



Connotas. Revista de crítica y teoría literarias

ISSN: 1870-6630

connotas@unison.mx

Universidad de Sonora
México

KARAGEORGOU BASTEA, CHRISTINA

La obra de arte para Jan Mukarovsky y Mijaíl M. Bajtín

Connotas. Revista de crítica y teoría literarias, núm. 6-7, 2006, pp. 9-26

Universidad de Sonora

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672671028001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La obra de arte para Jan Mukarovsky y Mijaíl M. Bajtín

CHRISTINA KARAGEORGOU BASTEA*

Resumen:

En este artículo se examina la dimensión social que otorgaron al objeto estético dos pensadores relacionados por sus aproximaciones formales a la literatura: Jan Mukarovsky y Mijail M. Bajtín. Señalando el camino hacia la teoría de la recepción, el teórico checo sostiene en 1936 que el texto literario alcanza estatuto artístico cuando entra al circuito de valores sociales por medio de la lectura y la apreciación de los lectores. Por su parte, Bajtín considera que el encuentro de voces y valores sociales es constitutivo del objeto artístico. A diferencia de Mukarovsky, para el filósofo ruso este diálogo es inherente a la palabra estética, siempre plurivocal y multiacentual. La inexorabilidad del origen y destino social del texto es, pues, aquel elemento que revela la dimensión pragmática, irreductible a la obra de arte, vista por Bajtín como *acto ético*.

Palabras clave:

Jan Mukarovsky, Mijaíl Bajtín, formalismo ruso, semiótica, estructuralismo, obra de arte, función estética, acto ético, polifonía.

El debate sobre la autonomía de la esfera literaria, la problemática de la relación entre arte y sociedad –obligatoria y recíproca, desde cierta perspectiva, secundaria y estorbosa, desde otra–, la polémica

* Vanderbilt University.

en cuanto al predominio de la esfera social sobre la estética y viceversa, son cuestiones que toman la forma de un diálogo vehemente entre estructuralismo y sociología. En algún punto del camino, la semiótica viene a vincular las dos tendencias analíticas, mostrando el valor de código socio-representacional del arte. Se diría, pues, que se trata de un asunto resuelto, hace ya mucho tiempo. Y sin embargo, una mirada atenta a la evolución de las humanidades en los últimos años al predominio de los estudios culturales y poscoloniales que se imponen al campo de la teoría literaria, prueba que todavía la preocupación es vigente, y lo que es más: se trata de una polémica productiva. Propongo aquí desentrañar los inicios fecundos de la polémica sobre la índole del “objeto estético”, así como se traza en las opiniones orquestadas y a veces encontradas de Mijail M. Bajtín y Jan Mukarovsky. Concibo la construcción de este concepto como indicativo del entramado de ideas que atraviesan la primera mitad del siglo XX para desembocar en la renovación de los estudios literarios después del estancamiento que generó la exacerbación estructuralista y la relativización postestructural.

Afirmaciones como “[...] el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia” (Eichenbaum en Todorov 25), y otras por este estilo tajante y polémico, encuentran su razón de ser afuera y en contra de “tendencias filosóficas y religiosas [que obligaron los formalistas a] un verdadero *pathos* revolucionario, tesis categóricas, ironía despiadada, rechazo audaz de todo espíritu de reconciliación” (Eichenbaum en Todorov 25). A raíz de este tono, el formalismo fue atacado por su positivismo y deseo cientificista. Poco influyó en la formación de este prejuicio la propuesta que Tinianov esboza para explicar la evolución estética, a saber, la teoría de las diferentes series en contacto (Tinianov en Todorov 89, 96),¹ o la sutileza del argumento historicista que Osip Brik da para explicar los cambios en el ritmo poético:

¹ Es innegable que la serie estética evoluciona, según los teóricos rusos, dentro de la historia social en estrecha relación con la sociedad en su conjunto; en este sentido,

Normalmente [dice el teórico], la exigencia de reforzar los valores semánticos aparece cuando la realidad pone de relieve una nueva temática y cuando las viejas formas del verso, relacionadas inseparablemente con su semántica, que ya ha perdido su sentido, no son capaces de apoderarse de esta nueva temática. Lo mejor de todo es empezar el estudio de la conexión entre las cadenas rítmica y semántica a partir de aquellas épocas donde no se sentía la ruptura, cuando la cultura del verso satisfacía temporalmente la exigencia de la llamada unidad de la forma y el fondo. (Brik 25)

Vista así, la forma es el excedente de la necesidad expresiva que en los moldes viejos ve el estancamiento del diálogo estético sobre las ideas y las condiciones sociohumanas. En los fenómenos de fosilización formal se debaten la palabra, la idea y la sociedad. Cuando el excedente formal se vierte en tipos de versificación obsoleta, el lector debe leer en busca del contenido. El ritmo se pierde, la forma deja de manifestar el contenido. Por lo mismo, la bancarota de los valores rítmicos repercute en la manera como el lector se apropia de un proyecto estético. Los cambios en la versificación son, pues, resultados de la refracción sutil que han causado en la forma de escribir y de leer preocupaciones sociales e históricas.²

producto estético e historia no pueden sino entramarse irreductiblemente. Pero más allá de esto, el mismo OPOIAZ es producto del almacén denso en intrigas, vicisitudes y desgracias de la propia historia soviética.

² Lo que tampoco puede pasar desapercibido, sin embargo, es el deseo de Brik por estudiar los momentos de la evolución literaria en los que menos se nota la trascendencia de los contextos sociales en la literatura. Por lo general, la teoría literaria actual, dentro de una necesidad neoformalista pero que ha abrevado en los legados de la sociología de la literatura, en los métodos deconstructivos y su desvelamiento de las implicaciones de la ideología sobre los productos artísticos, en la teoría de la recepción y la enseñanza semiótica, como también en el legado de Bajtín y de su uso por la sociocrítica, tiende a reivindicar la actitud de estudiosos como Tinianov, Shklovski y Jakobson, marcando la preocupación de éstos por la interrelación entre literatura, historia y sociedad (Fokkema 41).

Jan Mukarovsky y Mijaíl M. Bajtín, cada uno desde postulados y principios distintos, defienden la historicidad y la naturaleza social del fenómeno artístico, el peso ético que convierte el artefacto estético en objeto. Mukarovsky llega a esto por medio de la toma de conciencia sobre la naturaleza semiótica del arte, es decir, siguiendo un camino, esencialmente estructuralista,³ mientras Bajtín reconoce desde el principio la naturaleza socio-estética del objeto literario, y señala la necesidad de estudiar la literatura en tanto objeto ético-estético.

Jan Mukarovsky pertenece al Círculo Lingüístico de Praga y desarrolla lo más importante de sus teorías sobre estética y literatura entre 1925 y 1945, en compañía de estudiosos como Jakobson, Trubetzkoy, Bogatyriev (miembros del Círculo de Moscú), Mathesius, Havránek, Trnka, Rypka, Vachek.⁴ En 1929, este grupo publica “Tesis”, su manifiesto teórico, en el que declara los principios de su análisis. En este escrito, se hacen explícitos conceptos originales o reelaborados, que habían acompañado la teoría literaria por mucho tiempo: el de la distinción entre lenguaje “popular” y “lengua literaria”, el de las funciones del lenguaje en situaciones concretas de comunicación, el de la doble rivalidad de la lengua literaria, primero, con su tradición y segundo, con la lengua de función comunicativa (Trnka 44, 41, 42, 46). En estos principios se pueden oír ecos formalistas, que se hacen notar más intensamente en la manera de concluir de la tesis sobre el lenguaje literario y su análisis: “En lugar de la mística de las relaciones de causalidad entre sistemas heterogéneos, *es preciso estudiar la lengua poética en sí misma*” (Trnka 52; subrayado en el original). Más adelante se esboza

³ Si bien, en el pensamiento de Mukarovsky hay un pronto alejamiento de los principios de evolución inmanente de la serie literaria, la idea subyace a su teorización, tomando con los años la forma de una estructura permanente en el reacomodo de sus elementos constitutivos. En 1937 escribe: “Esta evolución [la de la obra de arte] siendo autónoma, está regida por las leyes naturales inmanentes que surgen de la tendencia, propia de cada estructura, a conservar la identidad de la estructura en evolución” (Mukarovsky 273).

⁴ Sobre los antecedentes, la constitución y el desarrollo histórico del Círculo de Praga véase Mukarovsky 9-13; Fontaine 7-21.

también el concepto de la literatura como sistema semiológico, cuya intencionalidad va dirigida hacia el moldeamiento de la expresión verbal, operación que distingue ésta de otros sistemas semiológicos (Trnka 51), antecedente conceptual que Mukarovsky desarrollará. Finalmente, en contraste con la evolución posterior del pensamiento estético del teórico checo, en las “Tesis” se lee:

En la formación de las lenguas literarias, *las condiciones políticas, sociales, económicas y religiosas no son más que factores externos*, ayudan a explicar por qué tal lengua literaria ha salido precisamente de tal dialecto determinado, [...] pero estas condiciones no explican por qué se ha distinguido y en qué se distingue de la lengua popular. (Trnka 44, el subrayado es mío)

Si bien es cierto que se debe tomar en cuenta el trabajo individual para la escritura de estos principios teóricos, es claro el nivel de consenso subyacente a éstos.

Cinco años después, Jan Mukarovsky escribe:

Está cada vez más claro que el contenido de la consciencia (*sic*) individual viene dado hasta en sus profundidades por los contenidos que pertenecen a la consciencia colectiva. Por consiguiente, los problemas del signo y de la significación son cada vez más importantes, ya que cada contenido psíquico que sobrepasa los límites de la consciencia individual adquiere, ya por el mero hecho de su comunicabilidad, el carácter de signo. (Mukarovsky 35)⁵

Desde este nuevo derrotero, la obra de arte se ve como producto de negociación entre voces y conciencias. La virtualidad de sentidos que cada obra encierra se activa en la medida en que el texto pasa de artefacto a objeto en el proceso de la recepción. La presencia de una comunidad lectora, aunque no todavía de un mecanismo

⁵ En adelante, las citas y referencias a este libro se marcarán con el número de página correspondiente entre paréntesis.

social de consumos diversificados, permite la multiplicación semántica del signo estético. Lo anterior implica que el texto literario cumple con una función comunicativa. El artefacto literario, posesión y codificación individual, es una instancia anterior a su recepción. En el momento en que la obra entra en el circuito de interacción comunicacional, dentro del marco de una tradición y de la institución socio-literaria, la naturaleza intencional cede ante la importancia constitutiva del proceso de recepción.

Para Mukarovsky sólo en la medida en que la obra se vuelve pertenencia de una comunidad, signo de algo para sus miembros, es posible la función semiológica. Esta función no puede más que tener una base social que dota el artefacto estético de carácter funcional y compartido, en otras palabras, de naturaleza estética. Es éste el aspecto que hace el arte afín al lenguaje: “Toda obra de arte se asemeja, en cierto modo a la palabra; del mismo modo que la manifestación lingüística sirve de intermediario entre dos individuos, de los cuales uno habla y el otro escucha, también la obra artística está destinada por su autor a servir de medio de comunicación con los individuos receptores” (272). Esta división no marca líneas de separación o exclusividad de actitud, pasiva o activa, sino que es el espacio del encuentro entre dos necesidades que se corresponden y satisfacen mutuamente.⁶

Es en los intersticios de esta construcción, en los espacios colindantes entre los participantes, que se define la existencia del objeto artístico.⁷

⁶ En “El individuo y el arte”, Mukarovsky contempla diversas situaciones de intercambio socio-estético en las que el texto nace de la interacción entre creador y receptor (272).

⁷ Más adelante Mukarovsky da un paso todavía más decisivo en esto de reconocer el valor ideológico de la estética. En 1944 escribe: “[...] la significación de la obra artística, precisamente en tanto que obra artística, no consiste en la comunicación. La obra de arte no tiende [...] a nada que esté fuera de ella, a ningún objeto exterior [...] No establece una comprensión entre la gente en cuanto a las *cosas* [...] sino en cuanto a una determinada *postura frente* a las cosas, una determinada postura del hombre frente a *toda* la realidad que le rodea, es decir, no sólo frente a aquella realidad que está descrita en la obra” (264-65). En el objeto artístico se ve plasmada una porción de

La obra artística no puede ser identificada [...] ni con el estado de ánimo de su autor ni con ninguno de los estados de ánimo que evoca en los sujetos que la perciben [...] la obra artística está destinada a servir de intermediario entre su autor y la colectividad [...] La obra-cosa funciona, pues, únicamente como símbolo exterior [...] al que corresponde, en la conciencia colectiva, una significación determinada [...] caracterizada por lo que tienen en común los estados subjetivos de la consciencia, evocados por la obra-cosa en los miembros de la colectividad determinada. (35-36)

La postura del teórico tiene diversas implicaciones: la obra de arte, desde esta perspectiva, se desvincula de un sentido autorial o más autorizado que otros; deja de ser el objeto hedonista de la recepción estética individual; cobra una función social; se integra en tanto signo en el que la forma, como manifestación de la volición individual, trasciende sobre la conciencia colectiva. De la misma afirmación se pueden extraer otras conclusiones respecto de la función artística y la conciencia colectiva. En relación con el primer concepto es importante el circuito de comunicación que se establece entre autor y la colectividad por medio de la obra. En relación con el segundo, parece que Mukarovsky concibe la conciencia colectiva como el espacio de encuentro entre conciencias individuales, identificable históricamente, es decir, un lugar de conciliación.⁸ Pues, el objeto artístico es el signo identificado y avalado como tal por el trabajo interpretativo y, al parecer según Mukarovsky, unívoco, de la conciencia de una comunidad cultural.

realidad cuya característica más inherente es la actitud ética e ideológica de los sujetos ente ella. La representación de la realidad en la obra del arte se refracta por la orientación estética y ética de la obra, “[...] dada objetivamente en ella [...]” (265).

⁸ En 1936, Mukarovsky define su concepto de conciencia colectiva en los siguientes términos: no “como una realidad psicológica [...] la conciencia colectiva es un hecho social; es posible definirla como un lugar de convergencia de los distintos sistemas de fenómenos culturales, como el idioma, la religión, la ciencia, la política, etc.” (58).

Esta conclusión deja el significado del objeto estético abierto al proceso histórico de su recepción, en tanto que su exégesis depende de la circunstancia social en la que la obra es acogida. Sin embargo, desde el punto de vista sincrónico, Mukarovsky unifica la producción de sentido en tanto que éste se configura sobre una base conciliatoria, pero no por definición dialógica; lo objetivo parece así la homogeneización de lo subjetivo múltiple. En definitiva, Mukarovsky marca la relación dinámica de la obra artística con sus lectores, relación que hace que el valor estético recaiga sobre la unidad de sentido y no sobre el contexto referencial.

El ensayo titulado “Función, norma y valor estético como hechos sociales” (1936) señala una vuelta radical en el pensamiento del teórico checo, que lo aleja de las “Tesis” de 1929. En este texto, Mukarovsky empieza por reconocer su deuda con los formalistas rusos (44-45). Retomando el concepto de las series, subrayando la primacía del estudio de la función estética del lenguaje en los análisis literarios, y extendiendo la instancia artística a sus dimensiones sociales, afirma: “El punto de partida del estudio lo constituye, por supuesto, el análisis de la función estética que al mismo tiempo incorpora lo estético a los fenómenos sociales, y acentúa, gracias a su carácter energético, el carácter ininterrumpido de la evolución inmanente de la esfera estética” (45). En este ensayo se aclara también que la naturaleza artística de un objeto se establece con respecto a una recepción de índole estética, más allá de los juicios axiológicos. Lo estético se aleja del inmanentismo formal, adopta un carácter circunstancial, y por lo demás, obedece a criterios de un entramado cultural en evolución: “[...] la aptitud activa a la función estética no es una propiedad real del objeto, aunque éste haya sido construido intencionalmente en vista de esta función, sino que se manifiesta sólo en circunstancias determinadas, es decir, en un contexto social determinado” (48). Lo anterior significa la integración de la actitud estética en tanto postura hacia la realidad, constante en todo acto humano, ya sea de creación, ya sea de recepción.⁹

⁹ La actividad humana está relacionada, para Mukarovsky, con tres esferas: la práctica, la teórica y la estética, cuyos límites no son fijos, y cuyos espacios más que

Otra característica fundamental de la función estética que la enmarca dentro del pensamiento dialéctico-teleológico de Mukarovsky es el objetivo que por medio de ella se persigue: “[...] la consecución del placer estético” (62). Pero aquí no se trata de una búsqueda hedonista, como al principio podría parecer. Dentro del esquema de la comunicación artística “[...] para que las premisas objetivas puedan hacerse valer, tienen que participar de algún modo en la constitución del *sujeto* del placer estético” (61, el subrayado es mío), dice el estudioso. El acto de creación y su artefacto resultante son momentos de constitución de todas las instancias involucradas, a saber, del artista, del receptor y del ambiente dentro del que el objeto es recibido, en tanto artístico. Para Mukarovsky, lo que distingue la obra de arte de la realidad es el específico punto de vista –subjetivo, pero comunicable– desde el cual se crea un mundo posible.

Para la producción de la significación, creador y receptor tienen que reconocer las dimensiones estéticas del objeto. Esto significa que necesitan refuncionalizar todo aquel entramado de condiciones que los integran a una conciencia colectiva de criterios ideológicos mucho más amplios. Así, la producción y el consumo dejan de ser actos individuales, para pertenecer al contexto cultural, formado por el proceso de interacción entre tradición, artista, objeto, espectador. Cada uno de los elementos anteriores, más que eslabón de una cadena consecutiva causal, es una fase de un proceso abierto a anticipaciones, retrocesos, intercambio de posiciones, cuyos integrantes son equitativamente influyentes en un desarrollo que los rebasa: “[...] será necesario concebir la norma estética como un hecho histórico, es decir, tomar como punto de vista su variabilidad en el tiempo” (64).¹⁰ Sólo así se puede entender, sin simplificaciones, la idea de Mukarovsky sobre el “trabajo de descripción de la realidad” que se efectúa en el arte y la afirmación de que los

excluyentes tienden a convertirse en topos de interacción (140-42).

¹⁰La teoría literaria no ha dejado de ver esta brillante aportación del teórico checo: “[l]a teoría de Mukarovsky concibe al arte como un proceso de transmutaciones continuas de funciones, normas y valores” (Galan 64).

personajes de una obra son personificaciones de los elementos en conflicto, propios del sujeto-punto-de-vista desde el cual se contempla la realidad desde la obra o la obra desde la realidad (275).

Para entender la totalidad de la visión de la obra estética es importante analizar el concepto de función estética. En Mukarovsky, este elemento es el valor superior de todos los que posee un objeto, y que lo define como objeto de arte (188). Desde luego, en el sentido de que el valor es el resultado de las relaciones diferenciales entre elementos de la misma naturaleza, se podría decir que la visión del teórico se enmarca perfectamente en la tradición saussureana; pero Mukarovsky logra una conceptualización mucho más amplia de lo que es el valor artístico, asociándolo con condiciones extraestéticas y circunstancias históricas, cuya interacción constituye la apreciación estética como proceso que se despliega en el tiempo.

En “La obra poética como conjunto de valores” (1932) se lee:

Podría pensarse incluso que los valores extraestéticos se encuentran totalmente fuera del campo visual de aquel que percibe y valora la obra poética en tanto que artística. Pero no es así; los valores extraestéticos se manifiestan también en este caso, pero no de manera independiente, actuando sobre la relación emocional y volitiva del receptor respecto de la obra, sino como componentes de la construcción estética [...] La importancia de los valores extraestéticos para la construcción de la obra poética es, pues, considerable. A pesar de esto, y aunque la escala de valores extraestéticos en la poesía coincide con la escala de los mismos valores conocidos por el lector de la vida práctica, esta importancia queda fácilmente inadvertida. (188-89)

Aquí se hace patente, por una parte, que los elementos socio-ideológicos que participan en la composición artística están dotados de poder estetizante, mientras por el otro, se advierte que, para Mukarovsky, los individuos no pueden desligarse de las expectativas culturales colectivas. La visión se complejiza cuando, además

del problema de la relación entre diversos tipos de valores dentro de los límites de la obra de arte, se introduce en el panorama teórico la problemática de la función social de la obra: “La función extraestética de la poesía no pertenece, propiamente hablando, a los problemas de la poética, sino a los de la sociología de la poesía. No obstante, eso no significa [sigue Mukarovsky] que el criterio de la función de la obra no se tome en cuenta al analizar su construcción artística [...]” (191). Por medio de este razonamiento, se explica la ampliación o reducción del público de la poesía en diferentes épocas (192).

Concluyendo la exposición del concepto que Jan Mukarovsky tenía respecto de la estructura del artefacto artístico y su transición a objeto por medio de la recepción, es decir, su origen y conclusión social, y para poder pasar al examen de estas categorías en Bajtín, creo que el puente natural son unas últimas palabras del teórico checo: “[...] la investigación noética de toda la problemática de fenómenos estéticos, tarea propia de la estética, tiene que ser construida suponiendo que la función, la norma y el valor estético son válidos únicamente respecto al hombre, al hombre en tanto que ser social” (101). Lo anterior convierte la obra de arte en espacio de encuentro histórico entre conciencias participativas en condiciones específicas. Así, la obra de arte se libera de la intención autorial, propia del individuo creador, conocido desde la Ilustración por su constitución unívoca y racional. Para Mukarovsky, el objeto de arte es un continuo devenir significativo, en la medida en que su poder de comunicación implica espacios sociales de recepción, nuevos, viejos, olvidados, transgredidos, inversos.

En 1924, en momentos cumbre de otro clima polémico sobre el problema metodológico de los estudios literarios, Mijail Bajtín escribe, sin lograr publicar en aquellos momentos, “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, donde, frente a la negación de los formalistas de reconocer la vertiente ético-social del valor estético, afirma que “sin un concepto sistemático de lo estético, tanto en su diferencia de lo cognitivo y lo ético como en su nexo con ellos en la unidad de la cultura, no se puede ni siquiera diferenciar el objeto sometido al estudio de la

poética [...] de la masa de obras verbales de otra índole” (Bajtín, *Problemas literarios* 14). Pero la oposición teórica entre los formalistas y el filósofo no se limita en su divergencia respecto del concepto de integración de los objetos culturales. Un diálogo más amplio se entabla alrededor de la inmanencia de lo estético, el binarismo de contenido y forma, la operatividad de la lingüística como medio de análisis, la función histórica de la actividad estética, la relación entre autor, obra, lector/espectador/contemplador.

Bajtín sostiene que

[l]a forma entendida como forma del material en su definición científico-natural [...] se convierte en algo externo, carente del elemento valorativo, en una simple regulación de aquél. Queda totalmente incomprendida la *intensidad emocional-volitiva de la forma*, así como el carácter de la expresión de determinada actitud valorativa del autor y del espectador ante algo más que el material. (*Problemas literarios* 19, el subrayado es mío)

Mostrando inoperante la organización de forma y contenido, por su imposibilidad de captar y revelar el aspecto estético de la palabra –es decir, el elemento eidético propio del objeto artístico–, se vuelve necesario un nuevo concepto que dé cuenta de la naturaleza de la obra de arte verbal. La “forma arquitectónica” es esta categoría bajtiniana que integra en su complejidad los distintos momentos de la actividad estética creadora y contemplativa. La integración de las categorías formalistas se da para Bajtín en la forma composicional, cuya función es llevar a un *telos* expresivo las posibilidades del material –en tanto materia lingüística–, y del contenido –en cuanto carga cognitiva y ética de la palabra–. En este sentido, el género es una forma composicional (Bajtín, *Problemas literarios* 25-26).

El objeto para Bajtín es inteligible por construirse sobre fronteras, inserto en la totalidad concreta de la cultura, siempre en relación con otros, pertenecientes a esferas de la producción humana. El origen y la finalidad de la obra de arte está irreductiblemente ligada a la sociedad porque el arte no inventa nuevos mundos, sino

“[...] origina una nueva forma como una actitud valorativa, también nueva, ante lo que ya ha llegado a ser una realidad para el conocimiento y la conducta [...]” (Bajtín, *Problemas literarios* 37).

Las actitudes de creador y contemplador de la obra estética son para Bajtín similares en tanto conductas directas en su naturaleza de vivencia y valoración del contenido ético de la obra, sin la necesidad de intervención teórica. En este sentido, los papeles de los dos extremos humanos involucrados en la existencia del objeto artístico se unen en la constante revelación de la forma (Bajtín, *Problemas literarios* 45). Entre el valor vivencial y el teórico se abre un abismo de incompatibilidad y es importante marcar que el arte no pertenece a las categorías teóricas de la actividad humana, porque, en términos éticos, el sujeto es partícipe activo del devenir de esta obra, de su peso ético, de su obligatoriedad evaluativa (Bajtín, *Toward a Philosophy* 9-13). Empatía y objetivación son los mecanismos a través de los cuales afloran en la valoración del contemplador las virtudes estéticas de la obra artística. La primera se caracteriza por una pérdida del sujeto dentro del objeto, la segunda devuelve a ambos su integridad, sin efectos entrópicos: sujeto y objeto, ser humano y obra de arte, se integran en un acto esencialmente responsable dentro de un momento particular de la realidad (Bajtín, *Toward a Philosophy* 29). En este sentido el valor estético de una obra depende del ejercicio ético de la *responsabilidad* de quien escribe y de quien lee, y esta instancia ética es concreta sin ser universal, es individual sin ser circunstancial (Bajtín, *Toward a Philosophy* 31-34).

Para Bajtín, el arte no es una esfera aledaña a la cognoscitiva y ética; es una integración y una nueva forma de ver la realidad con todas las características pragmáticas que esto conlleva. De esta manera, la actividad estética aglomera propiedades indispensables para el entendimiento de su trascendencia en la cultura del ser humano. Desproveer la literatura de su participación en la esfera de la vida, volver teórico un problema de praxis, captar la estructura de la forma artística dejando de lado la actitud del sujeto frente a la totalidad del objeto –algo que implica una visión mucho más que formalista– son, para Bajtín, equívocos que desvían la atención de la verdadera importancia del acto creador o receptor: su desve-

lamiento de la posición ética del sujeto, su posibilidad de ser una perspectiva y un acto vital.

¿Cómo se nos dan, pues, los cronotopos del autor y del oyente-lector? [se pregunta el filósofo ruso] Ante todo, se nos dan en la existencia material externa de la obra y en su composición puramente externa. Pero el material de la obra no es muerto, sino parlante, significativo (o semántico); no sólo lo vemos y lo palpamos, sino que siempre oímos en él una voz [...] Se nos da el texto, que ocupa un determinado lugar en el espacio, o sea es localizado; en cambio su creación y conocimiento transcurren en el tiempo. El texto como tal no está muerto; [...] Pero los manuscritos y los libros en cualquier forma se encuentran ya en la frontera entre la naturaleza muerta y la cultura; *si, en cambio, los abordamos como portadores de texto*, entonces entran en la esfera de la cultura [...] En ese tiempo-espacio completamente real donde resuena la obra y donde se encuentra el manuscrito o libro, se halla también el hombre real que ha creado el lenguaje sonoro, el manuscrito o el libro, y se encuentran también las personas reales que escuchan y leen el texto. (Bajtín, *Problemas literarios* 462-63)

Autor y lector marcan espacios y tiempos palpables no por su existencia particular, sino por su relación con los textos. De este planteamiento deriva un nuevo estatuto de ser para los textos: éstos no se activan al ser recibidos, sino que en su totalidad material, ética y cognitiva, constituyen posturas en advenimiento frente a la vida, a la que al cabo regresan por la vía de la lectura.¹¹

¹¹ Lectores y obra pertenecen a un continuo de acción y espacio, cuyas coordenadas se encuentran en la esfera de la vida: "La obra y el mundo representado en ella entran en el mundo real y lo enriquecen, y a su vez, éste entra en la obra y en el mundo representado en ella, tanto en el proceso de su creación como en su vida ulterior, en la constante renovación de la obra en la percepción creadora de los oyentes-lectores (Bajtín, *Problemas literarios* 464).

No toda literatura, sin embargo, tiene esta fuerza no conclusiva que la haría apta para una constante prolongación de su vitalidad. La peculiaridad de la novela polifónica, como género en el que se logra la creación de auténticas conciencias equivalentes en enfrentamiento, hace que, al ser menguada la autoridad y orientación ideológica del autor, afloren las diversas perspectivas desde las cuales el mundo es creado, visto, habitado. En este sentido, el mundo creado en la novela polifónica se sitúa frente al lector como producto de la conciencia del héroe. Lector, autor y héroe avanzan en el conocimiento del mundo ficcional en la medida que las conciencias inmersas en él revelan su problemática (Bajtín, *Dostoievski* 72).

Entre el autor y el héroe de la novela polifónica se debate el horizonte del primero con la obligación que impone la palabra personal del segundo, palabra no conclusiva, no terminante; sin que lo anterior lleve la construcción del mundo creado al simple relativismo multiperspectivista. La polifonía es una actitud ética y como tal se enfrenta con la propuesta unificadora de la metafísica que aglomera las conciencias bajo ciertos principios, inconfundible y atemporalmente ubicados en cuanto a su valor de verdad o falsedad. Ante este esquema, la polifonía propone la colaboración de varios puntos de vista, para la construcción de un espacio en el que se propague la incidencia de los diversos puntos de vista en contacto y en debate; es decir, se trata de una propuesta no conciliatoria, no unificadora.

Con el concepto de la forma arquitectónica Bajtín logra cristalizar la idea de totalidad que la obra de arte ostenta en tanto nuevo punto de vista sobre el mundo real. Con la polifonía desentraña la complejidad que lo acabado posee en su sistema. La ficción aparece así como una posibilidad más del mundo, con su responsabilidad ética íntegra, en cuanto instancia estructurante de la trama y de la relación entre texto y mundo. El texto artístico, desde este punto de vista, no puede ser objeto de estudio del formalismo o de la lingüística. Por el contrario, la palabra propicia y exige el involucramiento de los diversos planos de cognición, ética y estética que sólo se llevan a cabo en un acto de producción y recepción responsables. Formando, pues, parte del poder cognitivo y ético del mundo real,

la obra de arte logra su integración en él, no por el hecho de ser leída en diferentes circunstancias que activan su sentido potencial, sino porque es una propuesta real de postura(s) ética(s).

Entre Mukarovsky y Bajtín hay puntos de convergencia, como el haber insistido en la naturaleza social del arte y en la necesidad de ampliación del prisma por medio del cual se había visto la actividad estética verbal. El pensamiento de Mukarovsky va orientado hacia el poder semiótico del arte que lo vincula con el entorno dentro del cual cobra pleno sentido, y hacia el constante cambio de contexto que implica la revitalización de diferentes planos integrados, potencialmente, en la obra de arte. Bajtín, por otra parte, atiende las posibilidades inherentes a la propuesta estética en su vinculación ontológica con el ser humano y su transcurrir histórico. En cierto nivel, la visión de Bajtín avala el arte como hecho social por razones del inmanentismo socio-histórico de todo producto de la actividad humana, mientras en otro, concibe el sustrato social de todo objeto artístico como material, cuya superación significa la definición de un objeto como obra de arte. Esta tendencia hacia la superación es el sello de totalidad –propiedad del acto ético– de la obra artística que le otorga vigencia socio-estética.

Por último, el artefacto –producto de una estética creadora, marcadamente personal, como sostiene Mukarovsky– no existe para Bajtín, ya que para éste todo artefacto participa desde su primer momento de concepción al ámbito social, y forma parte del diálogo con las otras voces de una sociedad dada. El objeto de arte llega a la plenitud de su sentido al involucrar en su construcción valores humanos de ámbitos como la práctica, la cognición. En la obra se conjugan lo interno del creador y lo exterior de su mundo. Ambos se encuentran en interrelación y dependencia: lo interno en tanto presencia del mundo y, en concreto, de los demás seres humanos en el creador de la obra;¹² lo exterior, como único *habitat* posible de la obra, la cual en su devenir histórico se vuelve parte de aquél.

¹² Sobre esto véase Bajtín, *Estética* 28-60 y 92-122. La imbricación de lo interior y lo exterior, de lo propio y lo ajeno, en el acto estético, se cristaliza para Bajtín en el ejemplo de la danza: “Puesto que yo me inicio justificadamente en el mundo de la

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas literarios y estéticos*. Tr. Alfredo Caballero. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986.
- _____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Tr. Tatiana Bubnova. México: F.C.E., 1986.
- _____. *Toward a Philosophy of the Act*. Edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov. Translation and Notes by Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1994.
- _____. “Autor y personaje en la actividad estética”, en *Estética de la creación verbal*. Tr. Tatiana Bubnova. 6ª edición. México: Siglo XXI, 1995.
- Brik, Osip. “Ritmo y sintaxis (Materiales para el estudio del discurso del verso).” *Antología del formalismo ruso y el Grupo de Bajtín. Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*. Traducción y edición Emil Volek. tomo II. Madrid: Fundamentos, 1995. 19-35.
- Fokkema, Douwe y Elrud Ibsch. *Teorías de la literatura del siglo XX, Estructuralismo, Marxismo, Estética de la recepción, Semiótica*. Traducción y notas de Gustavo Domínguez. 2ª edición. Madrid: Cátedra, 1984.
- Fontaine, Jacqueline. *El Círculo de Praga*. Tr. Federico Sánchez Alcolea. Madrid: Gredos, 1980.
- Galan, Frantisek W. *Las estructuras históricas, El proyecto de la Escuela de Praga 1928-1946*. Tr. María Luisa Puga. México: Siglo XXI, 1988.
- Mukarovsky, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Edición crítica de Jordi Llovet. Tr. Anna Anthony-Visova. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

otredad, yo soy pasivamente activo en este mundo. La imagen clara de esta actividad pasiva es la danza. En la danza se funden mi apariencia, vista sólo por los otros, y mi actividad orgánica interna; en la danza, todo lo interior en mí aspira a salir fuera, a coincidir con la apariencia; en la danza yo más que nada me concentro en el ser, iniciándome en el ser de los otros; es mi existencia la que danza en mí, afirmada valorativamente desde el exterior; es el otro el que danza en mí” (Bajtín, *Estética* 122).

- Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Tr. Ana María Nethol. México: Siglo XXI, 1980.
- Trnka, et. al. *El Círculo de Praga*. Traducción y prólogo de Joan A. Argente. Barcelona: Anagrama, 1971.