* sólo cuando es inabarcable en su significado” (Ivánov)...

## XII. LA “MÚSICA” Y LA POESÍA NUEVA

Por su importancia la *música* es la segunda categoría (después del *símbolo*) en la estética del simbolismo. En la teoría y práctica del movimiento esta categoría se interpretaba en dos aspectos: como una peculiar visión del mundo y como un procedimiento poético...

El efecto de la *música* en la poesía se consiguió como el resultado del cambio del principio de la creación verbal por el principio de la creación musical...

Las consonancias, aliteraciones, repeticiones invaden los poemas; en algunos casos el intento de conseguir la musicalidad del verso adquiere un carácter hipertrofiado, se convierte en el objetivo de la creación (Balmont).

## XV. LA ORIGINALIDAD DEL MOVIMIENTO

El simbolismo, con su pensamiento escolástico, la convicción en la capacidad y el objetivo del arte de reconstruir la vida, el presentimiento agudo del fin del tiempo histórico y la aproximación de las mutaciones históricas, al igual que su época, llamada el *renacimiento espiritual ruso*, fue una respuesta al desafío lanzado por la vida misma. El rasgo principal de aquella etapa del desarrollo del pensamiento filosófico y estético ruso fue la abundancia de los sistemas filosóficos y las obras literarias de un numeroso grupo de creadores del renacimiento. La herencia de los idealistas espirituales de aquel tiempo, extremadamente extensa, se estima en centenares de volúmenes que, contando con las revistas correspondientes, las diferentes ediciones filosóficas y religiosas, y teniendo en cuenta los límites temporales bastante concisos del *renacimiento espiritual ruso*, tan sólo por su expresión exterior (la cantidad de la literatura), no tiene precedentes en la historia del idealismo universal. Las obras poéticas y artísticas creadas en la época, por su extraordinaria riqueza, insólita belleza formal y profundo significado simbólico, derrumbaron las barreras temporales de su década histórica, convirtiéndola en un siglo, el *Siglo de Plata* de la literatura rusa.

## ANEXO II : ACMEISMO

### Acmeísmo

(De Wikipedia, la enciclopedia libre)

**Acmeísmo.** Corriente literaria rusa que surgió en 1911, durante el llamado Siglo de Plata de la literatura rusa, en respuesta al simbolismo.

Al contrario del simbolismo, el acmeísmo se empeñó en reemplazar el ocultismo, la polisemia y ambigüedad complicada y el misticismo de aquel con la claridad en el lenguaje de lo retratado.

El nombre se deriva de los rendimientos cumbre a que aspiraban los integrantes del grupo. También se le denomina "neoclasicismo", "adanismo" y "clarismo".

Los impulsores del acmeísmo se agrupaban en torno al Gremio de Poetas y a la revista *Apollon*

### Nikolái Gumiliov

(De Wikipedia, la enciclopedia libre)

**Nikolái Stepánovich Gumiliov** (1886-1921), poeta ruso. Figura central del movimiento acmeísta junto a poetas como Anna Ajmátova (con quien estuvo casado) y Ósip Mandelshtam . Su poesía conserva siempre un aroma adolescente, por su pasión por el viaje y el exotismo y por su frecuente tono fatalista. Muy popular en vida, ejerció un influjo muy intenso sobre los poetas jóvenes. Fue fusilado en 1921. Durante el régimen soviético su poesía fue prohibida.

### Biografía

Nació en Kronstadt, cerca de San Petersburgo; hijo del médico naval Stepán Yakovlevich Gumiliov (1836-1920) y de Anna Ivanovna Lvova (1854-1942). Cursó estudios en el liceo de Tsárskoye Seló, del que era director el poeta simbolista Innokenti Ánnenski (1855-1909).

Al acabar el bachillerato en el liceo de Tsarskoe Selo, marchó a París y estudió en la Sorbonne. A partir de 1902 empezó a publicar poesía. En 1905 apareció su primer libro, la colección *Путь конквистадоров* (El camino de los conquistadores). Durante su estancia en París editó la revista literaria *Sirius*, de la que salieron tres números.

A partir de 1907 realizó diversos viajes por Italia, Francia y África. Fascinado por el continente africano, Gumiliov viajó allí periódicamente. En Africa participó en safaris y obtiene diversos objetos de artesanía para el Museo de Antropología y Etnografía de San Petersburgo. Inspirándose en estas vivencias escribió su segundo libro de poemas: *Романтические цветы* (Flores románticas), que apareció en 1908.

De retorno a Rusia, colaboró con el periódico artístico *аполлон* (*Apollon*). En 1909 protagonizó un extraño incidente: un duelo fallido con otro colaborador de la revista, el gran poeta Maksimilián Voloshin (1877-1932), a raíz de la correspondencia amorosa que mantuvo Gumiliov con la poeta espúrea Cherubina de Gabriak (seguramente pseudónimo de Elisaveta Dmitrieva).

En 1910 frecuenta las celebraciones literarias del poeta simbolista Viacheslav Ivánov (1866-1949), a las que acudía también la joven poeta Anna Ajmátova (Anna Adreyevna Gorenko, 1889-1966), con quien Gumiliov contrajo matrimonio (25 de abril de 1910). Ese mismo año publica el poemario *Жемчуга* (Las perlas).

En 1911, en reacción contra el aura de misticismo que envuelve la poesía de los simbolistas fundó, en compañía del poeta Sergéi Gorodetski (1884-1967), una asociación llamada Цех поэтов (Gremio de Poetas); el Gremio propugnaba que la poesía es, sobre todo, una labor técnica, en el mismo sentido que la arquitectura: hacer un poema es como construir una catedral. Junto con otros integrantes del Gremio, como Anna Ajmátova y Ósip Mandelshtam (1891-1938), Gumiliov proclamó el acmeísmo, un nuevo movimiento poético que propugna una poesía de imágenes claras y con un lenguaje moderno y abierto a lo cotidiano. De

acuerdo con los postulados del Gremio de Poetas, cualquier persona puede llegar a hacer poemas siempre que siga las directrices técnicas de los maestros. Numerosos jóvenes se sintieron atraídos por esta escuela, que frecuentaron, más o menos formalmente, poetas como Georgi Ivánov (1894-1958) o Vladímir Nabókov (1899-1977). En esta época Gumiliov escribe también artículos teóricos, y publica traducciones de poetas franceses contemporáneos y algunas traducciones de poemas suyos al francés. En 1912 ve la luz un nuevo poemario de Gumiliov, *Чужое небо* (El cielo ajeno), ese mismo año nace el hijo de Gumiliov y Ajmátova, Lev (años más tarde, el encarcelamiento de Lev Gumiliov dio lugar al famoso ciclo de poemas *Requiem*, de Anna Ajmatova).

Al estallar la Primera Guerra Mundial, N. Gumiliov se enroló en un cuerpo de élite de la caballería del ejército ruso; fue condecorado por su valor con dos cruces de san Jorge (24 de diciembre de 1914 y 5 de enero de 1915).

Durante la revolución, Gumiliov sirvió en el cuerpo expedicionario ruso en París. A pesar de las advertencias, en 1918 volvió a Petrogrado. Tras el triunfo soviético, Gumiliov nunca disimuló su antipatía por los comunistas y por los escritores sin talento que se beneficiaban de su colaboración con el nuevo régimen. En esta época, Gumiliov participó en la fundación del **Sindicato de Escritores de Rusia**.

En estos últimos años de su vida, Gumiliov maduró artísticamente; los poemas que corresponden a este período se recogen en los libros *Колчан* (El carcaj), en 1918 *Космер* (La hoguera) y en 1921 *Шатер* (Tienda de campaña) y *Огненный столп* (Columna de fuego). El 3 de Agosto de 1921 N. Gumiliov fue detenido por la Cheka de Petrogrado en relación con lo que se llamó la Conspiración de Tagantsev (complot monárquico probablemente totalmente inventado por la propia Cheka). El 24 de Agosto se decretó el fusilamiento de los 61 involucrados en la conspiración. Las circunstancias del fusilamiento y de la prisión de Gumiliov han permanecido oscuras; tras la desclasificación de algunos archivos del KGB, van dándose a conocer algunas de estas circunstancias

**Anna Ajmatova:** Estudió latín, historia y literatura en Kiev y en San Petersburgo. Allí se casó con Nikolái Gumiliov en 1910, poeta famoso, promotor del acmeísmo, corriente poética que se sumaba al renacimiento intelectual de Rusia a principios del siglo XX. Los acmeístas rompían con el simbolismo, de carácter metafórico, y restablecían el valor semántico de las palabras. En esta línea Anna publica en 1912 su primer libro de poemas titulado *La tarde*. En ese mismo año nace su único hijo, Lev (Lev Gumiliov), que se convertiría en un famoso historiador Neo-Eurasianista. El matrimonio de Anna y Nikolai duraría desde 1910 hasta 1918.

## ANEXO III : EL FUTURISMO

### FUTURISMO

*Ilustrísimos señores y señoras! Es éste un año de muertos. Casi a diario los periódicos derraman sus lágrimas por alguien que ha alcanzado prematuramente un mundo mejor que el nuestro. Cada día, el cuerpo seis (de los tipógrafos en los periódicos) rompe en sollozos por culpa de tantos nombres segados por la espada de Marte. Jamás tuvieron los periódicos un aire tan noble y tan monásticamente austero como hoy. Se revisten con el luto de las esquelas; tienen los ojos llenos de lágrimas necrológicas. Por eso, ha sido particularmente desagradable ver cómo esta prensa ennoblecida por el dolor se dejaba llevar de una indecorosa algazara con ocasión de una muerte que me toca muy de cerca. Cuando los críticos uncidos al coche fúnebre comenzaron a llevar el ataúd del futurismo por el largo camino suicida de la palabra impresa, los periódicos se desternillaron de risa durante semanas enteras: ¡Ja, ja, ja! ¡Les está bien! ¡Lleváoslo, lleváoslo! ¡Ya era hora! (Profunda emoción entre el público: "Pero, ¿realmente ha muerto? ¿Ha muerto el futurismo? ¿Va en*



*serio?"*.) *Sí, ha muerto*". Esas líneas fueron escritas en 1915 por el poeta Vladimir Maiakovski.

La actividad propagandística del futurismo había sido extraordinaria, por lo que se explica que dejara una impronta más o menos perceptible en la práctica totalidad de las constelaciones de la vanguardia histórica, y, de forma particular, en Rusia, país en cuya prensa se publicaron, ya desde 1909, importantes manifiestos de los italianos. El futurismo ruso, muy pronto comprometido con la cultura emergente del proletariado revolucionario, manifestó desde un principio una independencia de concepto, y careció del afán representativo del futurismo de Marinetti, siempre obstinado en conferir a la vanguardia un estatus de nueva oficialidad artística. Se trataba, más bien, de un movimiento de ilustración y actualización de la cultura rusa identificado con un proceso artístico liberador y revolucionario, que se dio de forma vertiginosa. Los futuristas rusos fueron socialistas en su mayoría y ya en 1913 abuchearon, por burgués, a Marinetti en su visita a Moscú. En el Manifiesto de los futuristas rusos de 1918 se proclamaba: "Exigimos: La separación del arte y del Estado. La abolición del patronazgo, de los privilegios y del control en el terreno del arte. Basta de diplomas, títulos, encargos y grados oficiales". Y se terminaba diciendo: "¡Viva la tercera revolución! ¡La revolución del espíritu!". Esa expectativa liberadora asociada al nombre del futurismo había tomado cuerpo en Rusia en los años anteriores a la Revolución de 1917. Los hermanos Burliuk fundaron en 1910 el primer grupo futurista ruso, que funcionó básicamente en el ámbito de la literatura, con Velemir Chlebnikov y con Maiakovski, el más activo y entregado de los poetas de la vanguardia rusa. Pero, será entre los años 1913 y 1915 cuando se realicen las primeras obras significativas que podemos ordenar en la tendencia futurista, una vez que se reintegran a su patria artistas que se habían desplazado a la Europa occidental. Y en 1915 tendrán lugar las dos grandes exposiciones del futurismo ruso. Con todo, los futurismos rusos (egofuturismo, cubofuturismo...) no constituyen una tendencia tan decantada como en Italia. Bien al contrario, en el arte de aquellos años se dio en Rusia una recepción rápida de las innovaciones más diversas del arte occidental, que se amontonaron y mezclaron en los trabajos de los autores de vanguardia. El neoimpresionismo, la pintura fauve, el expresionismo de Munich y Berlín, el cubismo... convergieron, como el futurismo, en los talleres de la vanguardia rusa antes de que ésta se decantara por la abstracción pura. Algunos autores entraron de lleno en la pintura futurista, como Liubov Popova (1889-1924), pintora que siguió de cerca el movimiento en París y en Italia. Otra autora significativa es Olga Rosanova (1886-1918), que ilustró a Chiebnikov. Pero, por ejemplo, si observamos su Paisaje urbano de 1913, cuadro dominado por diagonales muy futuristas y formas en punta, podremos percatarnos de qué forma de penetración del espacio en profundidad está más próxima al expresionismo. Con Alexandra Exter (1882-1949) ocurre algo distinto. En su Ciudad en la noche (1914) nada vemos del trepidante ritmo centrífugo y embriagador de los futuristas italianos ni tampoco nada de la ciudad-Moloj de los expresionistas. La ciudad se recoge en un mundo encendido, lejano, misterioso, no excéntrico. La obra de Natalia Goncharova (1881-1962) se debe en parte al futurismo, como es el caso de sus cuadros de 1913, Aeroplano y tren y El ciclista. Pero, aunque nos encontremos ahí con el tema de la máquina y el movimiento, esta pintura está sumida en una graciosa calma e ingenuidad. Pone de manifiesto las raíces que tiene la vanguardia rusa en la pintura naif, que había sido ampliamente cultivada. La Goncharova y su marido Mijail Larionov (1881-1964) se encuentran entre los artistas que se propusieron imitar el arte popular ruso, al modo en que lo hicieran también los pintores del Blaue Reiter con el arte infantil y popular en Munich. El primitivismo campesino y autóctono, sobre el que regresarán frecuentemente en su obra, señala los primeros pasos de Larionov y Goncharova, quienes, a su vez, crearon el rayonismo en 1913. Este se proponía ser una síntesis de cubismo, futurismo y orfismo, aunque consistía en imitaciones muy sumarias, casi abstractas, de objetos de la realidad con trazos que recuerdan el divisionismo. Larionov y Goncharova habían presentado sus obras, con Malevich y Tatlin en la exposición "El rabo del burro" de 1912, que defendió los valores del primitivismo popular y del futurismo. Los componentes de la vanguardia rusa son



complejos, como sus modelos y tendencias, especialmente en los primeros años de gestación de la vanguardia. Un ejemplo notorio en la interpretación rusa del futurismo es El afilador de Kasimir Malevich (1878-1935), otro de los que revolucionaron la asimilación fauve del arte popular ruso. Dio vida al cubofuturismo y al suprematismo. Su obra futurista pertenece a los años 1912 y 13. El afilador es un análisis pictórico del movimiento del afilador y su máquina. Pero, está ausente la voluntad de representar la velocidad, de remitirnos específicamente al tema del movimiento todopoderoso. Se presenta un modelo espacio-temporal dominado, lo mismo que la máquina que maneja el hombre. Las líneas del movimiento no se expanden hacia el espacio en derredor. El hombre y su máquina aparecen como una fuerza que crea orden en un mundo desordenado. Los colores, con su asepsia metálica, se contrastan, lo mismo que se compensan las líneas unas a otras en su orientación. Se trata de un dinamismo equilibrado, que compone un mundo que pertenece al hombre; el hombre se ayuda de su máquina, pero no se rinde a ella. En la Rusia que preparaba la revolución se veía la máquina ciertamente como una fuerza liberadora, que redime al hombre de la tiranía de la naturaleza y le da la posibilidad de crear un mundo que se corresponda a su humanidad. Notaremos que la esperanza en la transformación del orden social a través de la máquina es algo sensiblemente distinto a la exaltación futurista de la máquina como signo de modernidad.

### **Futurismo en Rusia:**

En Rusia, la visita de Marinetti provocó en cierto modo el nacimiento del Futurismo Ruso, que fue superior al modelo italiano con una actitud más política y revolucionaria socialmente. Marinetti influenció a los dos escritores rusos considerados los fundadores del Futurismo Ruso, Velimir Khlebnikov quien era poeta y místico y el joven Vladimir Mayakovsky, quien llegó a ser “el poeta de la revolución” y el delegado más popular de su generación.

Los Rusos publicaron su propio manifiesto en Diciembre de 1912, titulado *Una bofetada en el rostro del saber público*, que codificó el manifiesto italiano de Mayo.

Los futuristas rusos defendían el abandono de Alek, Pushkin, Fyodor Dostoyevsky, y Leo Tolstoy y de ellos los populares versos usados para nuevas y experimentales técnicas de escritura de poesía. Tanto los poetas Rusos como los Italianos descartaban las construcciones lógicas en las oraciones y la gramática y sintaxis tradicional. La poesía futurista frecuentemente presentaba combinaciones incoherentes y anárquicas de palabras privadas de su significado y usadas sólo por su sonido.

Como el primer grupo de artistas para identificar íntegramente apasionados con la Revolución Bolshevik de 1917, los futuristas buscaban dominar la cultura post - Revolucionaria y crear un nuevo arte que sería integrada en todos los aspectos de la vida diaria de una cultura revolucionaria. Fueron favorecidos por Anatoly Lunacharsky, el primer comisario de educación del gobierno soviético, se les dieron importantes cargos culturales.

Pero el desafío de las técnicas literarias de los Rusos Futuristas y sus premisas teóricas de rebelión e innovación demostraron también lo inestable de la fundación como para construir un amplio movimiento literario. La influencia Futurista fue menos importante cuando Mayakovsky murió en 1930.

### **Biografías de los fundadores del futurismo**

#### **Khlebnik, Velimir Vladimir (1885 -1922)**

Fundador del futurismo ruso.

Sus versos esotéricos influyeron significativamente en la poesía soviética.

Nació en una familia de científicos, estudió matemáticas y lengua en sus años de Universidad. Al mismo tiempo comenzó a descubrir ideas para renovar la poética del lenguaje.

1912 Se reúne con Mayakovsky. Escribieron el primer manifiesto ruso y mostraban el arte como una utilidad social.

Creó un nuevo mundo de palabras que eran difíciles para cualquier lector. Era llamado el “poeta de poetas” e influyó en otros.

### **Mayakovsky, Vladimir (1892-1930)**

Participó en la escuela de arte en Moscú y compartió con David Burlyuk y otros, el grupo futurista ruso y pronto se convirtió en el más importante del grupo.

En 1912 el grupo publicó un manifiesto.

Entre 1914 y 1916 Mayakovsky hizo dos poemas, que eran dos tragedias del amor y expresaba el desacuerdo del autor con el mundo en que vivía.

Usaba el lenguaje de la gente de la calle, tratando de “despoetizar” la poesía.

Desde 1919 a 1921 trabajó en la agencia de telégrafos rusa donde consiguió rimas y “eslogans”.

Después de 1925 viajó por Europa, E.U.A., México y Cuba tomando sus impresiones.

Escribió algunos libretos para cine y actuó en algunos.

En 1928 se enamoró en París de Tatyana Yakovlena y se quiso casar con ella, pero ella no aceptó.

Decepcionado en el amor, por el régimen soviético y denegada una visa para viajar a otros países, se suicidó en Moscú en 1930.

La política del grupo de Mayonesqui era revolucionaria, antiimperialista y antimilitarista.

### **Consecuencias del Futurismo ruso**

Rayonismo: movimiento artístico ruso fundado por Mikhail F. Loriomov, que representó uno de los primeros pasos hacia el descubrimiento del arte abstracto en Rusia. Pintó su primer trabajo rayonista, “Glass” en 1909 y escribió el primer manifiesto del movimiento en 1912, que no fue publicado hasta el año siguiente, explicando el nuevo estilo, que era una síntesis del cubismo, el futurismo y el orfismo.

El movimiento rayonista en Rusia tuvo una considerable deuda con los futuristas. Durante los años 1912 hasta 1914, artistas como Natalia Goncharova (1881-1962) combinaron las influencias del cubismo y del futurismo en sus obras que se caracterizan por rayos de color diagonales casi abstractos.

En Rusia la revolución fue inmediatamente precedida y acompañada por un despertar poético. Movimientos como el simbolista, en la década del 90, cuyos principales representantes eran Aleksandr Block y Andrei Biely, comenzaba a perder su imperio. “Los doce”, el gran poema de Block, señala el canto de cisne del simbolismo. Como reacción contra esa tendencia, dos poetas que habían pertenecido a la misma, Seguei Gorodesky y N.S. Gumiliev, publican en 1912 un manifiesto contra “las formas vagas” y anunciando su intención de “cantar la alabanza del mundo viviente”.

Nace así la escuela Acmeísta con Anna Ajmátova y su marido Bumiliev a la cabeza, ambos revolucionarios líricos terminaron víctimas de la inconformidad revolucionaria: Gumiliev fue fusilado en 1921 y Ajmátova cesó en absoluto de publicar.

## **ANEXO IV : BAJTIN - SAUSSURE**

### **PARA DOMINAR LA ARENA DE LOS SIGNOS (Fragmento) de Marcela Ortúzar**

#### **Teoría del Arte en los Tiempos del Cólera.**

Tanto el objeto estético como la subjetividad humana están conformados por la subjetividad del otro... Vida y arte se funden en Bajtín, la creación estética produce mucho más que obras de arte.

Pero no cualquier mirada nos construye como sujetos, sólo una mirada humana (crítica); el otro valora, juzga, ama, detesta. Esta valoración -se terminará planteando- es fundamentalmente social.

La conformación de un héroe conformado por valoraciones sociales se extiende a todo lo real; representar, nombrar, pasa a ser una actividad inevitablemente axiológica (recordamos el ejemplo de la subversión). Como cuando en la Rusia revolucionaria de la década del 20; la axiología es ideología por antonomasia, semiosis e ideologías se funden.

Es así como el grupo Bajtín llega a un lugar crucial: aquel donde teoría de los signos y teoría de las ideologías se encuentran.

En realidad, ese cruce fue la verdadera obsesión de las polémicas de la época. La revolución se había encontrado, al estallar, con un grupo de casi adolescentes estudiantes de literatura, apasionadamente enfurecidos contra las estéticas en boga, incansablemente dedicados a pensar que cosa era el lenguaje artístico, que cosa era por lo tanto un signo artístico, que un signo "común", cotidiano, contra cuya percepción el otro se recortaba. Eran jóvenes, eran brillantes, algunos apoyaban a los bolcheviques, todos rodeaban a los poetas más talentosos del momento (Maiakovski, Essenin, ect.). La teoría literaria los conoce con el nombre de formalistas.

Hartos de que despojaran al arte de toda especificidad (se lo explicaba por la historia, por la biografía del autor, por la filosofía, por la lucha de clases, nunca por sí mismo) comenzaron levantando la bandera de la pura forma, del puro procedimiento. Enarbolando el marxismo, muchos les cayeron encima. Las explicaciones sociológicas proliferaron. En ellas, el arte no era forma sino contenido; el contenido, producto de la ideología; la ideología, producto de la base material, económica. Sin embargo, los formalistas ponían el dedo en la llaga; no es tan simple, señores, ¿cómo definen desde esa explicación lo específico del arte? Nadie sabía en verdad contestar esa pregunta. Igual que la guerra civil, el hambre, la pasión y el invierno, la polémica arreciaba. Tanto formalistas como sociólogos revisaban sus argumentos. Desde el primer grupo, Tinianov sentaba bases para que el arte no fuera puro procedimiento formal e intentaba descubrir relaciones entre la literatura, sociedad e historia que no transformaran a la literatura en un mero reflejo. Trotzki, por su parte, reconocía en medio de sus ataques que sólo los formalistas tenían los instrumentos para analizar con rigor el lugar del lenguaje en la poesía. "Los métodos del análisis formal son necesarios, pero insuficientes", escribía. El artículo sobre los formalistas es uno de los más inteligentes documentos de polémica de la época. En ese clima, el grupo de Bajtín construyó su

pensamiento. Lo hizo como parte de la discusión; su práctica teórica era práctica política. Para hacerlo, eligió dos adversarios claves, brillantes: los formalistas y el curso de lingüística general de Ferdinand Saussure.

### **Signos que Latén.**

La obra del lingüista belga había llegado rápidamente a Rusia. Apareció en 1915, el libro que iba a trastornar radicalmente todas las ciencias sociales comenzó su gloriosa carrera en Rusia revolucionaria. Los formalistas encontraron en Saussure una teoría de los signos que desenvolvía y explicaba muchas de sus intuiciones. El grupo Bajtín, una teoría contra la cual era posible dar forma semiótica a aquella mirada y evaluación del otro. La ideología aparecía ahora como la emperatriz del mundo de los signos; el marxismo y la semiótica tendrían mucho que decirse. El arte podría verse como un modo específico -infinitamente potente- de condensar, elaborar y producir unidades ideológicas. Detenernos en la teoría estética de Bajtín es imposible en los límites de espacio de este artículo. Su postura ilumina de modo particularmente concreto y operativo los procesos de transformación del material ideológico que construye una obra de arte y logra escapar de la empobrecedora dicotomía forma-contenido. La obra de Bajtín construye, por otra parte, una verdadera teoría de la novela que se vuelve a demás instrumento indispensable en una teoría de la cultura popular.

Decidido a definir un objeto de estudio para la lingüística, Saussure separó el sistema de la lengua en los actos del habla que la lengua (matriz mental, socialmente compartida por un pueblo) generaba. El objetivo: quitar todo lo aleatorio, lo individual, lo imprevisible del acto humano de hablar y resguardar el carácter sistemático, abarcable, descriptible de ese conjunto de signos interrelacionados por reglas llamada lengua

Dejando el habla fuera de su objeto de estudio, Saussure dejaba también fuera del acto concreto, social e históricamente determinado que un locutor, a una hora y a una fecha, emocionalmente comprometido, aprisionado dentro de concepciones ideológicas, diera algo. ¿Cómo influían esos factores en la construcción de su enunciado? No importaba. La lingüística saussuriana sólo estudiaba la lengua.

En cambio el grupo Bajtín propondría otra lingüística: una lingüística del habla (los términos más elegidos del cuestionamiento de Saussure están en el signo ideológico -1929-. De todos modos, la lectura a distancia muestra hasta donde todo el planteo bajtiniano es tributario del Curso... Por un lado, la teoría del valor saussuriana, su afirmación de que no hay ideas previas al sistema sino que cada lengua, de su propia organización estructural, emanan los conceptos, es el aporte más riguroso e indiscutible a la comprensión de las lenguas como productoras de ideologías. Por el otro, Saussure admite claramente el carácter social e histórico de las lenguas, cuya génesis es siempre el habla, dice, acto históricamente determinado. Él elige dejar afuera el aspecto social de la lengua para conformar su objeto de estudio; aunque atacándolo por esto, el grupo Bajtín parte de su misma dicotomía (por él construida) y decide trabajar con eso que Saussure había desechado, no por inexistente sino por "inmanejable" en términos científicos.

Para Bajtín se trató de entender, de qué modo los enunciados son conformados por sus condiciones de producción y como los acentos valorativos con que se pronuncian van cargando de tensión los signos. A diferencia del signo saussuriano -exclusivamente definido

por sus asépticas relaciones dentro de un sistema que nunca importa cómo o para que es utilizado en actos de habla-, el signo del grupo Bajtín está atravesado por el pulso de la vida.

"El lenguaje no conserva ni forma palabras neutras, 'que no le pertenecen a nadie': está dispersado, pleno de intensiones, totalmente acentuado (...) No es un sistema abstracto de formas normativas, sino una opinión multilingüe sobre el mundo. Todas las palabras evocan una profesión, un género, una tendencia, un partido, una obra precisa, un hombre particular, una generación, una época, un día, una hora (...) Todas las palabras, todas las formas, están pobladas de intenciones".

Como nadie aprende a hablar en neutro o imparcial diccionario (habría que ver, además, si los diccionarios pueden ser neutros o imparciales), adquirir el sistema de la lengua implica una realidad, habitarse con múltiples acentos y valoraciones ajenas (de la comunidad) que no coexisten pacíficamente sino que se discuten o se responden. Si la conciencia que conforma a los sujetos es lingüística, nuestra propia subjetividad, construida toda ella por signos, está hecha de valoraciones sociales donde latan la historia, la posibilidad de disenso y subversión.

## ANEXO V : DIALOGISMO

### PARA DOMINAR LA ARENA DE LOS SIGNOS (Fragmento)

de Marcela Ortúzar

#### Dialogismo, señor del enfrentamiento.

"Conciencia hecha praxis, la lengua se ha formado de la misma práctica social de la vida y está penetrada por ella, por los enfrentamientos que le son propios, por su ritmo y sus afectos. Entonces queda claro que la ideología no es más que eso; producción de representaciones del mundo, signos, lengua. El signo sólo es ideológico y en su funcionamiento se puede ver privilegiadamente el de las ideologías. La semiótica es por ende la disciplina capaz de aportar ni más ni menos que la descripción sistemática y específica del funcionamiento de la ideología en una forma social.

Los semejantes, los otros, que nos legaron sus acentos y valoraciones cuando aprendimos a hablar, nos conformaron con su mirada-discurso reconocedor. Los ojos nos contemplan desde el espejo, sus discursos nos "escuchan" mientras nosotros hablamos. Los otros no son jamás el polo pasivo de la mera recepción; no son oyentes, en realidad sino hablantes silenciosos que escuchan tomando "una activa postura de respuesta: (el oyente) está o no de acuerdo con el discurso (...), lo contempla, lo aplica, se prepara para la acción (...). (su) postura de respuesta está en formación a lo largo de todo el proceso de audición y comprensión". Es que al hablar no concebimos a los otros como meros decodificadores pasivos, terminales computación; "el hablante mismo cuenta con esta activa comprensión preñada de respuesta" y de acuerdo con eso estructura su propio enunciado.

Eso sí: no hablamos como hombres solos, que se dirigen a máquinas únicamente capaces de decodificar. Tampoco nuestra lengua fue creación de un hombre sólo: ningún "primer hablante" interrumpió el primer silencio del universo. Como en Peirce (para quien sólo hay signos en un universo de signo), sólo hay discurso en discusión, acuerdo, diálogo con otros discursos. Discursos anteriores, míos o ajenos, discursos a los que el mío se anticipa a rebatir, discursos que ansío y espero para que respondan, apoyen, continúen mis preguntas. Mi voz nunca está sola, mi palabra vive sólo en el límite en que se toca con la palabra del otro y por eso significa"

## BIBLIOGRAFIA Y MATERIAL DE CONSULTA

- **Apuntes de Teoría Literaria y Narratología por la profesora Kelly Gavinoser**
- **“El problema de los Géneros Discursivos”** de Mijail Bajtin (*“Estética de la creación verbal”*)
- **“La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El Contexto de Francois Rabelais”** de Mijail Bajtin
- **Wikipedia, la enciclopedia libre**
- **“Dostoievski en Bajtin: Raíces y Límites de la Polifonía”** de Iván Igartua Ugarte (*EPOS, XIII, 1997, Pag. 221-235*)
- **“La recuperación del Ser en la Filosofía de Mijail Bajtin”** de Henry González Martínez, Gloria Rincón y Blanca I. de González – Universidad Pedagógica Nacional – Bogotá – Colombia
- **“Bajtin y Vigotski”** de Antonio Pérez García – Documento 8 – Psicología Social I (2004) de la Universidad de la República – Uruguay
- **“Juego y novela”** Apuntes de Ciencia Sociales de la Universidad Javeriana - Bogotá – Colombia
- **“Para dominar la arena de los tiempos”** Trabajo de Marcela Ortúzar
- **“Bajtin: generalidad dialógica”** de Isabel Rivero García (*“Intertextualidad, polifonía y localización en investigación cualitativa.”*)
- **Prólogo del libro “La estilística de la novela en M.M.Bajtin”** por Joaquín Aguirre Romero
- **Definición de hermenéutica.** (Proyecto Cibernous- Glosario)